



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN ESPAÑOL: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERARIOS

«Destruir el teatro o vivir en el teatro».
Amor, teatro y revolución en *El público*, de
Federico García Lorca.

Vo. e Pe. do director.

Estudiante: Asier Lorenzo García

Firmado por CAPARROS ESPERANTE
LUIS EVARISTO JOSE - DNI 32408227P
el día 22/06/2023 con un certificado
emitido por AC Sector Público

Tutor: Luis Caparrós Esperante

Ano 2022-2023

Índice

Resumen	ii
Introducción	1
1. Cuestiones teóricas.....	4
1.1. Perspectivas metateatrales	4
1.2. Niveles metadramáticos	5
2. Todo es cuestión de máscara.....	9
2.1. La metamorfosis constante	12
2.3. Lo que la máscara esconde: El amor homosexual	14
3. Teatro sin capacidad para el suspiro: El teatro «al aire libre»	23
3.1. Teatro para el público burgués	23
3.2. Hombres del teatro y para el teatro.....	24
4. El constante bautizo de las cosas recién creadas: El teatro «bajo la arena»	27
4.1. Espeleología dramática tras el muro de arena	27
4.2. Destellos de una revolución teatral inacabada.....	29
5. Lo verdaderamente irrepresentable del teatro irrepresentable	31
5.1. El público contra <i>El público</i>	31
5.2. Arañar la luna sin rasgar la cortina: La distancia estética	33
Conclusión.....	35
Bibliografía.....	37
Anexo	41

«En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad».

(Federico García Lorca en el diario *El Sol*).

Resumen

El objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado es *El público* (c.1930) de Federico García Lorca. Mi objetivo consiste en atender a las innovadoras manifestaciones de metateatralidad que se dan en la obra mediante el análisis de sus tres ejes temáticos fundamentales: el amor, el teatro y la revolución. De esta forma, demostraré que Lorca rinde técnica, estética e ideología al fin de transformar el teatro y el mundo al que el mismo se vincula a la vez que ofrece un profundo testimonio de su realidad vital.

La metodología empleada en la elaboración de este proyecto ha consistido, primordialmente, en la lectura crítica y el análisis de *El público* a partir de la edición de Javier Huerta Calvo para Austral (2017). Tras la selección de los aspectos más relevantes para mi estudio, y dada la profunda complejidad del texto a tratar, fue imprescindible realizar una exhaustiva revisión de fuentes bibliográficas para ampliar mi comprensión y habilidad para debatir sobre el tema. Por ello, recopilé información sobre metateatralidad y crítica lorquiana de fuentes académicas, como *JSTOR* o Dialnet y recursos de la biblioteca de la Facultad de Filología de la UDC. De esta manera, cito en mi trabajo estudios académicos de Lionel Abel, Carlos Jérrez-Farrán, Gwynne Edwards, Ian Gibson, Ángel Sahuquillo, Miguel García-Posada o Manuel Antonio Arango entre otros. Además, he consultado diversas ediciones del drama—como las de Rafael Martínez Nadal o Antonio Monegal—así como otras obras de Lorca que guardan estrecha vinculación con *El público*, como *Comedia sin título* (c.1936) o *Poeta en Nueva York* (1940).

En lo relativo a la estructura, este Trabajo de Fin de Grado está dividido en cinco apartados. El primer punto presenta la base teórica sobre la que se desarrolla el estudio al establecer por qué *El Público* es una obra metateatral y cómo se organiza esta metateatralidad, mientras que el resto del trabajo indagará en el propósito que Lorca le otorga a la misma. El siguiente apartado examina la importancia de la máscara, el símbolo más importante del drama

y sobre el que se construye el conflicto entre la verdad y la falsedad tanto en el teatro como en la vida, así como su vinculación a la temática homosexual de la obra. Las secciones tercera y cuarta estudian la oposición entre el teatro «al aire libre» y «bajo la arena», respectivamente, a través de las perspectivas amorosa (la revelación u ocultación de los sentimientos e identidades), teatral (la necesidad de nuevas formas de entender y hacer el teatro) y revolucionaria (la pugna entre el deseo de renovación y el conservadurismo del público). Por último, se estudia sucintamente la valoración de «irrepresentable» que otorgó a la obra su propio autor y la implantación de las teorías dramáticas presentadas en *El público* en las obras lorquianas posteriores. Para finalizar, se recogen en la conclusión las ideas más destacadas del trabajo y se reitera la importancia de la metateatralidad como un elemento clave para comprender *El público*, la obra más íntima de Lorca.

Introducción

*El público*¹ es un texto maldito, rebelde, hermético y heterodoxo, sin duda el menos favorecido entre las obras lorquianas, si bien, paradójicamente, es también el más personal y comprometido de Federico García Lorca. Son muchos y diversos los motivos que hacen de *EP* un drama fascinante. Para empezar, ser considerado por su autor una obra irrepresentable que no había «de estrenarse nunca» porque «no se puede estrenar» (*OC V* 418). Cerca estuvo de tener razón el granadino porque, aunque la crítica considera que fue concebida entre 1929 y 1930, no fue hasta 1986 que, dramas y tragedias de otra índole de por medio, el público pudo conocer *EP* sobre el escenario. Tan interesantes como su historia resultan su argumento rompedor, que gira en torno a la lucha interna de un director de escena porque no salgan a la luz sus pasiones escondidas, su lirismo profundo, su discurso y técnica anticonvencionales y vanguardistas, su exploración del amor homosexual y, en especial, su nueva concepción del teatro expresada a través de la metateatralidad.

A pesar de hallarnos ante un texto fascinante, la crítica ha dejado pasar, durante décadas, la oportunidad de profundizar en el particular metateatro lorquiano de *EP*, una falta de atención probablemente debida a que se trata del texto más inaccesible y malentendido del poeta. En cualquier caso, se mire el interés que han levantado otras producciones de Lorca o la cantidad de estudios dedicados a la técnica (meta)teatral de otros dramaturgos de su talla como Pirandello o Brecht, es, cuanto menos, sorprendente lo inadvertida que ha pasado esta obra maestra del poeta.

En este Trabajo de Fin de Grado tomo *EP* como objeto de estudio para atender a las vanguardistas expresiones de metateatralidad presentes en la obra a través del análisis de tres

¹ En adelante, *EP*.

de sus temas centrales: el amor, el teatro y la revolución. Mi objetivo será abordar las principales manifestaciones metateatrales atendiendo a cómo Lorca utiliza el juego de máscaras, la escenificación dramática y el teatro dentro del teatro para defender un nuevo tipo de escena, de autor, de público y, en definitiva, de teatro. Evidenciaré cómo canaliza técnica, estética e ideología para generar una transformación en el teatro y en el mundo que este refleja, a la vez que ofrece un poderoso testimonio de su propia experiencia vital y propone una nueva sensibilidad para la escena y la sociedad. En efecto, una sucinta aproximación al estudio de la metateatralidad lorquiana en *EP* será mi meta principal a lo largo de las siguientes páginas.

En lo que a la metodología se refiere, el procedimiento principal para la elaboración del proyecto ha consistido en la lectura crítica y el análisis de *EP* a partir de la edición de Javier Huerta Calvo para Austral (2017). Una vez seleccionados los aspectos más relevantes para mi estudio, y dada la profunda complejidad del texto y del propio concepto de «metateatro», realicé una exhaustiva revisión bibliográfica de fuentes académicas a través de *JSTOR*, *Dialnet* y los recursos de la biblioteca de la Facultad de Filología de la UDC. De esta manera, cito en mi trabajo a estudiosos de la metateatralidad, como Lionel Abel o Patrice Pavis; a lorquistas como Carlos Jérrez-Farrán, Gwynne Edwards, Ian Gibson, Miguel García-Posada o Manuel Antonio Arango, así como a otros críticos como Ángel Sahuquillo o Emilio Peral. Además, he encontrado provechoso consultar ediciones anteriores del drama—las de Rafael Martínez Nadal y Antonio Monegal—y otras obras de Lorca de indiscutible vinculación con *EP*, como *Comedia sin título* (c.1936) o *Poeta en Nueva York* (1940).

Este estudio se organiza en torno a cinco grandes secciones. El primer apartado aborda la fundamentación teórica que respalda el análisis, así como ciertas precisiones terminológicas a propósito de la idea de «metateatro», analizando por qué *EP* es considerada una obra metateatral y explorando cómo esta metateatralidad interviene en su organización interna. Utilizaremos el texto para investigar el propósito que Lorca le otorga al recurso metateatral,

examinando en el siguiente punto la relevancia de la máscara, símbolo fundamental del drama, y su papel central en el conflicto entre la verdad y la falsedad. Profundizamos, además, en la singularidad e importancia de la homosexualidad en la obra y su autor.

Las secciones tercera y cuarta se adentran en la oposición entre el teatro «al aire libre» y «bajo la arena», enfocándola desde diferentes perspectivas íntimas y públicas: el amor (la revelación u ocultación de sentimientos e identidades), lo teatral (la necesidad de nuevas formas de concebir y realizar el teatro) y lo revolucionario (la lucha entre el deseo de renovación y el conservadurismo del público). Finalmente, se realiza un breve acercamiento a la consideración de «irrepresentable» que Lorca atribuyó a la obra y a la incorporación de las teorías dramáticas presentadas en ella en sus obras posteriores. En la conclusión, se recapitulan las ideas más relevantes del trabajo subrayando la importancia de la metateatralidad para comprender *EP* como obra en la que Lorca une vida y teatro para escenificar sus tribulaciones como hombre homosexual y dramaturgo profesional.

1. Cuestiones teóricas

Para entender por qué *El Público* es considerado el eje de la metateatralidad de todo el *opus* dramático lorquiano y cómo en este drama se concentra toda la intención didáctica y renovadora del autor, debemos realizar ciertas precisiones terminológicas. Así, podremos caracterizar propiamente la obra, ponerla en relación con otras y llamar la atención sobre su red intertextual, permitiéndonos entenderla como una gran confluencia de tradición y vanguardia.

1.1. Perspectivas metateatrales

EP está concebida y estructurada en torno a su dimensión metaficcional. Dada la complejidad de la obra—y de la propia idea de metateatro—y la manifestación en distintos planos de su metateatralidad, cabe considerar distintas «perspectivas metateatrales».

Debemos tener en cuenta la primera definición del término, de corte temático, acuñada por Abel, para quien el metateatro se corresponde con la metáfora de la vida teatralizada, con personajes dramatizados por un contexto mítico-literario anterior que son conscientes de su propia teatralidad (134-135). El foco se coloca en el aspecto teatral de la vida, haciendo del mundo una «proyección de la conciencia humana», de forma que no exista una «imagen definitiva del mundo, sino un continuo despliegue de sueños e imaginaciones humanas» (Carlson 450). Lo sintetiza en torno a la ecuación «*metaplay= the world is a stage + life is a dream*» (Abel 85), que fácilmente podrían compartir los vanguardistas europeos fascinados con las posibilidades de la psique humana que el psicoanálisis freudiano comenzaba a intuir.

Con mirada moderna, Lorca recoge los topos del *theatrum mundi* y la accidentalidad del amor de los dramas del XVI para elaborarlos mediante la dualidad temática amor-teatro. No debemos ignorar la influencia del teatro clásico en la producción lorquiana, que vinculan la pieza con la herencia dramática barroca de personajes enmascarados, la visión alegórica de los autos sacramentales y la idea de la existencia como teatro. Definir *EP* en relación con los

movimientos de vanguardia «puede hacer que nos adentremos en terreno resbaladizo», pues la obra «establece un fecundo diálogo con la tradición cultural de cauces muy diversos y le da voz a través de un entramado de referencias literarias, filosóficas, religiosas y míticas» (Monegal «Revolución» 23). No es de extrañar, pues, que en ella resurjan y se transformen personajes shakesperianos o se vistan las «ideas representables» de los autos de Calderón (Martínez López 200-201).

También debemos tener en cuenta la perspectiva formal de la definición de Pavis como «teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que habla de sí mismo, se autorrepresenta» (203). Entenderemos como metaficticias aquellas obras que, como *EP*, hacen manifiesta su artificialidad de forma autoconsciente y sistemática para introducir un comentario sobre su construcción e identidad (Waugh 2). Al mirarse a sí misma, cualquier obra metatextual goza de una doble reflexividad (Boyd 23), formal y temática, por la que toma como objeto el examen de la problemática relación entre realidad y ficción, fijándose en la potencialidad del lenguaje y la importancia de la representación.

Lorca lleva a escena la teorización sobre el arte teatral de forma que «las significaciones metadramáticas de la obra se mueven constantemente entre el sentido alegórico ... y una serie de referentes más concretos, centrados en el fenómeno del arte escénico» (Gómez 69). Podemos afirmar que *EP* es una obra metateatral porque se explicita el carácter simbólico de los objetos teatrales y su discurso se sirve del teatro para ofrecer una reflexión sobre el mismo.

1.2. Niveles metadramáticos

Para entender las formas en que se presenta la metateatralidad en *EP*, recurriremos a los niveles dramatológicos propuestos por García Barrientos. Establece una diferenciación entre metateatro, «forma genuina del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta en escena teatral dentro de otra» (García Barrientos 232) y metadrama, todas aquellas manifestaciones en que el

«drama secundario se escenifica, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo o la acción verbal de un narrador» (234).

En un primer momento, los espectadores son presentados con una pieza en la que interviene un único personaje, extraído de la tradición teatral española: el Pastor Bobo, encargado de dar la bienvenida al público anunciando la trama (Huerta 26). Se desprende, así, su carácter prologal, que relaciona esta breve acción con otros prólogos lorquianos de incipiente metateatralidad. A propósito de nuestro estudio, lo verdaderamente destacable de la «Loa» es la vinculación entre escenario y público al «presentar ante los espectadores como ficción el drama enmarcado» (Vitale 69) hacia el que, como buen pastor, guía a su audiencia-rebaño. Se configura una separación estética entre auditorio y representación que evidencia la naturaleza antimimética de la función y manifiesta el carácter irreal de la ficción teatral.

En la «Loa» se suceden referencias sígnicas con relación al teatro desde las primeras palabras del personaje, quien pasará—haciendo patente la sinécdoque de la vida como teatro— a enumerar los «teatros del mundo» donde los seres humanos llevan a cabo las representaciones teatrales de sus existencias: «Europa se arranca las tetas / Asia se queda sin lunetas / y América es un cocodrilo / que no necesita careta» (121). La «Loa» supone el primer nivel dramático de *EP*, un plano epiteatral en el que «elementos correspondientes a la temática teatral» actúan «dentro del plano de la enunciación» (Rodríguez 180) alterando la percepción del espectador. La pieza no guarda relación argumental con el resto de la obra, pero resulta esencial porque, con ella, el autor condiciona la visión de la audiencia, invitándola a retirar las caretas.

El fin de la «Loa» da paso al segundo nivel metateatral, donde persiste el «teatro dentro del teatro». La destreza dramática lorquiana nos obliga a entender esto en un sentido amplio. No estamos ante una obra de teatro representándose dentro de otra *per se*, pero la escena inicial del «Cuadro Primero» nos sitúa entre bastidores, «donde la vista del espectador no llega»

(Mendoza 279). En la oficina del Director, los personajes teatrales ocupan un mundo que les es propio a ellos, mas desconocido al público. El Director de escena es personaje teatral porque pertenece al ámbito del teatro como pieza fundamental de la representación, lo que funciona en todos los planos de significación posibles del drama. La naturaleza intrínsecamente teatral y alegórica del Director lo convierte en figura esencial de *este* y de *todos* los teatros, tanto los de la realidad extralingüística, como el al «aire libre» y el «bajo la arena», y el de su propia existencia fingida.

Desde este segundo plano, a través de la escenificación basada en imaginería surrealista, la acción se desliza hacia un proceso onírico, el «plano de referencia más profundo» (Huélamo 78), que es el mundo interior del Director y que constituye el tercer nivel, ahora sí, metadramático. El poeta utiliza la «*mano impresa en la pared*» y las «*ventanas de radiografía*» (123) como alusiones a la verdad subyacente e invisible. Imágenes que se convierten en configuradoras de un espacio surrealista que desarrolla la comunicación entre lo real y lo soñado, lo interno y lo externo (Martínez Nadal 79). Los códigos surrealistas permiten la incursión de la audiencia real en la mente del personaje, así como que los miedos del Director se fuguen de su interior hasta tomar las tablas. En este nuevo plano metadramático, el Director se establece como personaje autorreferente situado en el centro de la pieza, convirtiéndose en «actor simbólico de su interior» (Mendoza 282), participante en la dramatización del debate sobre el nuevo teatro y la autoexploración mediante distintos desdoblamientos:

DIRECTOR.—¿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?

DIRECTOR.—¿Y yo...?

HOMBRE 1. —Sí, usted. (133).

EP se configura como un metadrama que funciona a distintos niveles dramáticos, vinculados mediante la dupla temática amor-teatro, en una suerte de *matrioska* metateatral en la que una puesta en escena se emboza dentro de otra. No obstante, Lorca, mediante el complejo juego escénico que ocurre en el penúltimo cuadro se propone la destrucción de las fronteras entre realidades dramáticas.

Hasta el «Cuadro Cuarto» podemos diferenciar entre lo que tiene lugar en la realidad externa y lo que ocurre en la imaginación. En el mundo interior del Director tenemos su propia historia y la representación de *Romeo y Julieta* «al aire libre»; en el exterior, ocurre la rebelión del público contra el teatro «bajo la arena». No obstante, en el penúltimo cuadro, la representación de tres situaciones escénicas simultáneas supone la fragmentación de los espacios y de los niveles de las historias que se desarrollan en el drama. Mientras ocurre la muerte del Desnudo-Gonzalo-Hombre 1, los estudiantes y las Damas discuten la representación del *Romeo y Julieta* «bajo la arena», «entrando y saliendo de la escena del hombre agonizante, uniendo así las acciones dentro y fuera del escenario» (Edwards 108). La aparición del público ficticio en el cuarto cuadro supone la superposición de los niveles dramáticos, ocasionando que las diferentes realidades se entremezclen y se quiebre la frontera de las convenciones teatrales.

EP es, ante todo, un «drama de ideas» porque técnica, estética e ideología se unen para transformar el objeto del que se sirve y, mediante él, lograr la transformación del mundo que se vincula. De la misma manera que en el drama se desdibuja la frontera entre lo «real» y lo «soñado», la unión amor-teatro dejará de ocurrir en paralelo al sobreponerse entre sí los distintos niveles de lo «teatral» y lo «verdadero».²

² Ofrecemos, a modo de síntesis y como ayuda visual, un esquema-resumen en el Anexo (Fig. 1).

2. Todo es cuestión de máscara

«No hay más que máscara» (158), exclama el Director en el «Cuadro Tercero» con mucha razón, porque este es el elemento y símbolo principal de *EP*. Sobre ella se edifica la construcción del teatro de las apariencias y convenciones sociales y bajo ella se esconde «la verdad de las sepulturas» (108), imprescindible para el teatro «bajo la arena», en el que salen a relucir las pasiones y esencia de la condición humana.

La máscara representa aquella fachada que las personas construyen para esconder *lo que se es* facilitando el tránsito *a lo que se pretende ser*. El cambio es tan misterioso como vergonzoso porque la máscara, al solo ser apariencia, implica una modificación superficial que, incapaz de transmutar la esencia del individuo, la oculta (Arango 357). La máscara funciona en el drama en un nivel de referencialidad metateatral como elemento *del* teatro que se emplea *para* el teatro de la existencia fingida; en el plano simbólico, como representación de la noción de la verdad disfrazada; y en el plano físico, a través de los trajes e imágenes.

En *EP*, la «máscara esconde a individuos que, envueltos en su propia realidad, rechazan la intrusión de la verdad que late bajo la arena, o sea, en el subconsciente» (Vitale 79) y su presencia será constante en toda la pieza. El *leitmotiv* aparece en la «Loa» y se mantiene a lo largo de toda la obra.³ En la breve acción inicial, con «*el armario lleno de caretas blancas*» (99), se presenta «una alusión clara a una humanidad caracterizada por la máscara que cada individuo adquiere para convivir con sus semejantes» (Rubia 391), se anuncia el motivo de las máscaras tras la que se encubren los personajes y se remite a lo que quizás sea aún más importante, las caretas que ocultan al auditorio que presencia la obra. El Pastor guía a su rebaño

³ Huerta difiere de los editores previos en la organización de la obra al considerar que el texto más que incompleto (como lo creía Martínez Nadal) podría entenderse como inacabado, pues los cuadros están finalizados si bien no organizados. El cambia el orden de las escenas al colocar al principio el texto identificado como «Cortina azul», ahora llamado «Loa del Pastor Bobo».

(audiencia y máscaras) hacia la representación donde aflorarán las verdades ocultas: «¡Balad, balad, balad, caretas!» (121).

La «Loa» tiene como objetivo condicionar la visión de la audiencia, incitando a los espectadores a dirigir su mirada más allá de lo aparente. Si el Pastor Bobo se lleva las caretas, es para que la verdad pueda salir a escena en el drama que sigue. En los versos posteriores, se avanza la temática teatral al mismo tiempo que el Pastor introduce una imagen funesta reforzada visualmente por la lucecita colocada delante de las máscaras: el hueco de la careta. Es un potente símbolo del vacío, motivo presente a lo largo de toda la obra, que Lorca coloca en el centro de la esencia humana como inequívoca concreción del desamparo existencial:

EL PASTOR.—Adivina. Adivinilla. Adivineta
de un teatro sin lunetas
y un cielo lleno de sillas
con el hueco de una careta... (120).

La oposición entre verdad y máscara que asoma en la «Loa» se presentará en el «Cuadro Primero», con el planteamiento del discurso de la obra, como la tensión que marque el desarrollo de *EP*. La idea permea toda la producción neoyorkina del granadino y la naturaleza corrosiva de la máscara aflora, obsesivamente, en todo *Poeta en Nueva York*. En «Danza de la muerte» leemos: «Medio lado del mundo de arena / mercurio y sol dormido el otro medio. / El mascarón. ¡Mirad el mascarón!» (vv. 17-19, *Poeta* 193). El poemario vincula ya el mascarón de muerte en vida que oculta el yo verdadero con el teatro falso y caduco contra el que se pronuncia Lorca, como demuestran los versos de «Ciudad sin sueño»: «Abrid los escotillones para que vea bajo la luna / las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros. » (vv. 48-50, *Poeta* 205).

Ante el ocultamiento teatral y vital, no queda más remedio que desenmascarar las verdades profundas. En el «Cuadro Primero», el decorado de la primera escena en la oficina del Director reitera la intención del poeta de sacar a la luz aquello que se oculta bajo la superficie. La «*gran mano*» (123) permitirá leer el porvenir y el mundo exterior del hombre, mientras que las «*radiografías*» (123) ofrecen aquello que es invisible a los ojos por permanecer oculto bajo la piel (Rubia 391). Significativamente, cuando para el final de la obra la acción nos devuelva a esta misma oficina en el «Cuadro Quinto», el decorado habrá sido sustituido por un «*ojo enorme*» y una «*gran cabeza de caballo*» (205). Ambos, más allá de símbolos surrealistas del viaje interno de subconsciente (Stamirowska 76), representan la capacidad de desvelar la verdad del amor y, por ende, la verdad del teatro.

La máscara resulta un símbolo negativo por su condición asfixiante de la verdadera naturaleza del hombre. Sin embargo, todos los personajes buscarán esconderse, consciente o inconscientemente, tras ella para ocultar sus pasiones secretas y su verdadero ser. Omnipresente es la máscara en la obra, en cualquiera forma, y, sugiere Lorca, que también lo es en la vida de sus espectadores y la suya propia, incrustada en todo momento («nadie olvida su máscara» 177):

DIRECTOR.—. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho (177).

Alrededor del mismo signo se conjugan tres vértices esenciales: la ocultación del yo real, la apariencia falsa moral y social y el caduco teatro burgués. Por ello, el problema existencial del Director coincide con el del mundo teatral de la época e incluso el del propio autor: ¿se puede vivir sin máscara?

2.1. La metamorfosis constante

El Estudiante 2, hacia el final de la obra, apunta una de las claves de *EP*: si todo es «cuestión de forma, de máscara» (194) que tras las apariencias esconde las emociones profundas, resultará imprescindible acabar con las caretas para revelar la verdad. Toda la acción dramática se desarrolla mediante «encadenamientos de cambios, transformaciones y metamorfosis» (Harretche 1818-1819) centrados en la figura del Director. En este personaje autorreferente se cruzan las dos vertientes temáticas de la obra: la accidentalidad del amor y la verdadera función del teatro como arte encargada de sacar a la luz las auténticas pasiones humanas (Vitale 76). Serán las constantes pugnas entre el Director, que pretende evitar que se conozca su verdadero ser, y el Hombre 1, que le forzará a desprenderse de sus cascarones caducos, lo que constituya el hilo conductor de este drama de secuencias (aparentemente) inconexas.

El Director, por su miedo al fracaso, a ser devorado por la máscara, al público y a su reprimida homosexualidad, se negará desde el principio a revelar lo que realmente es («¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme» 126). Para ello, se eruirá en defensa del teatro «al aire libre» ante el peligro de que asome su verdadero rostro. No sorprende que el personaje, como respuesta a la insistencia de los Caballos de desenterrar «la verdad de las sepulturas» (128), reclame el teatro donde las emociones son veladas para respetar las convenciones sociales y el buen gusto del público:

DIRECTOR. — Está claro, señor. No me supondrá usted capaz de sacar la máscara a escena...¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores? (131).

Para salvaguardar las apariencias, el Director debe recurrir al engaño, a la careta. La norma social ha obligado al personaje a ahogar bajo la arena y la máscara su identidad verdadera como antes lo hiciera la voz poética de «Tu infancia en Menton»: «Tu soledad esquiva en los hoteles / y tu máscara pura de otro signo» (vv. 3-4, *Poeta* 170). Por temor a ser

descubierto («Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro» 134), el Director seguirá reclamando el teatro de las realidades ficticias y se servirá de máscaras hechas de carne y literatura, como es el caso de Elena. Venida del teatro clásico defensor de la máscara, Elena, como figura femenina por excelencia, es invocada por el protagonista para alejar de sí la sospecha de homosexualidad que se cierne sobre él. Sin embargo, con sus «*pies de yeso*» (137) la griega pisoteará sus intenciones:

ELENA. —¡Vete con él! Y confíesame ya la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tú lo has besado y has dormido en la misma cama (138).

Si teatral es el escudo tras el que el Director esconde su verdad, teatral serán también las armas que los demás personajes utilicen contra él, por lo que el biombo blanco que el Hombre1-Gonzalo utilizará para forzar el desenmascaramiento del Director se convertirá en un instrumento fundamental para el descubrimiento del *yo* último de su amante, el *yo* verdadero sin defensas ni apariencias y libre para el amor (Harrette 1817):

HOMBRE 1.— Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (133).

Lorca convierte este objeto teatral, íntimamente relacionado con la transformación, en un «mecanismo desnudador» (Vitale 80) que permite, al desfilar por él los personajes, revelar sus escondidas verdades al despojarles de sus apariencias.⁴ Comienza así un proceso *antirepresentativo* en el que la ficción teatral da paso a la verdad. Una tras otra, a su paso por el biombo forzado por Gonzalo (representante de lo auténtico bajo la arena que no traiciona

⁴ El biombo como aparato de la revelación de la verdad del yo de un amor oscuro y oculto es otro de los muchos ecos que poemas como «Poema doble del lago Eden» tienen en *EP*:

No, no, yo no pregunto, yo deseo,
voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado. (vv.40-45 *Poeta* 216)

su identidad), irán cayendo las máscaras del Director, que se irá desprendiendo de sus trajes para alcanzar su verdad final:

HOMBRE 1.— (*Al Director.*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo (158).

El protagonista experimentará desdobles continuos y lo veremos transformado en la Figura de Cascabeles, en Arlequín Blanco o en la bailarina Guillermina, entre otros. Metamorfosis constantes que culminan con el desvalimiento de los cascarones vacíos y huecos que son los trajes sin cara, que desesperadamente se buscan a sí mismos y a sus amantes:

HOMBRE 1.— (*Arrojando el Traje al suelo*) ¡Enriqueee!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN.— (*En el suelo.*) Enriqueeece. (185).

Despojado del yugo de la careta de falsedad, un Enrique renacido en su verdad será capaz de amar a Gonzalo «delante de los otros» (77), de mostrarse a la luz del mundo y los teatros su escondida pasión. Su rebelión contra la norma social impuesta hace del desarrollo del personaje una suerte de «anagnórisis particular» en la que el Director encuentra a Enrique o, dicho de otra forma, se reencuentra consigo mismo, ahora sí, libre. Bien podrían cantar el protagonista y Gonzalo los versos de «Tu infancia en Menton»:

Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas. (vv. 1-4, *Poeta* 170).

No obstante, como evidencia el final del drama, existe un precio terrible a pagar por desvelar las verdades del mundo y, en especial, las de uno mismo.

2.3 Lo que la máscara esconde: El amor homosexual

La transformación impregna la totalidad de la obra, aunque el único capaz de cierta evolución es su protagonista. A fin de comprender el cambio ideológico del personaje, que pasa

de valedor del teatro «al aire libre» a llevar a escena las verdades «bajo la arena», debemos atender a la articulación de la temática bifocal de la obra: la verdadera función del teatro y la accidentalidad del amor, estudiada esta última desde la perspectiva de la homosexualidad.⁵ No es una precisión menor, ya que el *EP* es pionera en presentar, según el propio poeta, un tema «*francamente* homosexual» (*OC VII* 1104). Cabe preguntarse qué es lo que la máscara quiere esconder con tanto empeño en este drama revolucionario.

Resulta preciso dirigir nuestra atención al sustrato biográfico de la obra, capaz de ofrecernos algunas claves interpretativas. Nacido en la fervientemente católica Andalucía rural, Lorca sufrió durante toda su vida la represión y el dolor derivados de la imposibilidad de conciliar su homosexualidad con los valores de una sociedad intransigente. En el colegio, lo apodaban «Federica»; las revistas reaccionarias le llamaban «Loca»; incluso en la Residencia de Estudiantes, *alma mater* de la intelectualidad del momento, le bautizaron como «el maricón de la pajarita» (Gibson 95). Todo ello sin olvidar su asesinato a manos de simpatizantes franquistas al grito de «¡maricón!».

A la «represión social, sexual y mental» (José Ortega 354) padecida durante toda su vida, debemos añadir la insondable crisis personal, existencial y estética que el artista granadino sufrió a su llegada a Nueva York en 1929, que marcaría para siempre su trayectoria artística y vital. El viaje estará determinado por una total ambivalencia en los sentimientos del poeta. Lorca se enfrenta al paisaje inhóspito de la metrópoli neoyorquina, perseguido por la morriña de su hogar, pero también descubre un aire de verdadera libertad que le ayuda a redefinir su propia identidad al entrar en contacto con la emergente escena gay y el teatro independiente del *Harlem Renaissance* (Peral 108). A raíz de la experiencia americana Lorca se mira a sí mismo

⁵ Por lo que consideramos, no tienen cabida en un estudio sobre *EP*, las deliberadas omisiones y paráfrasis con la que algunos críticos pretenden enmascarar la evidente temática homosexual.

con una mirada existencial y eróticamente desnuda (Sahuquillo 125), opuesta a la del yo social de la vida cotidiana referida en «Paisaje de la multitud que vomita»: «Esta mirada mía fue mía, pero ya no es mía / esta mirada que tiembla desnuda por el alcohol / y despide barcos increíbles» (vv. 29-31, *Poeta* 198).

Para Lorca, sujeto lírico-dramático atravesado por un eros turbado, en las grandes avenidas de Nueva York no hay molinos, solo gigantes. Las ansiedades del poeta se manifiestan reveladoramente en sus textos—matizadas por un filtro surrealista—, de forma que Lorca hará de su poesía y teatro el testimonio más revelador de su propia identidad, allí donde sus represiones cobrarán al fin corporeidad (Cañas 93).

EP nace en un momento vital de (re)descubrimiento clave para el autor y, por ello, debemos entenderlo como la más vehemente y violenta manifestación de una nueva forma de vivir y escribir su deseo. Quien firma el drama lo hace en un estado de violenta necesidad; es el colérico grito de quien afronta herido una lucha consigo mismo. La «mirada desnuda» que Lorca vuelve sobre sí no está libre de contradicciones; la represión le ha llevado a interiorizar la homofobia hegemónica contra la figura estereotipada del homosexual afeminado, a rechazar a las «maricas de las ciudades, / de carne tumefacta y pensamiento inmundo» (vv. 101-2, *Poeta* 269) de la «Oda a Walt Whitman» y a esconderse a sí mismo por miedo a parecerse a ellas. Lorca emplea para ocultarse las mismas telas con las que vestirá a sus creaciones. La guerra de los personajes de *EP* contra la máscara es la misma que padece el propio autor. La «performatividad de género» (Buchbinder 126) es el núcleo de esta necesidad obligada de fingir una masculinidad heterosexual normativa. Debemos recordar que el actual binarismo heterosexual/homosexual no se consolida hasta la década de 1940 (Caparrós 384). En las sociedades española y americana de los años veinte, la dicotomía funciona, ligada a la apariencia y a los signos externos de género, para distinguir a hombres con rasgos afeminados de otros con actitudes típicamente masculinas (Chauncey 21). La angustia lorquiana se

relaciona sobre todo con la representación de una homosexualidad cuyos rasgos y gestos deben alinearse con la representación que el patriarcado heteronormativo exige según el modelo hegemónico imperante (Badenes 99).

La metamorfosis, la revelación de lo oculto y verdadero, es un acto intrínsecamente revolucionario, cuya relación con la estructuración de la dupla temática se hace patente en la «Ruina romana». El desenmascaramiento del amor homosexual ocupa toda la acción dramática del segundo cuadro, que demuestra cómo el drama se articula en torno a las proyecciones escénicas de la pugna entre el Hombre 1 y el Director por revelar (o no) sus verdaderas identidades. Será entre reliquias de un mundo antiguo donde Lorca desarrolle su particular exploración del «amor griego»: es entre los restos de lo caduco y destruido donde el poeta pretende construir algo nuevo y bello. Dos figuras teatrales, Pámpanos y Cascabeles, que se corresponden con el Hombre 1 y el Director respectivamente, ocupan el centro de la escena. Mantienen una danza de dominación amorosa articulada a través de un diálogo basado en condicionales y respuestas, un juego de palabras que revela las intenciones ocultas de los amantes, su anhelo de posesión e incorporación en el otro:

FIGURA DE CASCABELES .— Si yo me convirtiera en nube...

FIGURA DE PÁMPANOS .— ...Yo me convertiría en ojo.

F. CASCABELES .— Si yo me convirtiera en caca...

F. PÁMPANOS. .—...Yo me convertiría en mosca (143-4).

Si bien la conversación pudiera apuntar en un primer momento a un ejercicio de la libre asociación de ideas propia del surrealismo, nos encontramos realmente ante un elaborado entramado poético y metafórico. La clave del diálogo aparentemente ilógico está en la alternancia entre símbolos e imágenes donde lo escatológico se encuentra con lo lírico. Toda la escena es un desafío de amor imposible en el que Pámpanos esgrime dominante lo viril, lo penetrante y activo (el «ojo», el «pecho» y el «cuchillo») contra Cascabeles que, sumiso, acepta

un rol inferior, pasivo y afeminado (la «nube», la «caca», la «manzana»).⁶ Lorca «aplica a ambas figuras los estereotipos convencionales sobre la masculinidad y femineidad» (Jérez-Farrán «Sadomasoquismo» 472) para reincidir en la homosexualidad afeminada que desesperadamente busca esconder el Director-Cascabeles-Enrique.

El baile, a la vez duelo poético, se interrumpe cuando ambas figuras se enzarzan a raíz de una evocación de Cascabeles: «Y si yo me convirtiera en pez luna...» (144). Monegal afirma que «el pez luna representa al homosexual» dada la «asimilación simultánea de las cargas respectivas de ambas metáforas» («Entre el papel» 249). En el pez luna se fusionan dos prominentes símbolos lorquianos: el pez—masculino y fálico— y la luna—femenina y fatal—. Su aparición desata el conflicto cuando Pámpanos responde que él se transformaría «en cuchillo» (144) capaz de penetrar el cuerpo ajeno. Para Cascabeles, la imagen es tan violenta que le sugiere a su interlocutor otras posibles metamorfosis, todas de género ambiguo: «¿Por qué me atormentas? ... Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga...» (145), pase incluso convertirse en alejada luna llena «¡pero en cuchillo!» (145). Ante la súplica, Pámpanos-Hombre 1 se muestra tajante y reafirma su hombría irreprochable: «Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo» (145).

A partir de aquí, la discordia es ya segura y total. Al hacerse «inasequible la unión perfecta» (Martínez Nadal 41) de los dos amantes, el juego sadomasoquista continuará hasta el final del cuadro con un intercambio constante en el que Cascabeles mostrará su fuerza mientras que Pámpanos se debilitará. Cuando una figura sea sumisa, la otra será enérgica y la agresividad

⁶ Toda la confrontación se sostiene sobre simbología de carácter erótico y violento, con referencias evidentes a una relación sadomasoquista. Pámpanos toca una flauta, símbolo fálico que alude además a la felación (Jérez-Farrán «Sadomasoquismo» 477) y que su cabeza está decorada de vides y pámpanos a la manera del dios Baco, «rubricando el lado femenino de este dios» (Huerta 141). Por su parte, los cascabeles dorados de Cascabeles, que se mueven al son de la flauta de su amante y rival, refieren a sus testículos (Huerta 142).

de una será contrarrestada por la actitud defensiva de la otra. Pámpanos pretende tanto dominar a Cascabeles como quiere ser dominado por él y viceversa. Al final del cuadro, cuando una de las columnas romanas se desdoble en el biombo blanco del cuadro anterior, Gonzalo—habiendo observado el grotesco espectáculo de su proyección y la del Director—exclamará vehemente:

HOMBRE 1.— 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... Debieron vencer... Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca? (158-9).

En estas acciones se ha escenificado uno de los principales conflictos del universo lorquiano neoyorquino: la contienda entre el eros apolíneo y el eros dionisiaco. Representante del primero es el Hombre 1-Gonzalo, quien encarna un «eros homosexual de absoluta pureza» (Huerta 91). Conformar representación de la concepción homoerótica ideal para Lorca en tanto que es puramente masculino. El personaje parece construirse bajo la misma luz de perfección canónica con la que Lorca loa a Walt Whitman en la oda que le dedica en *Poeta en Nueva York*.

Tanto Whitman como el Hombre 1 buscan la «trascendencia del encuentro erótico» (Peral 114), son dos «machos», «Adanes virginales» que no conocen la caída ni el pecado, guardianes del equilibrio y la belleza pura en los que no existe femenino porque «son hombres y nada más que eso» (145). Su sombra apolínea se cierne así sobre Pámpanos y Cascabeles, que, desinhibidos, arrastran su pasión dionisiaca y su burda sensualidad por la «Ruina romana». Lorca aborrece la «actitud desmesurada, frívola y estéril» (Peral 115) de las «maricas» que empuñan un eros nocturno, que, para el poeta, solo conduce a la corrupción y destrucción del otro, como les ocurre a las Figuras. El autor, al igual que ensalza el amor propio del Dios de la belleza, no tiene miramientos en castigar a los hijos del sátiro y la vid, que no son más que «carne para fusta» («Oda» v. 59, *Poeta* 268). De ahí la iracunda diatriba de Gonzalo ante la

danza de Pámpanos y Cascabeles; el juego sadomasoquista se opone a la concepción apolínea del amor homosexual, por el que ambas figuras deberían seguir siendo «íntegramente hombres» sin «dejarse arrastrar por los falsos deseos» (159) hasta el podrido pantano donde habitan las «Faeries de Norteamérica o los Sarasas de Cádiz» contra los que Lorca carga : «Contra vosotros siempre» («Oda» vv. 119, *Poeta* 269).

La situación es abrumadoramente desconcertante. El mismo Lorca que presenta en *EP* una batalla sin cuartel contra el ostracismo de la máscara se sitúa simultáneamente, al menos de forma parcial, de parte de quien condena ciertas conductas homosexuales. En la obra, Lorca exhibe escénicamente el conflicto que le sacude y por ello se produce una doble autoproyección (Cordero 154). Gonzalo es una trasposición idealizada del autor, mientras que el Director es una versión mucho más próxima a la de su realidad vital. La representación del modelo apolíneo de homosexualidad del primero es, para el poeta, un ideal inalcanzable porque, acobardado, se siente más cercano a esas «maricas», como Enrique, de las que intenta distanciarse. *EP* es una obra lorquiana en el más profundo sentido de la palabra, pues nos habla de las más recónditas vivencias del artista; como apunta Feal, los personajes «viven del mismo drama de su autor, quien en su búsqueda amorosa encuentra como respuesta un eco» (52). Podremos entender *EP* como la canalización dramática de una frustración irreconciliable, la puesta en escena de un teatro verdaderamente íntimo, pues Lorca, queriendo sentirse libre como el Hombre 1, sufre en su cercanía al Director.

La paradoja de la obra consiste en que en el drama se da una legitimación el amor homosexual fruto del redescubrimiento personal del autor y condena explícita de ciertas formas de vivirla. Lorca «cuando quiere defender la legitimidad del amor homosexual escribe la ‘Oda a Walt Whitman’ o *El público*» (Martínez Nadal 122). Si bien no podemos considerarlo una celebración de la homosexualidad *per se*, sí se da una equiparación de este amor a su contraparte tradicional y heterosexual buscando legitimar el amor entre dos hombres. No es casualidad que

sea *Romeo y Julieta*, la historia del amor romántico por excelencia, la obra escogida para presentar esta tesis. Este es uno de los puntos del drama donde mejor se relaciona con el texto de Shakespeare, rescatando del *Sueño de una noche de verano* el tópico de la accidentalidad del amor, que Lorca se propone demostrar tomando «como paradigma el espinoso tema del amor homosexual» (Martínez Nadal 34). El amor, entiende Lorca, es pura casualidad y al igual que puede Titania enamorarse de un asno, puede un hombre enamorarse de otro. Y, lo que quizás sea más importante, este amor ocurre en todas las formas y con la misma intensidad ya sea entre hombre y mujer, hombre y hombre, o criatura y criatura.

El homoerotismo de *EP* es esencialmente trágico y doloroso, porque, por mucho que lo apolíneo venza sobre lo dionisiaco, la última palabra la tendrán la muerte y el *fatum* trágico. No obstante, ello no hace menos válida la vindicación de quien defiende el derecho a amar libremente y a la vista de todos. El poeta utiliza la historia de *Romeo y Julieta* como ejemplo del amor verdadero de trágico desenlace, pero hábilmente refuta que la relación deba ser heterosexual al cambiar el rango de referencia. No se trata de explorar «el amor en su dimensión más universal» (Huerta 82), sino de la necesidad de mostrar un deseo ocultado por fuerza de otros. Mediante la sucesión de transformaciones de raíz puramente dramática, Lorca evidencia que, si en el juego de las apariencias todo es cuestión de «espejo», «forma» y «máscara» (194), lo importante serán las pasiones bajo las figuras:⁷

ESTUDIANTE 2.— En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? (193-4).

⁷ Parece que Lorca expande alguna de las otras ideas contenida en la tragedia de los amantes de Verona. En la obra original, Julieta argumenta que la designación de las cosas no cambia lo que son en realidad. Así, Romeo seguirá siendo su amado a pesar de ser un Montesco al igual que llamar a una rosa por cualquier otro nombre no cambiaría su dulce olor: «JULIET.— *What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet.* (987). El granadino semeja recoger esta idea para aplicarla a su teorización teatral sobre la trivialidad de las formas.

Resulta significativo que el intercambio donde más evidente resulta el motivo *queer* de la obra se construya usando trajes en lugar de personajes y con un diálogo basado en la ruptura de la lógica identitaria y la cascada de impactantes imágenes de tipo surrealista. Lorca se aleja del discurso convencional para darle a su auditorio la posibilidad de entender lo que pretendía decir y que la sociedad de su época no estaba dispuesta a escuchar. Esto responde a la idea final que el poeta pretende transmitir en *EP* sobre la finalidad del teatro: presentar sobre el escenario la realidad de las pasiones escondidas que son, en este caso, los sentimientos alrededor de un amor que se da «todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos» (206), por mucho que el público se resista a verlo.

3. Teatro sin capacidad para el suspiro: El teatro «al aire libre»

En el punto anterior, partiendo de la dualidad temática, abordamos la parte primera del binomio amor-teatro; ahora, nos centraremos en su reflejo en la dimensión pública y teatral: la renovación del arte dramático. Para cuando Lorca escribe *EP*, ha estrenado con éxito varias obras, cautivando por partes iguales a crítica y público. Es ya un autor capaz de conocer la realidad del teatro en su España contemporánea y al público habitual. Su ansia de renovación viene dada por el panorama general de la escena española de principios del XX: un teatro destinado al entretenimiento de la audiencia burguesa, que desea ver respetadas sus convicciones. El propio Lorca, consciente de la conmoción que una obra como la suya puede despertar, la tilda de «irrepresentable» en un país donde el arte vanguardista parece imposible.

3.1 Teatro para el público burgués

En octubre de 1929, durante su estancia en Nueva York, el poeta escribe a su familia una carta en la que habla sobre una nueva pieza que está escribiendo. Les explica que «hay que pensar en el teatro del porvenir» porque «todo lo que existe ahora en España está muerto» y se muestra categórico al afirmar que «no hay otra solución» pues «o se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre» (*Escribe* 78). En otra misiva, fechada pocos días después y también dirigida a su familia, considerará la posibilidad de estrenar en la Gran Manzana algunas de sus obras porque, a diferencia de en su país natal, allí «hay un teatro de vanguardia» donde se puede representar «lo que en España no quieren montar porque no es de público» (*Escribe* 79).

Esta concepción negativa del teatro de su época tendrá su correlato en *EP*, una de esas «comedias imposibles» en las que se encuentra su «verdadero propósito» (*OC VI* 730): acabar con las convenciones sociales que constriñen la pasión y sepultan la verdad humana. Lorca demuestra en *EP* un profundo conocimiento del mundo teatral y de su audiencia habitual, por lo que no resulta descabellada la famosa calificación del poeta de su obra como «teatro imposible». Una obra tan vanguardista sería inaceptable «para nuestra escena y para nuestro

público teatral de entonces» (Aznar 53). La burguesía española, de férreo conservadurismo estético e ideológico, gusta del teatro comercial de un «repertorio tradicionalista y católico» y no admite «las innovaciones escenográficas ni dramatúrgicas» (Aznar 53).

La constante búsqueda del ansiado cambio cualitativo en la escena teatral será el otro gran tema de *EP*, pues la función del teatro para Lorca va más allá del mero entretenimiento del público, al que se le puede y debe educar: «Hay necesidad de hacer esto para bien del teatro y para gloria y jerarquía de los intérpretes. Lo contrario es temblar de miedo detrás de las bambalinas y matar las fantasías, la imaginación y la gracia del teatro» (*OC VI* 429). El afán de renovación—y revolución—teatral es uno de los motores principales de todas las obras con vertiente metateatral del granadino, como la *Comedia sin título*. Debemos entender el teatro de Lorca, en especial las obras «irrepresentables», como de un profundo compromiso social y político en el que la metateatralidad viola la verosimilitud para que la vida real irrumpa en el drama y viceversa, para hacer del teatro un «foro de debate» reformador en el que se «desafíe ... el convencionalismo» y a se ponga «al público en el punto de mira» (Allinson 1037), haciéndoles ver aquello que niegan reconocer. Todo lo que de *EP* se desprende en cuanto a la concepción lorquiana del teatro, lo expresa el Autor en la *Comedia* al dirigirse a las audiencias, reales y ficticias:

AUTOR.— Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír... Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. (*Comedia* 319).

3.2 Hombres del teatro y para el teatro

Lorca formulará sus inquietudes artísticas sobre la forma de hacer teatro y elaborará una nueva teoría dramática basada en el «desenmascaramiento de la verdad» en *EP*, pues en el drama se recogen todas las ideas sobre la finalidad profunda del teatro que brotaban a lo largo

de todo su *opus*. La figura del Director es la más indicada para hablar de cómo el teatro debe prosperar «despojándose de sus ataduras y preocupaciones mezquinas» (Lewis 723), dado que la obra hace de la revelación de los sentimientos ocultos y de las verdades escondidas del teatro uno y lo mismo. Por ello, exploraremos, a continuación, cómo en el Director de escena culminan las ideas metateatrales de prólogos de otras obras lorquianas.

Durante la mayor parte de la obra, Enrique encarna el tipo de teatro que Lorca busca destruir: el teatro «al aire libre», donde, paradójicamente, todo está oculto bajo fachada. La connotación negativa de este teatro—revelada por el Caballo Negro cuando exclama: «Cuando se dice aire, yo entiendo vacío» (172)—proviene de la vinculación del aire con el vacío y la nada. Se trata, por tanto, de una forma de arte insustancial. Es el mismo teatro burgués al que, según la *Tragicomedia de don Cristóbal*, «los hombres van a dormirse» (*OC III* 95); el mismo que, advierte el Autor de *La Zapatera*, se ha convertido en «una finanza», por lo que «la poesía se retira de escena» (59) dejando, como se avisa en la *Comedia sin título*, «un terrible aire de mentira», pues «los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles» (*Comedia* 327).

En la representación «al aire libre» solo existe la máscara, porque siguen cerrados «los escotillones de la escena» (176) para que la poesía y la vida no salgan a escena a «descubrir el secreto con el cual vivimos todos» que es la realidad tras las caretas, dice el Director del *Retablillo* (*OC III* 156). Quien dirige el teatro «al aire libre» es carcelero de la poesía y la vida, un hombre sin «capacidad para el suspiro» (104) que encierra a los personajes en «una cajita de hierro», volviéndoles meros trajes para la audiencia. Bajo su control, se convierten en inocuas máscaras de las que no conoce sus pasiones, muy alejadas de los «hombres y mujeres de carne» (*Comedia* 327) del teatro «bajo la arena». Como personaje que se debate entre ocultar o no las verdades humanas y dramáticas, el Director es un hombre *del* teatro que existe

simplemente *para* el teatro de sepulturas de las vidas muertas de estos seres que viven aterrorizados de que se revele su verdad.

DIRECTOR.— Un hombre y una mujer que se enamoran....

HOMBRE 1.— Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

DIRECTOR.— Hombre... yo no estoy dentro...

HOMBRE 1.—¡Basta! ¡Basta! Usted mismo se denuncia (107).

La solución al problema de la falsa apariencia, como apuntaba el poeta al principio del apartado, será dramática: habrá que destruir este teatro de mentiras para inaugurar el teatro de la verdad.

4. El constante bautizo de las cosas recién creadas: El teatro «bajo la arena»

A lo largo del drama se hace patente que es bajo la arena, materia muerta y vacía de halo fúnebre, donde se esconde, con su latido constante, la verdad auténtica que Lorca pretende desenterrar para presentar ante los focos del teatro. Como hemos constatado, será necesaria una renovación de la forma de entender y hacer el teatro, pero ello implica aceptar los riesgos de tal revolución, incluso el fracaso.

En este apartado, desgranaremos la inauguración del «teatro bajo la arena» en *EP* y cómo esto se produce gracias a la disolución de la máscara y de los límites entre lo real y lo aparente.

4.1 Espeleología dramática tras el muro de arena

Bajo el canto del ruiseñor y el son de las trompetas se inaugura en el «Cuadro Tercero» el «teatro bajo la arena». Ocurre en el sepulcro de Verona, pues solo de una tumba abierta puede renacer la «verdad de las sepulturas» (108). Intervendrán en la inauguración dos grupos de personajes: por un lado, Gonzalo, en su lucha por liberar a Enrique de su vida subrepticia; por otro, los Caballos y Julieta.

Julieta emerge tras el muro de arena en su sepulcro para irrumpir en un drama de marcado corte masculino. Lo hace no como la «amada clásica de cartón piedra entre mujer objeto y mito literario» (Huerta 42), sino como víctima «despierta a la verdad de lo fugaz y a la angustia del amor» (Edwards 102). Esta Julieta renacida ha sido espectadora de su propia tragedia como lo ha sido la audiencia y salta del lecho para rebelarse contra un amor retórico, pero irreal: «Me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón» (167). Su rol de amada paradigmática, de mitad de un amor de ideal literario, la ha llevado a aparecer en todos los teatros, pero ella rechaza este amor que existe solo para ser representado ante unos espectadores (Jérez-Ferrán «Viejos» 193). Todos quisieran interpretar su

papel como «traje», el público ansía el espectáculo que es su existir, pero Julieta solo desea amar con pasión verdadera: «No me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar» (165).

Ante la veronesa decidida a amar acuden al galope los Caballos Blancos, amenazantes y poderosas representaciones del instintivo impulso sexual masculino (Martínez Nadal 233). Armados de espadas y bastones de significación fálica, esgrimen una reivindicativa virilidad ante la más predominante figura femenina del drama: «Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu grupa para el azote de nuestras colas» (174). La Capuleto consolida su rechazo del rol de amada clásica y se rebela contra su preestablecido papel de víctima de amor al gritarles furiosa:

JULIETA.— Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras... ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! (174-5).

Los Caballos, que fueron emisarios del «teatro bajo la arena», despliegan ahora una exacerbada heterosexualidad que, como increpa Gonzalo, no es más que fachada: «Tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que leo en sus ojos» (176). A pesar de la llegada del teatro «bajo la arena», el auténtico deseo permanece objeto de cuestionamiento, la máscara sigue presente y, por tanto, Gonzalo lucha aún por desvelar la verdad de los personajes.

La oposición entre el «teatro al aire libre» y el «teatro bajo la arena» no tiene fácil solución o, más bien, no tiene solución alguna, como tampoco lo tiene para el autor la antítesis entre el eros apolíneo y el nocturno (Dobón 58). *EP* es, como hemos venido apuntando el ejercicio literario de salvar divisiones radicales-y buscar el imposible «amor de la boñiga con el sol» (172).

4.2 Destellos de una revolución teatral inacabada

Dar el paso hacia el nuevo teatro conlleva un importante giro ideológico del Director, el mismo que Lorca parece reclamar a su público. De forma reveladora, el último cuadro del drama es una conversación entre el Prestidigitador, representante de la ilusión y los juegos de manos que defenderá el gusto burgués, y el Director, baluarte ahora del teatro de la verdad de la pasión humana. La cuestión esencial será: ¿Cuál es el precio de desenmascarar toda verdad?

Adelantémonos por un momento al final del drama, donde, de regreso a la oficina del Director, descubrimos que donde había una «*gran mano*» (123), hay ahora «*un ojo enorme*» (205), símbolo de quien ahora se muestra a la vista de todos. Quien fuera el valedor del teatro «al aire libre» («desprecio tu elegancia y tu teatro» 177), defenderá ahora el «dificilísimo juego poético» (192) que es la representación de *Romeo y Julieta* «bajo la arena». Lorca y Enrique coinciden en que es la labor fundamental del teatro desenmascarar las anticuadas convenciones sociales burguesas («¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» 209). No obstante, tal revolución es tan necesaria como fatal. En el universo lorquiano de *EP* y en la España de los años 30, el precio de alcanzar la verdad última será la muerte y el vacío.

El Prestidigitador, la omnipresente muerte que aquí toma forma, intentará convencer al Director de volver a sus viejas costumbres («Usted, hombre de máscara, no recuerda que nosotros usamos la cortina oscura» 188), pero será en vano. El Director insistirá en «romper todas las puertas del drama» (211), de las costumbres y mentiras burguesas e incidirá en que sus vivos personajes «quemem la cortina y mueran en presencia de los espectadores» (209) porque, solo así, justifica el drama su existencia. Todas las máscaras se han disuelto, han aflorado los verdaderos sentimientos y ha concluido el viaje de exploración. O, al menos, eso cabría esperar de un drama menor. En *EP*, la verdad fracasa, como la relación de Enrique y Gonzalo, cuando el primero es incapaz de saber qué ha sido de su amante («A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo la tierra» 212). Y también como el intento de

renovación teatral cuando estalla la rebelión de la audiencia y la inauguración del «teatro bajo la arena» que vuelve a enmascararse «al aire libre». Derrota tras derrota, porque la verdad de los marginados solo puede existir bajo la arena, allá donde no llega la vista de los otros.

La visión lorquiana y fatalista hace de la muerte y el fracaso el único destino de quienes buscan burlar la máscara y la mirada social intransigente: «Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.» (177). Lorca evidencia, así, la «condena que espera a aquellos que pretendan sacar a la luz de la luna una forma de amar que debe permanecer en la sombra» (Peral 111). Esta muerte que acecha es la que cobró las vidas del Desnudo Rojo-Gonzalo, crucificado como un Cristo-mártir de una homosexualidad ideal e inalcanzable; la de Julieta y los intérpretes del teatro «bajo la arena»; y, finalmente, la del Director, en forma de fría lluvia de «*guantes blancos*» (216). Los guantes se relacionan con la nieve y el frío, pero también con las máscaras y los trajes en su «intuición de vacío» (García-Posada 111) que esconden la autenticidad del personaje. Estos marcan el final del Director, «una caída en el húmedo barro de los instintos o una subida a las cumbres nevadas de la muerte» (García-Posada 139), y el de la obra que, sin embargo, vuelve a empezar, con el público todavía aguardando a entrar; la verdad, enterrada bajo la arena; y las máscaras, flotando:

VOZ.— El público.

VOZ .— Que pase. (216).

5. Lo verdaderamente irrepresentable del teatro irrepresentable

5.1 El público contra *El público*

Nunca habiéndola visto representada en vida, Lorca se refiere a *EP* como una pieza de un «dramatismo profundo» (*OC V 480*), mas dice que «no es una obra para representarse», sino «un poema para silbarlo» (*OC V 564*). Lorca entendía que el público de su tiempo rechazaría el tratamiento del tema amoroso homosexual y la propuesta vanguardista, y así lo demuestran las revoluciones burguesas de *EP* y la *Comedia sin título*. Son dos los motivos que le llevan a considerar esta obra como «irrepresentable»: la temática homosexual y el rechazo del público a ser incluido en el escenario.

El estudio de la frustración amorosa bajo el prisma de la pasión homosexual es «una cuestión controvertida ... en todos los tiempos» (Vitale 15). El teatro «bajo la arena» nace condenado al fracaso por la (o)presión social, pues, si uno se atreve a «quitar las barandas al puente» (133), se arriesga a que «la sociedad de máscaras lo destruya por osar presentarse al desnudo en público, violentando las reglas sociales enemigas de toda desnudez» (Feal 44), un temor que Lorca vive en sus propias carnes como homosexual reprimido. La audiencia desprecia los problemas de la «ignorada otra mitad» («Oficina y denuncia» *Poeta v.39, 253*) a no ser que «desaparezca lo que es específicamente homosexual y solo quede un dolor humano» (Sahuquillo 156) o, de lo contrario, el público manchará «de sangre las butacas» (206) para impedir que exista cualquier representación «bajo la arena».

No obstante, el dramaturgo tenía el ojo puesto en el futuro y en el teatro del porvenir: «No tiene razón el que dice: “Ahora, ahora ” con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice “Mañana, mañana, mañana ” y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo» (*OC VI 429*). Son los jóvenes Estudiantes los únicos capaces de apreciar el

mensaje profundo del teatro nacido de las entrañas y en sus bocas coloca el poeta la defensa de un nuevo teatro visceral y liberado del «conservadurismo fundamentalista y borreguil del espectador burgués» (Cordero 155). Como representantes de las generaciones futuras libres de prejuicios, son los únicos capaces de apreciar las verdades y pasiones del *Romeo y Julieta* «bajo la arena». Los Estudiantes encarnan a la audiencia educada que pretende crear Lorca por medio de un teatro reformador. Son capaces de ver más allá de las apariencias y aceptan la arbitrariedad de las formas por ser nada más que fachada; por ello, son los únicos que entienden el mensaje profundo de la puesta en escena. Lo verdaderamente importante es que aquel Romeo amaba de veras a aquella Julieta «*con pies de hombre*» (174) y en esta pasión auténtica ven los Estudiantes la suya propia:

ESTUDIANTE 2 .— En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? (194).

A *EP* lo hace también «irrepresentable» su condición de «espejo del público» en el que salen a las tablas «los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación» (*OC VI* 564). La relación referencial de las obras «irrepresentables» las alejan del discurso convencional para tratar a la audiencia como partícipes del «teatro de lo que nos pasa» para llevar a escena «las cosas que no queréis ver» (*Comedia* 319). La representación se vuelve forzosamente activa cuando el argumento del desenmascaramiento deja de referirse exclusivamente a los personajes para incluir al espectador; es decir, cuando la realidad teatral irrumpe brutalmente en la realidad de la audiencia. La audiencia no estaba dotada «de los recursos esenciales al entendimiento del mensaje ni la técnica de la obra» puesto que la «realidad del escenario resultaba demasiado amenazante para la conciencia del público» (Vitale 123). Ante el temor de que sus verdades corretean por las tablas, los espectadores se rebelarán contra el teatro que les haga verse

reflejados o enfrentarse a sus prejuicios, pues para ellos «la única ley del teatro es el juicio del espectador» (*Comedia* 355). Así lo creía el poeta, que afirmaba que «como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación» (*OC V* 564).

5.2 Arañar la luna sin rasgar la cortina: La distancia estética

Lo que *EP* pretende de su audiencia es ser un espejo de la misma para hacerla protagonista y que pueda reconocer las pasiones que le son propias, pero también aquello que rechaza ver. ¿Cómo lograrlo sin causar el rechazo inminente? Son los Estudiantes los que enuncian la solución al enfatizar lo imprescindible de la distancia estética propuesta por Pirandello, una ilusión que sirva de distanciamiento entre representación y público para que este no se vea interpelado directamente:

ESTUDIANTE I. — El público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público? (193).

Consciente de la susceptibilidad de su audiencia, Lorca utilizará este principio en la trilogía rural, que aleja del público el foco de la acción dramática al situarlo en la realidad remota del campo. El reflejo del espectador no es consciente en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* y el mensaje se transmite de forma más sutil que en *EP*, pero no menos profunda. Tan directora es Bernarda de la función «al aire libre» que es su casa como lo fue Enrique, y tan heroínas de la verdad «bajo la arena» son Yerma o Adela como lo fueron Julieta y Gonzalo.⁸ Las obras de la trilogía, las más representadas, son claros ejemplos de las ideas socio-dramáticas que se Lorca desarrolla en *EP*. Todas ellas son verdaderas representaciones «bajo la arena» pues, tras su aparente sencillez, se encuentra la misma esencia de *EP*.

⁸ En ambos casos, las protagonistas se rebelan contra las barreras que el grupo social les impone y que impiden su realización y su revuelta es lo que los llevará inevitablemente a la muerte dado que el entorno en el que se desenvuelven todo está determinado de antemano y donde las estructuras mentales del grupo ocupan el lugar del «*fatum*» clásico (Martínez 26).

Conclusión

Federico García Lorca se sirve en *El Público* de la metateatralidad en todas sus vertientes, tradicionales y vanguardistas, para escenificar sus inquietudes artísticas y vitales en una obra de una singularidad inabarcable. Gracias a su técnica innovadora, Lorca liga su propia crisis existencial con la del protagonista y la del panorama teatral, la revolución teatral con la social y, en definitiva, el teatro y la vida.

En el drama, Lorca aúna vida y arte dramática a través del binomio temático amor-teatro, logrando que ambas queden irremediabilmente unidas, de tal forma que lenguaje, símbolos y representación funcionen continuamente en un doble plano de significación. Como hemos demostrado, en *EP*, amor y teatro son realidades indisolubles, llevando al extremo las ideas de la vida como teatro y viceversa. Lorca aborda la primera mitad de esta dualidad temática desde la perspectiva íntima de la vivencia de un hombre homosexual obligado a llevar una existencia fingida, a esconder tras una máscara las pasiones que la mirada social rechaza ver. En un ejercicio de un dramatismo y lirismo de profundidad insoldable, Lorca exhibe en el escenario sus angustias a través de la doble autoproyección de los personajes de Gonzalo y el Director, representantes de sus sueños y temores respectivamente.

Entendiendo el teatro como un arte didáctica y reformadora, el poeta destruye todas las barreras que salvaguardan la comodidad de las butacas para presentar al espectador un espejo de sí mismo. Como el propio nombre de la obra avanza, el público es en realidad la figura más importante, porque es a la audiencia a quien Lorca se propone desafiar y transformar para proponer un nuevo tipo de escena, de audiencia y de sociedad. Todo en *EP* es innovador y revolucionario, en especial la exploración del teatro «al aire libre» y «bajo la arena» que desafían las producciones destinadas al mero entretenimiento del público burgués. Lorca formula así novedosas formas de hacer teatro mediante una nueva teoría dramática basada en

el desenmascaramiento de la verdad, lo que convierte la obra en una pieza clave dentro de la producción lorquiana

Para el poeta «la vida no es noble, ni buena, ni sagrada» («Oda» *Poeta* vv. 87, 268) y traerla a escena, desenterrar de bajo la arena la verdad, solo puede terminar en tragedia con la condena y rebelión de la audiencia. Porque, si algo tiene de «imposible» *EP*, es su capacidad de hacer fable lo inefable, de poner sobre las tablas del teatro aquello que tanto nos empeñamos en esconder. Al granadino comienzan ya a pesarle las crines de caballo y las escamas de pez luna, que la España de su tiempo no le dejará nunca sacudirse bajo los focos. Así, Lorca se ve obligado a levantar las cortinas de la distancia estética, una ilusión que sirva de distanciamiento entre representación y audiencia, pero con la esperanza puesta en el teatro del porvenir. Por ello *El Público* termina como empezó, con el público aun aguardando a entrar para atreverse a conocer la verdad de las sepulturas.

Bibliografía

- Abel, Lionel. *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. Holmes & Meier, 2003.
- Allinson, Mark. «Una comedia sin público; Metatheatre, Action, and Reaction in Lorca's *Comedia Sin Título*». *The Modern Language Review*, vol. 95, no. 4, 2000, pp. 1027–37. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3736632>.
- Arango, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Espiral Hispanoamericana, 1995.
- Aznar, Manuel. «El teatro español durante la II República (1931-1939)». *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, vol. 1, no. 2, 1997, pp. 45-58, <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76961>.
- Badenes, José Ignacio. «Modernismos, masculinidades y nacionalismos: Rubén Darío y Federico García Lorca ante Walt Whitman». *Chasqui*, vol. 43, no. 1, 2014, pp. 92–102. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43589605>. Accedido 31/01/2023.
- Boyd, Michael. *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. Associated University Press, 1975.
- Buchbinder, David. *Performance Anxieties, Re-producing Masculinity*. Allen and Unwin, 1998.
- Cañas, Dionisio. *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*. Cátedra, 1994.
- Caparrós, Luis. «Las fotografías de *Poeta En Nueva York*, de Federico García Lorca: Ensayo de reconstrucción». *Castilla*, no. 9, 2018, pp. 372–94.
- Carlson, Marvin. *Theories of the Theater*. Cornell UP, 1993.
- Chauncey, George. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Makings of the Gay Male World, 1890-1940*. Basic Books, 1994.
- Cordero Sánchez, Luis Pascual. «Homosexualidad y metaautores del teatro neoyorquino de García Lorca». *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, no. 2, 2012, pp. 143–61, <https://doi.org/10.3828/bhs.2012.12>.

Dobón, María Dolores. «‘La flor en el culo del muerto’. Eros apolíneo y Eros nocturno en *El Público* de Lorca.» *Revista Hispánica Moderna*, vol. 49, no. 1, 1996, pp. 47–58.

Edwards, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Gredos, 1983.

Feal, Carlos. «El Lorca póstumo: *El Público* y *Comedia sin Título*» *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 6, 1981, pp. 43–62.

García Lorca, Federico. *El Público*, ed., introd. y notas de Javier Huerta. Austral, 2017.

---. *El Público y Comedia sin título*, ed., introd. y notas de Antonio Monegal y Marie Laffranque. Pre-Textos, 1978.

---. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929-1930]* edición de Christopher Maurer. Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura, 1985.

---. *La Zapatera Prodigiosa y Dragón*, edición de Joaquín Forradellas. Austral, 2008.

---. *Obras completas III. Teatro 1*, edición de Miguel García Posada. Akal, 2008.

---. *Obras completas IV. Teatro 2*, edición de Miguel García Posada. Akal, 2008.

---. *Obras completas V. Teatro 3, Cine y música*, edición de Miguel García Posada. Akal, 2008.

---. *Obras completas VII. Prosa 2*, edición de Miguel García Posada. Akal, 2008.

---. *Poeta en Nueva York*, ed. introd. y notas de Andrew A. Anderson. Galaxia Gutenberg, 2015.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca, 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. Crítica, 1998.

Gómez, Ana María. «El teatro metafísico de Federico García Lorca.» *Imprevue*, vol. 1, no. 1, 1999, pp. 67–93.

Harretche, María Estela. «Máscara, transformación y sentido en el “Teatro Desnudo” de Federico García Lorca.» *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: coord. por Antonio Vilanova Andreu, vol. 2, 1992, pp. 1815-1824.

Huélamo, Julio. *El teatro imposible de García Lorca: estudio sobre «El Público»*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1996.

- Jérez-Farrán, Carlos. «El sadomasoquismo homoerótico como expresión de homofobia internalizada en el cuadro 2 de *El público* de García Lorca». *Modern philology*, vol. 93, no. 4, 1996, pp. 468–97, <https://doi.org/10.1086/392340>.
- . «Viejos mitos, nuevos significados: Una visita al sepulcro de Julieta en *El Público* de García Lorca.» *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 81, no. 2, 2004, pp. 173–200, <https://doi.org/10.3828/bhs.81.2.3>.
- Lewis, Huw Aled. «The directorial function in the theatre of Federico García Lorca». *Bulletin of Spanish studies*, vol. 84, no. 6, 2007, pp. 721-736, <https://doi.org/10.1080/14753820701539315>.
- Llera, José Antonio. *Lorca en Nueva York, una poética del grito*. Reichnberger, 2013.
- Martínez, María José. «L'engagement culturel de Federico Garcia Lorca dans le théâtre de la seconde République. » *Hommage à Federico Garcia Lorca*. Université de Toulouse-Le-Mirail, 1982.
- Martínez López, Ramón. *García Lorca y el teatro: génesis y evolución de un dramaturgo*. Diputación de Granada, 2010.
- Martínez Nadal, Rafael. «*El Público*», amor y muerte en la obra de Federico García Lorca. Joaquín Mortiz, 1974.
- Mendoza, Juan Enrique. «El carnaval en la obra *El Público* de Lorca». *Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas: RICSH*, vol. 9, no. 17, 2020, pp. 273–88, <https://doi.org/10.23913/ricsh.v9i17.198>.
- Monegal, Antonio. «Entre el papel y la pantalla: *Viaje a la luna* de Federico García Lorca». *Litoral*, no. 174/176, 1987, pp. 242–58.
- . «Una revolución teatral inacabada» en *El Público / El sueño de la vida de Federico García Lorca*. Alianza Editorial, 2000.

- Ortega, José. «Poeta en Nueva York: Alienación social y libertad poética». *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 356, 1989, pp. 350-70.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Dunod, 1996.
- Peral, Emilio. *La verdad ignorada: homoerotismo masculino y literatura en España (1890-1936)*. Cátedra, 2021.
- Rodríguez, Alfredo. «Hipoteatro, epiteatro y metateatro en la dramaturgia de Lorca». *Federico García Lorca en el espejo del tiempo*, editado por Pedro Guerrero Ruiz. Aguaclara, 1998.
- Rubia, José. «Ropaje y desnudez de *El público*». *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 433-434, no. 433, 1986, pp. 385–97.
- Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1991.
- Shakespeare, William. *The Norton Shakespeare Volume I: Early plays and poems*. W.W. Norton & Company, 2016.
- Stamirowska, Monika. «La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca». *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, vol.2,1999, pp. 70-85.
- Vitale, Rossana. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Pliegos, 1991.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.

Anexo



PÚBLICO REAL

Esquema metalepsis niveles dramáticos (Fig. 1)