


5-2012

El público: Surrealismo y metateatro como vías de expresión de un drama interno

Ana Garriga Espino
Universidad Autónoma de Madrid

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Garriga Espino, Ana. (2012) "El público: Surrealismo y metateatro como vías de expresión de un drama interno," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 24, pp. 17-31.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

EL PÚBLICO: SURREALISMO Y METATEATRO COMO VÍAS DE EXPRESIÓN DE UN DRAMA INTERNO.

Ana Garriga Espino

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

En *El público, comedia imposible* en palabras del propio Lorca, el autor granadino se sirve de una suerte de surrealismo herético y de un teatro autorreflexivo para llevar a escena una investigación introspectiva sobre su propia persona. Se deshace de la tiranía de la palabra e inaugura, al mismo tiempo, un nuevo teatro auténticamente vanguardista: un teatro bajo la arena, que subvertirá los roles otorgados por el teatro tradicional, de un lado, a público y actores y de otro, a realidad y ficción.

PALABRAS CLAVE: Surrealismo, metateatro, Federico García Lorca, vanguardia y misticismo.

1. INTRODUCCIÓN: LA RENOVACIÓN TEATRAL EN LA ESPAÑA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Cuando Federico García Lorca escribe *El público* allá por 1930 entre Cuba y Nueva York, ya era plenamente consciente de la *irrepresentabilidad* de su obra, como nos dejan entrever las palabras que dirige a Rafael Nadal afirmando que: "esta obra es para el teatro, pero para dentro de muchos años. Hasta entonces, mejor que no hagamos ningún comentario" (Edwards, 1983: 82). Habla Lorca, sin duda, de la inviabilidad de llevar a escena su obra recién compuesta, pero estamos ante una imposibilidad a todas luces momentánea, circunscrita a la crisis teatral que asolaba España en la primera mitad del siglo XX.

ANA GARRIGA ESPINO

En la década de 1930, la escena teatral española estaba dominada por un teatro convencional y acomodaticio, en el que resuenan los nombres de Jacinto Benavente o de los hermanos Álvarez Quintero; se trata de un teatro sometido a las exigencias de un público burgués, un conglomerado de "padres honrados, niñas idiotas, viejas con postizos, algún pollo majadero y un forastero. Los mismos que juegan a la lotería en las tertulias de la clase media" en palabras de Valle-Inclán (Schiavo, 1980: 4).

Este retrógrado teatro español, sujeto aún a las directrices realistas y naturalistas heredadas de la dramaturgia decimonónica, contrastaba abiertamente con los aires de renovación que llegaban de más allá de nuestras fronteras. Por aquel entonces, empezaban a resonar los nombres de autores como Pirandello –abanderado del *metateatro*–, Brecht, o Cocteau¹, que durante los años veinte persiguieron la destrucción del teatro mimético, defendiendo fervientemente un nuevo teatro en el que desapareciera la identificación del espectador con los personajes. Esta novedosa dramaturgia ya no buscaba una vinculación sentimental con el público, sino más bien una llamada al logos, a la razón del espectador: esto en el ¿mejor? de los casos ya que si pensamos en las ideas venideras de Artaud y su *Teatro de la crueldad*, nos topamos con una desaparición total de lo consciente en el drama, que se apoya en la inacción en escena y la preponderancia de lo visual sobre el lenguaje para poder, así, apelar al subconsciente del espectador.

Si bien es cierto que este nuevo teatro no encontró su espacio en el panorama artístico español, salvo pequeños intentos acogidos con recelo por crítica y público; el *Manifiesto Surrealista* de Breton del año 1924 cuajó y se hizo hueco entre los autores más jóvenes del mundillo literario español: en 1929 se publican *Sobre los ángeles* de Alberti, *Pasión de la tierra* de Alexandre y *Poeta en Nueva York* del propio García Lorca².

Sin entrar a hacer un análisis sistemático de cómo adaptaron estos poetas los presupuestos surrealistas franceses, haré hincapié en su clara desvinculación de las tesis dogmáticas bretonianas, que perseguían la abolición de la conciencia artística a través del desarrollo, entre otros métodos, de la escritura automática. Los tres autores citados plasmarán en las páginas de sus respectivos poemarios una suerte de surrealismo heterodoxo y herético, cuyo telón de fondo viene siempre dado por una clara conciencia creadora, que aun

¹ Lorca asistió en 1928 a una representación de *Orfeo*, que sin duda, debió influir en la estructura y escenificación de *El público*.

² Ya en 1928 había publicado José María Hinojosa *La flor de la California*, tal vez el poemario español más netamente superrealista, y en los años 30 en Tenerife, siguiendo el patrón del modelo bretoniano, se configuró la tantas veces olvidada *Facción surrealista de Tenerife*.

apoyándose en las imágenes de tinte onírico, nunca se doblega al poder del subconsciente. Sin embargo, sí en poesía e incluso en narrativa, podemos hablar de un dogma surrealista

El proyecto teatral surrealista se basaba por entonces más en la práctica aislada de algunos autores [...] y en la realización de actos teatrales provocadores y puestas en escena formalmente revolucionarias, desarrolladas por los vanguardistas desde Marinetti y Tristan Tzara.

Y por lo tanto:

En puridad [...] no puede considerársele [a Federico García Lorca] parte del proyecto teatral surrealista porque éste no acabaría formulándose hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Hasta entonces, en efecto, las teorías dramáticas de Antonin Artaud [...] no encontrarían una formulación dramática, y ello, gracias a la producción de Ionesco y Beckett, entre otros (Berenguer, 1992: 3, 16).

Hablaba líneas más arriba, al citar a Pirandello –estoy pensando más concretamente en sus *Seis personajes en busca de autor*–, del término *metateatro*. No es mi intención abarcar aquí, en este pequeño ensayo, lo que a lo largo y ancho de este mundo ha venido diciéndose de este término, que nacido de mano de Lionel Abel en 1963 –clímax cultural de *los meta*³– ha modificado, en buena medida, los estudios teatrales⁴. El *metateatro*, en primera instancia, nos lleva a pensar en ese *mecanismo* del *play-within-a-play*, el teatro dentro del teatro en el sentido más denotativo de la palabra: una obra marco alberga a una obra enmarcada. Si es que alguien no ha tenido ya la ingeniosa idea de llevarlo a cabo, es probable que pudiéramos inventariar, no sin dificultades, las obras que responden a este engranaje del *play-within-a-play*, pero lo cierto es que, ateniéndonos a la definición de *metateatro* propuesta por Abel, la profusión de dramas metateatrales es tal, que no menos probablemente sería más fácil inventariar las obras no-metateatrales que sumirse en la complicada empresa opuesta. Y es que para Abel, metateatrales son todas aquellas obras que ven la vida como un elemento ya teatralizado, en las que los personajes se saben caracteres dramáticos, donde la *autoconciencia* –y es ésta la palabra clave– da pie a la formación de una espesura dramática en tales *meta-obras* y donde lo teatral ha dejado de comercializar con la realidad; se han subvertido los términos del contrato, y ahora el teatro lidia con un referente ya teatralizado. A partir de aquí, los personajes se vuelven dramaturgos de su propia vida y de la de sus

³“When we contemplate metatheatre today [...] we may wonder how it relates to a host of other terms using the prefix *meta*, such as metalanguage, metanarrative, metahistory, and metatheory” (Abel, 2003: 1). [Cuando contemplamos, hoy en día, el metateatro [...] debemos preguntarnos cómo se relaciona con la gran cantidad de términos que emplean el prefijo –meta, tales como metalenguaje, metanarrativa, metahistoria y metateoría].

⁴ No quiero afirmar con esto que fue Lionel Abel quien inventó el *metateatro* –sólo acuñó el concepto– ya que, como veremos más adelante, éste dominaba la escena teatral de los corrales de comedias del siglo XVII: *El retablo de las maravillas*, *Lo fingido verdadero* y *El gran teatro del mundo* son sólo los ejemplos más conocidos.

compañeros de reparto, idean un nuevo drama teatral independiente —o no— del que ellos están destinados a representar.

Lorca conjugará en su célebre *criptodrama* (Berenguer, 1988: 83) estos dos presupuestos artísticos, el metateatro y el surrealismo, para fundar una nueva teoría teatral auténticamente vanguardista, que viene a inaugurar el verdadero *teatro bajo la arena*. Un teatro que no se someta a las exigencias del *buen gusto* dictadas por la alta clase media, esas gentes que no podían soportar un teatro de reflexión, en el que se vieran enfrentados a sus propios fantasmas, ese público que ya le había vuelto la espalda a *El maleficio de la mariposa*, y contra el que García Lorca se pronunciaba abiertamente, declarando que

Sólo hay un público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada [...] Lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se le haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes de que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. (García Lorca, 1960: 1748, 1767)

2. SURREALISMO, METATEATRO Y MISTICISMO.

*El dos no ha sido nunca un número
Porque es una angustia y su sombra
Porque es la guitarra donde el amor se desespera
Porque es la demostración del otro infinito que no es suyo.*

De lo dicho hasta aquí, podría deducirse que lo único que *El público* preconizaba era una revolución estética, que pusiera en tela de juicio la impecable moral de los hombres y mujeres que llenaban los patios de butacas en la España del primer tercio del siglo XX. Sin embargo, parece que Lorca está yendo más allá de la simple fundación de una nueva teoría teatral auténticamente vanguardista, incluso más allá de una revolución política en la línea que propugnaban los surrealistas⁵; estamos más bien ante una revolución gnoseológica en la que Lorca, a través de una serie de recursos estéticos, da salida a sus fantasmas personales, “como si en esta obra se *radiografiara* la interioridad del escritor, tanto en su faceta personal como de autor dramático”. (Clementa Millán, 2009: 32)⁶

El carácter metateatral de *El público* se aleja del dogmatismo del *play-within-a-play* y se adentra en un universo prismático, en el que las fronteras entre realidad y ficción, actores y espectadores, texto y representación se difuminan haciendo al espectador participar de esa

⁵ Tal vez lo que aunó a todos los surrealistas, más allá de su exploración del inconsciente freudiano, fue su intención última de *épater les bourgeois*. En palabras de Breton, “provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une crise de conscience de l’Espèce la plus générale et la plus grave” (Breton, 1972: 133). [Provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de una índole lo más general y lo más grave posible].

⁶ La cursiva es mía.

búsqueda ontológica que Lorca pretendía llevar a cabo a través de su obra, como veremos más adelante.

Esa idea del teatro como sinécdoque de la vida no es nueva; había ya alcanzado su máximo esplendor en el Barroco español, momento en el que conviven una *vertiente religiosa* –en la línea de *El gran teatro del mundo* de Calderón–, encaminada a recordarnos que este mundo no es más que un escenario, Dios, el gran director y nosotros, los desgraciados actores a los que de vez en cuando se nos apunta que debemos *obrar bien que Dios es Dios*; y una *vertiente escéptica*, según la cual los seres humanos seríamos actores de una representación sin sentido, un simple juego de pareceres, que nos hace avanzar poco a poco por un camino que nos llevará, de manera ineluctable, a la muerte (Orozco Díaz, 1969). Atendiendo a esto, podemos pensar que no será gratuito que al final de *El público*, Lorca decida hacer aparecer en escena ese Desnudo rojo de claras reminiscencias cristianas, que parece querer encaminar a los espectadores hacia esa concepción de la teatralidad de la misa, una pieza más en el mundo de la máscara y la apariencia⁷.

Pero empecemos por el comienzo. Desde el primer cuadro, el espectador es introducido de lleno en un universo teatral de apariencias convencionales:

Criado. Señor.
 Director. ¿Qué?
 Criado. Ahí está el público.
 Director. Que pase (García Lorca, 2009: 119)

Este diálogo traerá consigo a los caballos blancos, símbolo de la fuerza erótica, imagen de las pasiones que atormentan al director de escena; ellos pondrán sobre las tablas la dialéctica interna de los personajes, que irá desarrollándose a lo largo de la obra. La repetición de esta secuencia entre el Criado y el Director acto seguido y la consiguiente aparición de los tres hombres, nos hace pensar en el claro correlato establecido entre los caballos, objetivación de los deseos del director, y los tres hombres, significantes de las pasiones que dominan al Director-Enrique.

El nuevo diálogo que se establece entre los hombres y el director da pie a un nuevo estrato de metateatralidad, en esa especie de *mise en abyme* que Lorca está llevando a cabo: los tres hombres retan al director de *Romeo y Julieta*, obra convencional doblegada a las

⁷ “Si en lo religioso llegan a confundirse la ceremonia litúrgica y la representación del auto sacramental, y a veces hasta la de la ópera, también en el ballet y teatro de Corte se confunde la ficción dramática con la ceremonia y protocolo cortesano. Todos actúan como actores, con la conciencia de su vestir, de sus movimientos y de sus gestos; sintiéndose contemplados. Y todo queda enlazado con el medio ambiente que le rodea” (Orozco Díaz, 1969: 26).

ANA GARRIGA ESPINO

exigencias del público y, por lo tanto, de éxito asegurado, a *inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena*. García Lorca juega así a imbricar dos vertientes de metateatralidad, presentando su nueva propuesta teatral, un teatro *desenmascarado* –bajo la arena– y antitético al *teatro de máscara* –al aire libre–, a través de la referencia intertextual a la obra consagrada de Shakespeare.

Hombre 2. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? [...]

Director. Señores, no es ése el problema.

Hombre 1. (Interrumpiendo) No hay otro. Tendremos necesidad de enterrar el teatro por la cobardía de todos. Y tendré que darme un tiro [...] Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

[...]

Director. Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. [...] ¿Y la moral y el estómago de los espectadores? (García Lorca, 2009; 123)

Los tres hombres abogan por el abandono del teatro superficial de ilusión mimética, que gozaba del beneplácito de la sociedad, y persiguen un nuevo teatro, que represente la problemática radical del ser en toda su extensión y desentierre las verdades identitarias que subyacen al juego de las apariencias: presentar sobre el escenario la *radiografía* de la máscara. Es por esto por lo que los tres hombres, público de *Romeo y Julieta*, denunciarán abiertamente esta representación, a sus ojos falsa y superficial, reclamando una profunda indagación en el auténtico drama de la existencia:

Director. Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?

Hombre 1. ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?⁸. (García Lorca, 2009; 125)

Tras la insistencia obsesiva del Hombre 1, el Director accederá a inaugurar el teatro bajo la arena. Ahora los tres hombres, que hasta el momento habían configurado el auditorio, pasarán a ser los personajes del drama, borrándose así las fronteras entre teatro y realidad. Utiliza Lorca inteligentemente la imagen del biombo como “medio desenmascarador”: una vez que los personajes han pasado por detrás del biombo, aparecerán sobre el escenario vestidos con nuevos símbolos que delatan su auténtica identidad (El Director como *un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello* y el Hombre 2 como *una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza*). Únicamente la figura del Hombre 1 no tiene la necesidad de pasar por el biombo, puesto que

⁸ Las similitudes con la obra de Pirandello ya aludida son claras:

Il capocomico. Ma qui non c'è nessun autore, perché non abbiamo in prova nessuna commedia nuova.

La figliastra (*con gaja vivacità, salendo di furia la scaletta*). Tanto meglio, tanto meglio, allora, signore! Potremmo esser noi la loro commedia nuova. (Pirandello, 2001: 23). [El director. Pues aquí no hay ningún autor porque no estamos ensayando una comedia nueva. La hijastra (con alegre vivacidad, subiendo con prisa la escalerilla). ¡Mejor que mejor, entonces, señor! Podremos ser nosotros su comedia nueva].

en él, su naturaleza real y su apariencia confluyen en un unánime sentimiento amoroso hacia el Director-Enrique, que se mantiene de manera inalterable desde el principio hasta el final de la representación. Las pulsiones, que simbolizaban los caballos del comienzo, se nos traducen ahora en una relación homosexual entre el Director-Enrique y el Hombre 1-Gonzalo; relación que ha tenido lugar fuera de la acción dramática, en la supuesta realidad objetiva.

Esta obra enmarcada a la que se da comienzo en el nuevo teatro bajo la arena abarcará los cuadros II, III, IV y V. A lo largo de esta representación, Lorca lleva a escena el tema del amor visto como transformación y fuerza aleatoria, que se impone sobre los dogmatismos sociales y que constituye el drama esencial del individuo. Tal vez sea en este punto, en el tratamiento del amor como "fuerza vital, impulso dionisiaco" (Nadal, 1988: 123) en el que confluyan todas las creaciones lorquianas, en las que su teatralidad simbolista –el teatro– y su teatralidad vanguardista –el subteatro– (Berenguer, 1992) se dan la mano: desde Leonardo hasta Adela, pasando por doña Rosita y por Mariana Pineda; todos proclaman la fuerza imparable del amor, la imposibilidad de soportar el dolor que supone la oquedad que deja en un cuerpo humano la ausencia del ser amado.

En el cuadro Ruina Romana, el diálogo entre la figura de pámpanos y la figura de cascabeles –transformaciones del Director-Enrique y del Hombre 1-Gonzalo respectivamente–, sintetiza la cosmovisión lorquiana del amor, según la cual se anula cualquier principio de individualidad, pareciendo que la única esencia posible del hombre reside justamente en su mutabilidad, nacida de la búsqueda de la realización amorosa. Esta idea de *metamorfosis amorosa* de filiación mística –*amada en el amado transformada* decía San Juan de la Cruz– y sufí – *me vuelvo uno con mi Ser Amado* decía Rumi–, tiene claras reminiscencias en el ideario surrealista⁹. Los poetas surrealistas ven el amor como impulso hacia lo mutable y pasión impredecible que relega al amado al hedonismo momentáneo y a la náusea eterna acto seguido.

Figura de Cascabeles. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en cuchillo.

Figura de Cascabeles. Pero, ¿por qué? ¿Por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta dónde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no desees besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte. (García Lorca, 2009; 132)

⁹ Hablo en todo momento de ese surrealismo heterodoxo, que cultivan los poetas hispanos, un surrealismo siempre asociado a una emoción subyacente, a cierta ética del poeta, que lo lleva a desligarse de la simple asociación de imágenes por su ilogicismo.

ANA GARRIGA ESPINO

Ejemplos de este amor como transformación encontramos en la mayoría de los poetas de raigambre surrealista; pensemos si no en estas palabras que el poeta peruano César Moro le dirige a su amado:

Manifiéstate a mí bajo tu apariencia humana; no tomes el aspecto del sol o de la lluvia para venir a verme; a veces me es difícil reconocerte en el rumor del viento o cuando en mis sueños adquieres el aspecto demasiado violento de una enorme piedra de basalto que rueda por el espacio infinito sin detenerse y me arrastra a la desolación de las playas muertas que la planta del hombre no había hollado aún. (Chueca, 2009: 6)

Desde la perspectiva de Lorca, el amor es una fuerza aleatoria, no controlable, en la que los sujetos implicados se someten a la voluntad azarosa del ¿destino? sea cual sea su apariencia. Para plasmar esto, y volvemos de nuevo al metateatro como intertextualidad, Lorca recurre en *El público* a la *flor venenosa* de *El sueño de una noche de verano*, por la cual Titania termina enamorándose de un asno. Estamos ante el amor visto como casualidad que enajena a sus protagonistas y los arrastra, de manera inevitable, hacia una trágica agonía final, que tiene como único horizonte, la soledad:

Prestidigitador. [...] Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los Silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-hall con un muchacho vestido de blanco sentado en las rodillas. (García Lorca, 2009; 182)

Este obligado final trágico del lance amoroso, que presupone una interrelación absoluta entre Eros y Tánatos, nace también de la concepción del amor como unidad, de ese hacerse uno con el amado como consecuencia directa del sentimiento amoroso –isotopía temática propia, como veíamos, de toda la tradición de poesía mística–:

Mi alma se vierte en la tuya y se mezcla.
Porque mi alma ha absorbido tu fragancia,
espreciado para mí.
Cada gota de sangre que derramo
le informa a la tierra
que me vuelvo uno con mi Ser Amado
cuando tomo parte en el Amor. (Rumi, 2006: 50)

Y que será, a su vez, una constante en el tratamiento del amor que harán los poetas surrealistas españoles:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida. (Aleixandre, 1972: 126)

EL PÚBLICO: SURREALISMO Y METATEATRO COMO VÍAS DE EXPRESIÓN DE UN DRAMA INTERNO

Lorca se aleja del misticismo, que creía realmente posible esa fusión de los amantes, y vislumbra esta unidad como una utopía, que culminará siempre en un camino decadente hacia la insatisfacción y la frustración del amante al descubrir la imposibilidad de la fusión real con el otro:

Emperador. (*Displícite*) ¿Cuál de los dos es uno?
 Figura de Cascabeles. Yo soy, señor.
 Emperador. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir.
 Centurión. (*Escupiendo*) Uno es uno y nada más que uno.
 Emperador. Y no hay dos.
 [...]

 Figura de Cascabeles. Yo soy uno, señor. Ese es el mendigo de las ruinas. Se alimenta con raíces.
 Emperador. Aparta.
 Figura de Pámpanos. Tú me conoces. Tú sabes quien soy. (Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso.)
 Emperador. (*Abrazándolo.*) Uno es uno.
 Figura de Pámpanos. Y siempre uno. Si me besas, yo abriré mi boca para clavarme, después, tu espada en el cuello.
 Emperador. Así lo haré.
 Figura de Pámpanos. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno.
 Emperador. (*Suspirando*). Uno.
 Centurión. (*Al Emperador*). Difícil es, pero ahí lo tienes.
 Figura de Pámpanos. Lo tiene porque nunca lo podrá tener. (García Lorca, 2009; 138)

En el cuadro tercero, todavía en el marco del teatro bajo la arena –*Muro de arena. A la izquierda y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada*– continuarán descubriéndose las relaciones entre los tres hombres, el director y el recién aparecido emperador. Todas las relaciones se presentan como encarnizadas batallas físicas, que comparten el denominador común de la homosexualidad y que suponen la inevitable destrucción de los individuos implicados. La homosexualidad, como símbolo metonímico de todas las pasiones instaladas en lo más hondo del individuo y transgresoras de las normas de la sociedad de la época, atormenta a los personajes de forma obsesiva:

Hombre 1. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (García Lorca 2009; 142)

Sin salir nunca de la realidad ya teatralizada, Lorca utilizará la figura de Julieta –la enamorada por excelencia en el canon de la literatura occidental– para mostrarnos la frustración del hombre al verse incapacitado para abolir el tiempo, al saber fehacientemente que la muerte es el único final posible y que el momentáneo goce amoroso no es más que un placer ilusorio, que se mueve entre los sólidos muros impuestos por el tiempo y la sepultura.

ANA GARRIGA ESPINO

Lorca subvierte los símbolos, que se presuponían consustanciales a la Julieta de Shakespeare, y nos sitúa ante una Julieta fuera de la representación, que una vez descubierta la angustiada fugacidad del amor no puede por menos que oponerse al amor idealizado, representado aquí por el Caballo Blanco:

Julieta. Basta. No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor, el espejo rojo, el paso en el agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen tratando de convencer a los que escuchan, de que el verdadero amor es imposible. (García Lorca, 2009; 149)

Al final de la escena, Lorca nos recordará que la teoría teatral que se está proponiendo en la representación va más allá de simples presupuestos estéticos y que lo que pretende es un descubrimiento total de las crisis identitarias, que asolan el mundo interno de todo individuo. Para ello, volverá a poner en boca de los caballos y el Hombre 1 las bases del teatro bajo la arena: *el verdadero teatro [...] para que se sepa la verdad de las sepulturas* y dará un paso más en el desenmascaramiento de los personajes: ahora los trajes vacíos, la simple apariencia, cobra vida: cada personaje termina buscándose a sí mismo en una escena que deja en el espectador una inevitable sensación de desasosiego, en la que se afirma que la única certeza del hombre es la incertidumbre en torno a su propio yo, sumergido bajo infinitas máscaras de las que nunca logramos despojarnos.

El cuadro V (nótese la ausencia del cuadro IV), final de la representación del teatro bajo la arena, nos presenta dos acciones paralelas que sirven de broche final a todos los temas que habían venido planteándose a lo largo de la obra. Por un lado, vemos cómo el nuevo teatro ha fracasado, el público, asentado en los dogmatismos dictados por el gusto burgués, *pide la muerte del director de escena*, las damas, símbolo evidente de la sociedad enemiga de un teatro intelectual, no dudarán en mostrar su indignación al descubrir que *Romeo era un hombre de treinta años y Julieta, un muchacho de quince*, mientras que los estudiantes serán los únicos que alcen la voz en favor del teatro bajo la arena y de un amor puro, fuere cual fuere la apariencia de los amantes:

Estudiante 1. [...] ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

Estudiante 5. Te enamoras

Estudiante 1. ¿Y si quiero enamorarme de ti?

Estudiante 5. Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos¹⁰. (García Lorca, 2009; 145)

¹⁰ El escritor granadino, a través de este guiño a los estudiantes, parece estar depositando en ellos toda su confianza, cediéndoles ciegamente el relevo de esta peculiar revolución teatral y vital que él abanderara en un país sumido en la más triste y la más ignorante de las dictaduras.

Por otro lado, la escena está presidida por la figura del Desnudo Rojo, de obvia filiación crística, que supone el último desdoblamiento del Hombre 1-Gonzalo-Figura de Pámpanos; su muerte agónica al final del cuadro es consecuencia directa de los instintos represores del público y de un amor imposible, que poco a poco ha ido devorándolo hasta llevarlo a la destrucción final:

Hombre 1. Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerías ya nunca. (García Lorca, 2009; 146)¹¹

El cuadro VI se sitúa ya fuera del teatro bajo la arena, volvemos a la obra marco que se presentaba en el cuadro I, pero ahora será el Director el que defienda el verdadero teatro bajo la arena frente al Prestidigitador, defensor de un teatro de artificio, superficial, respetuoso de las convenciones que separan a actores y espectadores. Lorca termina así su manifiesto sobre el nuevo teatro bajo la arena, un teatro donde el telón desaparece, los límites entre realidad y ficción se difuminan y el público se sube al escenario porque *¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!*:

Director. Todo teatro sale de las humedades confinadas. Todo teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas con ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y a través de ellos, enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción.

Prestidigitador. Yo convierto sin ningún esfuerzo un fracaso de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.

Director. ¡Pero es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro. (García Lorca, 2009; 183)

3. CONCLUSIÓN.

Se ha hablado en más de una ocasión de *El público* como una obra, que es ante todo y sobre todo, una suerte de manifiesto homoerótico, un grito desesperado por la liberación de la homosexualidad en la España de comienzos del siglo XX¹². Sólo desde una visión claramente reduccionista podría concluirse esto del drama que aquí sucintamente acabo de analizar: *El público* lleva a las tablas un complicado juego intelectual, que pretende poner en jaque no

¹¹ Estamos ante “la tragedia del hombre moderno, de su existencia en solitario, de la pérdida de la armonía y de un equilibrio coherente entre lo individual, lo natural y lo social” (Gómez Torres, 1995: 203).

¹² También se han llevado a cabo lecturas de *El público*, en las que se hace especial hincapié en el travestismo como paso para llevar al escenario las conflictivas categorías de identidad sexual: así, afirma Antonio Monegal que “the transvestite is the vehicle for a poetic figuration of sexual identity” (1994: 204). [El travestismo es el vehículo para la figuración poética de la identidad sexual]

ANA GARRIGA ESPINO

sólo el teatro realista imperante en el momento, sino también a todos y cada uno de sus espectadores. Lorca se valdrá del viejo recurso del teatro dentro del teatro para llevar a cabo en escena una desesperada búsqueda ontológica, donde autor, personajes y público se interroguen sobre su identidad y su hueco en el mundo moderno. Ese mundo desolador y desnaturalizado de *Poeta en Nueva York*, que intensifica aún más la descomposición de la añorada unidad del individuo; el hombre del tranvía, del ferrocarril y de los grandes rascacielos se ve arrastrado a un universo donde las fronteras entre la identidad y la alteridad se funden y el hombre vive en un desconocimiento absoluto de sí mismo y del otro:

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.
Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.
Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.
Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.
Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo! (García Lorca, 1960: 399)

Contagiado por el surrealismo, Lorca dotará a *El Público* de una apariencia ilogicista, pero que no vas más allá de una simple envoltura¹³; la ausencia de linealidad temporal, uno de los elementos que, sin duda, más contribuye a desorientar al espectador, se verá compensada por una configuración interna tremendamente lógica, por un ordenamiento apolíneo, que nos permite desenmascarar, a medida que avanzamos en la lectura, los entresijos de la cosmovisión lorquiana del teatro, en particular, y de la existencia, en general; el granadino necesitaba *romper el espejo para alcanzar la identidad y dejar que un «chorro de sombra», como en la Suite de los espejos, inunde y amanezca nuestra apacible cotidianeidad* (Grande Rosales, 2005: 117). Pero recurrir a la estética surrealista no hubiera sido suficiente para componer una obra que fuese a la vez un alegato en defensa de un nuevo teatro y un drama

¹³ No me parece desencaminado el sendero abierto por Rafael Nadal, que reduce al mínimo la influencia surrealista de Lorca y afirma que:

En él [Federico García Lorca] todo se orienta hacia la tradición visionaria y profética de la literatura y del arte español y universal. Mira hacia el Bosco, hacia el Quevedo de los *Sueños*, hacia Goya, el de *Los sueños de la razón producen monstruos*. Bajo el ropaje exterior surrealista, se oculta siempre una vieja tradición cultural. (Nadal, 1988: 82)

Es en este sentido en el que he venido utilizando el término surrealismo a lo largo de estas páginas, no como una corriente con fecha de nacimiento y muerte bajo la férrea dictadura de Breton, sino como un modo de concebir el arte, que contagió a todos aquellos que querían plasmar artísticamente el subconsciente. O acaso, y si se me permite el atrevimiento, ¿no podemos hablar de *Los sueños de la razón producen monstruos* como un surrealismo *avant la lettre*?

sobre la conciencia del individuo ahogado a medio camino entre el amor y la muerte. De ahí que Lorca opte por imbricar ese superrealismo con un complicado juego metateatral, a través del cual los personajes se vuelven autorreferenciales y los espectadores de la obra se hacen necesariamente partícipes de lo que está ocurriendo en escena, puesto que no es otra cosa que el desfile atroz ante sus ojos de sus propios fantasmas.

Ortega y Gasset, hablando de qué es la cosa teatro, nos decía:

[...] esos hombres y mujeres que se mueven y dicen en el escenario no son cualesquiera, sino esos hombres y mujeres que llamamos actores y actrices; esto es, que se caracterizan por una actividad especialmente intensa. Al paso que los hombres y mujeres de que el público se compone, en cuanto son público, se caracterizan por una especialísima pasividad. [...] A lo que parece que el teatro consiste en una combinación de hiperactivos e hiperpasivos. (Ortega y Gasset, 1964: 455)¹⁴

Lo que Lorca está haciendo en *El público* es justamente subvertir esos roles de pasividad y actividad, que tradicionalmente se habían otorgado a espectadores y actores respectivamente. Ahora es la gente de a pie la que tiene que lidiar con los personajes del escenario, se dinamitan todas las dicotomías que habían servido para definir el teatro, y parece que la auténtica realidad, esa realidad del subconsciente buscada tan afanosamente por los surrealistas, está sobre el escenario. El teatro se ha vuelto más real que la realidad misma.

La genialidad de *El público* reside justamente en esa perfecta cohesión de surrealismo y metateatro, una suerte de imbricación estratégica que le sirvió a Lorca, no sólo para promulgar una nueva teoría teatral o para dismantelar una sociedad asentada en la máscara y la apariencia o para escenificar el dilema de la identidad y la alteridad, sino también para vehicular y sacar a la luz sus grandes conflictos internos, de una manera lo suficientemente *teatral y surrealista* que le permitiera ocultar lo evidente.

Referencias bibliográficas

ALEIXANDRE, V. (1972), *Espadas como labios. La destrucción o el amor*, ed. de José Luis Cano, Madrid: Castalia.

¹⁴ En “Elogio del murciélago” de 1923, ya cuestionaba Ortega la insuficiencia del viejo arte teatral. Declaraba que el arte debía tener el poder de irrealizar la realidad, era necesario crear un nuevo teatro en el que todo fuera plasticidad (Ortega y Gasset, 1964a).

ANA GARRIGA ESPINO

- BERENGUER, A. (1988), *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid: Taurus.
- BRETON, A. (1972), *Manifestes du surréalisme*, ed. Jean-Jacques Pauvert, Paris: Folio.
- CHUECA, L. (2009), «Masculinización, Feminización y Divinización en las Cartas a Antonio de César Moro», en *Meeting of the Latin American Studies Association*, 1-23.
- EDWARDS, G. (1983), *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA LORCA, F. (2009), *El público*, ed. de María Clemente Millán, Madrid: Cátedra.
- , (1960), *Obras completas*, ed. de Arturo del Hoyo, Madrid: Aguilar.
- , (2006), *El público*, ed. de Javier Huerta Calvo, Madrid: Espasa Calpe.
- GÓMEZ TORRES, A. (1995), *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Arguval: Málaga.
- GRANDE ROSALES, M^a A. (2005), «El público: la verdad de las máscaras», en A. Chicharro y A. Sánchez Trigueros (ed.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada: Mirto Academia, 117-147.
- HUÉLAMO KOSMA, J. (1996), *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*, Granada: Universidad de Granada.
- LIONEL, A. (2003), *Tragedy and Metatheatre. Essays on the dramatic form*, New York: Holmes & Meyer.
- MARTÍNEZ NADAL, R. (1988), *El público. Amor y muerte la obra de Federico García Lorca*, Madrid: Hiperión.
- MONEGAL, A. (1994), «Un-masking the maskuline: transvestism and tragedy in Garcia Lorca's *El publico*», en *Modern Language Notes*, 109, 2, 204-216.
- OROZCO DÍAZ, E. (1969), *El teatro y la teatralidad del Barroco. Ensayo de introducción al tema*, Barcelona: Planeta.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1964), «Idea del teatro. Una abreviatura», *Obras Completas*, Tomo VII, Madrid: Revista de Occidente, 441-471.
- , «Elogio del murciélago» (1964a), *Obras completas*, Tomo II, Madrid: Revista de Occidente, 441-449.
- PEDROSA, J., «Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El público* de Lorca», en *Teatro: Revista de estudios teatrales*, 13-14, 371-386.

PIRANDELLO, L. (2001), *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori: Milán.

RUMI (2006), *Versos desde el corazón*, ed. de Matilde Schoenfeld, Pax: México.