



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

El público de Lorca

Análisis de un 'difícilísimo juego poético'

verfasst von

Aglaia Gruber BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Art (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt
Betreuer:

A 066 149
Masterstudium Romanistik
Mag. Dr. Wolfram Aichinger

“Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes.” (*El público*, 1988: 185-186)

Dank

Meinen Eltern für ihre bedingungslose emotionale sowie finanzielle Unterstützung.

Meiner Schwester Sophia für ihre unglaubliche Geduld, ihr Verständnis und ihren Trost.

Meinen Freundinnen, besonders Dila, Jana und Anna, dass sie immer für mich da waren, mir zugehört, Mut zugesprochen und für positive Ablenkung gesorgt haben.

Andreas für seine Geduld, seine aufbauenden Worte und das Korrekturlesen der Arbeit.

Meinem Betreuer, Wolfram Aichinger, dass er uns Studenten für die großartige Welt der Literatur begeistert und uns aktiv in Theater- und andere Uniprojekte mit eingebunden hat.

INDICE

1	Introducción	1
2	<i>El público</i>	5
2.1	Introducción.....	5
2.2	Análisis formal del texto dramático.....	8
2.2.1	Las figuras dramáticas	9
2.2.2	El argumento	20
2.2.3	Estructura del tiempo y del espacio	35
2.2.3.1	La concepción del espacio.....	37
2.2.3.2	La concepción del tiempo	44
2.2.4	El lenguaje dramático	53
3	El contexto: Teatro español tradicional, la vanguardia y el nuevo teatro de Lorca	64
3.1	Panorama del teatro español de los años veinte	64
3.2	La vanguardia	66
3.3	<i>El público</i> como ejemplo del nuevo teatro de Lorca	67
4	Conclusiones	71
5	Bibliografía	76
6	Anexo.....	I
6.1	Deutsche Zusammenfassung	I
6.2	Curriculum Vitae	III

1 Introducción

DIRECTOR. [...] ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!¹

Esto dice el Director, uno de los personajes de *El público*, en el último cuadro de la obra cuando discute con el Prestidigitador sobre la hipocresía del “teatro al aire libre”². Durante su estancia en Nueva York en 1929, dónde escribió parte de *El público*, Lorca afirmó en una carta dirigida a su familia en España: “Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.”³

Justo esto es lo que Lorca se propuso lograr con *El público*, esta obra tan “atrevida”. En 1930, antes de leer el manuscrito a unos amigos, dijo a Rafael Martínez Nadal (el que también publicó la obra póstuma por primera vez en 1976): “Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro.”⁴

Buscando la forma adecuada de expresión para sus ideas apasionantes y arriesgadas, Lorca se tomó la libertad artística de traspasar las normas de un drama convencional. Influido por los movimientos de la vanguardia concibió un “difícilísimo juego poético”⁵, restando importancia a un argumento linear y coherente, figuras individualizadas, una estructura linear del tiempo, espacios concretos. Diseña imágenes poéticas excepcionales, incluye a danzas y cantos y compone diálogos absurdos. Deja hablar entre otros a Caballos, Trajes de Arlequín y Bailarina, y Figuras de Yeso, Cascabeles y Pámpanos. Quiere poner en escena verdaderos dramas humanos, mostrar al público su espejo, enfrentarles con sus propios problemas.

¹ *El público*, 1988, p. 184.

² „Teatro al aire libre”- así denomina Lorca en *El público* el teatro convencional que hay que destruir. Muy probablemente se refiere al teatro realista burgués de entretenimiento de los años veinte en España. (*El público*, 1988, p. 121.)

³ Cit. en Floeck 1994, p. 173.

⁴ Cit. en Nadal 1978, p. 22.

⁵ Así describe el Director en *El público* su propia obra: DIRECTOR. “[...] Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes.” (*El público*, 1988, p. 184.) – esta afirmación del Director se puede atribuir perfectamente a *El público* de Lorca.

Con *El público* Lorca concibió una forma de teatro que se libera de las convenciones dramáticas, representando un mundo de sueño, imaginación y poesía para expresar los problemas más íntimos de la gente.

Elegí este tema porque me fascina la literatura que no sigue las convenciones narrativas tradicionales, como un tiempo linear, un argumento lógico, figuras sin contradicciones. Un teatro que es difícil de comprender, de captar enteramente, donde las interpretaciones sólo llegan a cierto punto y no más. Escribir un teatro así es una revolución en sí. Enjaular algo salvaje, apasionante y tormentoso en meras palabras que formulan unas figuras deambulantes en un escenario que parece un sueño o más bien una pesadilla. El drama de Lorca pretende revolucionar el teatro tradicional (“el teatro al aire libre”) e introducir el “teatro bajo la arena”, el “verdadero teatro”⁶, tal como se propuso hacer el Director en *El público*. Revuelve el orden original y estable. Crea una atmósfera inquietante, inconciliable: figuras en constante transformación, sin identidad o sexo definidos, un argumento fragmentado, imágenes poéticas desconcertantes. La distancia entre el escenario y el público queda derogada. Los elementos escenográficos son desintegrados.

Mientras que existen abundantes estudios y análisis sobre el resto de las obras de Lorca, *El público* no disfruta de tanta atención. Esto puede estar relacionado por un lado con la tarde aparición de la obra. Aunque fue escrita en los años 1929 y 30 no fue publicada hasta 1976. Unos días antes de su muerte Lorca le dio el manuscrito a su amigo Rafael Martínez Nadal con la petición de destruirlo. Este no le hizo caso y lo publicó por primera vez en 1976 en Londres y dos años más tarde en Barcelona. Por otro lado puede tener que ver también con el hermetismo de la obra. Cuando Lorca la leyó en 1930 a unos amigos, según los recuerdos de Nadal, uno dijo: “Yo, la verdad, confieso que no he entendido nada.”⁷

⁶ El Director en *El público* describe el “teatro verdadero” de manera siguiente: DIRECTOR. “Todo teatro sale de las humedades confinadas. Todo teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. [...] 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.” (*El público*, 1988, p. 183)

⁷ Cit. en Nadal 1978, p. 22.

Es Nadal que hizo el primer análisis de *El público*, ya antes de su primera publicación en 1976. Su estudio, *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1974), tiene como foco el tema del amor y la muerte en la obra, pero también presenta una sinopsis del drama y un análisis de la estructura, los personajes, el surrealismo y la tradición culta.

Los demás estudios sobre *El público* que he encontrado, son tratados sobre el tema de la homosexualidad (Farrán, Carlos Jerez: *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro "irrepresentable"*. Madrid, 2004.), el psicoanálisis (Smith, Paul Julian: *The Theater of García Lorca. Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge University Press, 1998.), el metateatro (Vitale, Rosanna: *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid, 1991.) y el surrealismo (Cao, Antonio F.: *Federico García Lorca y las Vanguardias: hacia el teatro*. London, 1984., et. ál.).

En este trabajo me propongo adentrarme lo más profundo posible en la obra mediante un análisis del texto dramático detallado. En este análisis el aspecto formal va estar en primer plano. También se va a considerar al margen la temática y las ideas detrás, pero no voy a demorarme en interpretaciones, como por ejemplo sobre el tema de la homosexualidad. Me interesa más la "nueva técnica" artística de la que Lorca hizo uso para expresar sus ideas atrevidas (para su época) sobre el amor y el teatro. Así que voy a estudiar paso a paso los diferentes elementos de los que se compone un drama. Como método voy a valerme del manual de teoría y análisis del drama de Manfred Pfister (*Das Drama. Theorie und Analyse*, 2001). Este manual de Pfister sirve como introducción al análisis de textos dramáticos, ofreciendo una descripción detallada y diferenciada de sus estructuras. Las teorías sobre el drama ya conocidas son integradas en un sistema universal para así facilitar el análisis y la descripción de textos dramáticos.⁸

Entonces tomando como base las teorías recopiladas por Manfred Pfister, se va a estudiar las diferentes categorías del texto dramático. En cada apartado habrá primero una introducción teórica y después se va a aplicar la teoría a la obra.

⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 13s.

Empezamos con el análisis de las figuras dramáticas, considerando la relación entre las figuras y el argumento, la relación de las figuras entre sí, la caracterización de las figuras y su configuración. Después se estudiará el argumento/el trama de *El público* cuadro por cuadro. A continuación nos dedicamos a la estructura del tiempo y del espacio. Primero se va a investigar la concepción del espacio y después la presentación del tiempo y del ritmo. Y ya el último punto del análisis formal será el lenguaje dramático con sus diferentes funciones. Especial atención tendrá la función poética del lenguaje en la obra. En todo el análisis formal sólo se considerará el texto escrito y no las diferentes escenificaciones en los teatros europeos a partir de los años ochenta.

Después del análisis formal de *El público* quiero poner la obra en un contexto literario y mostrar la relevancia que tiene en cuánto al nuevo teatro de Lorca. Así voy a resumir primero brevemente la situación del teatro español de la primera mitad del siglo XX, sobre todo de los años veinte. A continuación voy a dar una idea general sobre los movimientos de vanguardia, con especial atención al surrealismo, para mostrar la relación que tiene la obra de Lorca con esta estética nueva. Y al final voy a presentar *El público* como ejemplo del nuevo teatro de Lorca.

2 *El público*

2.1 Introducción

El manuscrito de *El público* está datado con el 29 de agosto de 1930. Lorca escribió la mayor parte de la obra en Nueva York y en la Habana. Pero solo después de su vuelta a Madrid la completó. Unos meses más tarde leyó el manuscrito ante un grupo de amigos.⁹ Estos parecen no haber entendido la obra, ya que de camino a casa Lorca comentó a su amigo Nadal: “No se han enterado de nada, o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás.”¹⁰ En 1933 se publicaron dos cuadros de la obra en la revista *Los Cuatro Vientos*.¹¹ En julio de 1936, antes de su viaje a Granada y su subsecuente asesinato, Lorca le entregó el manuscrito a Rafael Martínez Nadal con las palabras: “Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos.”¹² Pero después de la muerte trágica de Lorca, Nadal no lo pudo destruir y decidió guardarlo. Cuando tuvo que irse al exilio a Londres dejó el manuscrito en España. En 1958 recibió el paquete con el manuscrito en su casa en Londres y justo después hizo esfuerzos para publicarlo pero la familia de Lorca no estaba de acuerdo. En 1970 Nadal decidió publicar un análisis de la pieza con extractos del texto original. En 1976 publicó la obra entera por primera vez en Londres, y dos años más tarde en Barcelona. En los años ochenta se realizaron las primeras representaciones de *El público* en diferentes teatros europeos. Un gran éxito tuvo Lluís Pasqual en 1987 con la escenificación de la pieza en el teatro María Guerrero en Madrid.¹³

⁹ Cfr. Nadal 1978, p. 22.

¹⁰ Cit. en Nadal 1978, p. 22.

¹¹ Cfr. Floeck 1994, p. 175.

¹² Cit. en Nadal 1978, p. 20.

¹³ Cfr. Floeck, 1994, p. 175s.

El público de Lorca no sólo es una obra difícil de entender, sino también muy escandalosa para un público como lo fue la burguesía española de esta época. En 1933, durante su segundo viaje a América comentó en una entrevista con el periódico argentino *La Nación*: “[...] no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna otra parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse.”¹⁴

Pero al mismo tiempo confirmó que era lo mejor que había escrito hasta entonces: “Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro.”¹⁵

Era la época en la que Lorca experimentó con el surrealismo y otros métodos que rompieron con las formas convencionales del drama. En esta obra vanguardista Lorca se propuso abandonar el “teatro al aire libre” (así denomina el teatro tradicional) y desenterrar el “teatro bajo la arena”, el “verdadero teatro”, como dicen sus figuras en *El público*.¹⁶ Ya que para Lorca “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre”.¹⁷

En el “teatro bajo la arena”, Lorca confronta el público con sus propios miedos, deseos, desgracias. Además, a causa de su hermetismo, corre el riesgo de que nadie lo entienda, o lo malinterprete. Por eso piensa que es una obra irrepresentable:

Pues porque es el espejo del público. Es decir, haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y 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. Sí, mi pieza no es una obra para representarse; es, como yo la he definido, ‘un poema para silbarlo’.¹⁸

¹⁴ Cit. en Floeck 1994, p. 174.

¹⁵ Cit. en Nadal 1978, p. 22.

¹⁶ Cfr. *El público*, 1988, p. 123.

¹⁷ *Obras Completas*, 1966, p. 1810.

¹⁸ Cit. en Laffranque 1956, p. 319.

Pero no sólo a nivel temático, sino también en cuanto a la estética esta pieza de Lorca se libera de las normas de un drama convencional en el sentido aristotélico. El drama convencional se caracteriza por un argumento causal y coherente con una estructura de tiempo linear. En la edad antigua Aristóteles demandó en su *Poética* que el drama debe formar una unidad coherente con principio, mitad y final enfilando los distintos acontecimientos por su verosimilitud o necesidad.¹⁹

Contrastando con este modelo convencional, *El público*, como afirma Nadal: “[...] presenta una nueva forma de expresión dramática: es un drama de ideas y de pasiones abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional.”²⁰

En *El público* imágenes y fragmentos inconexos son enfilados libremente. Es difícil distinguir una sucesión linear y lógica. Predomina la discontinuidad e incoherencia. El mundo del drama vanguardista constituye una realidad teatral autónoma, despegada de la percepción realista del espacio y tiempo por parte de los espectadores. Las figuras carecen de una caracterización individual. No tienen nombres propios y sirviéndose de trajes, máscaras, pelucas, barbas artificiales, etc. que se van poniendo o quitando a todo rato, se encuentran en constante transformación. En cuanto al lenguaje se puede observar también una libertad artística: hay combinaciones de palabras asociativas, diálogos sin sentido, declaraciones sorprendentes, ilógicas, incomprensibles.²¹

¹⁹ Cfr. Martínez/Scheffel 2009, p. 117s.

²⁰ Nadal 1978, p. 205.

²¹ Cfr. Floeck 1994, p. 177-179.

2.2 Análisis formal del texto dramático

El análisis formal de *El público* se basa en las teorías del drama que recopiló Manfred Pfister, catedrático de la literatura inglesa en la Universidad libre de Berlín, en su libro: *Das Drama: Theorie und Analyse*, publicado por primera vez en 1977 en Munich. La edición con la que yo trabajo es la undécima del año 2001.

En este manual Manfred Pfister describe detalladamente los distintos elementos por los que se compone una obra teatral y sus interrelaciones: estructuras de información y comunicación, el lenguaje dramático, argumento y acción, figuras y estructura del espacio y del tiempo.

El objetivo de Pfister es destacar los paralelismos entre las obras dramáticas y ofrecer un modelo de análisis que opere de manera general y que sea aplicable a gran parte de las obras. Pero aunque se propone concebir una teoría general y sistemática es importante que no sea normativa y prescriptiva. No se trata de una definición global del drama, sino de una descripción diferenciada y detallada de sus estructuras y procedimientos. El libro sirve principalmente como guión para estudiantes y profesores de la ciencia literaria. Pretende ser una introducción general describiendo estructuras universales de la gráfica dramática. El corpus de los textos dramáticos primarios empleados como ejemplos y modelos es de una gran variedad. Va desde las tragedias antiguas griegas hasta la vanguardia contemporánea. La descripción de los textos no es de manera diacrónica sino de manera tipológica-sistemática.²²

Basándome en las teorías recopiladas por Manfred Pfister, voy a proceder de manera siguiente: en cada apartado se presentará primero la teoría y después se tratará de aplicarla (hasta el grado que es posible) al texto dramático de *El público*. Es importante también aclarar de antemano que en el análisis de la obra voy a enfocar exclusivamente el texto dramático y dejar aparte la escenificación. Así analizaré primero las figuras dramáticas, considerando la relación entre las figuras y el argumento, la relación entre las figuras y la configuración de las figuras. En segundo lugar estudiaré el desarrollo del argumento.

²² Cfr. Pfister 2001, p. 13-15.

Después me dedicaré a la concepción del espacio junto con la decoración (solamente lo que se sabe del texto) y la concepción y semantización del tiempo, sin olvidar el ritmo. Al final analizaré el lenguaje dramático con sus diferentes funciones.

2.2.1 Las figuras dramáticas

Relación argumento - figuras

Según aprendimos en el manual de Manfred Pfister, las figuras no se pueden pensar sin el argumento, y el desarrollo del argumento depende de las figuras. Ya que el progreso del argumento es impulsado por la modificación de una situación. Y la situación otra vez es constituida por la relación entre las figuras.²³

¿Cómo es la relación entre las figuras y el argumento en *El público*, que no sigue las normas de un drama convencional? La obra de Lorca es más un drama de ideas que de acción. En *El público* las figuras vienen y desaparecen, se transforman, se desdoblan sin que se forme un hilo argumental consistente. El cambio de situaciones no impulsa un desarrollo linear de un argumento. Los diferentes encuentros entre las figuras con sus diálogos y movimientos, las escenas y los actos quedan fragmentos inconexos, enfilados sin coherencia. Todo esto vamos a ver más en detalle a lo largo del análisis formal.

¿Qué caracteriza una figura dramática?

Sabemos de las teorías del drama que a diferencia de una persona real, la figura dramática es un constructo artificial e intencional. Su funcionalidad es lo importante. Tampoco se puede separarla del contexto. La información que se obtiene de una figura dramática es limitada y cada detalle es significativo. Por ejemplo el nombre ya puede ser muy determinante. Si se compara la figura en la narrativa con la figura en el drama, se nota que las posibilidades de descripción de un carácter son mayores en la épica que en el teatro. Mientras que en el drama la figura tiene que presentarse a sí misma hablando, en un libro existe un narrador que puede llenar muchas páginas sólo sobre el interior, la consciencia de un personaje.

²³ Cfr. Pfister 2001, p. 220.

En el escenario el actor tiene que actuar en la situación e interpretar su carácter (que es determinado por el director) lo más verosímil posible.²⁴

Es significativo que en *El público*, con algunas excepciones, los personajes no tienen nombres propios. Son denominados por su función, como el Director, el Enfermero o el Estudiante; por su especie, como el Hombre 1/2/3 o los Caballos 1/2/3; por su género: el Hombre, la Dama, el Niño; o por su apariencia exterior: Figura de Pámpanos, Figura de Cascabeles, Desnudo, Figura de Arlequín, Figura de Bailarina. Sólo Julieta y Elena están denominadas por su nombre propio. Elena solo aparece una vez en el drama y su nombre tiene la función de representar la feminidad. En la mitología griega es hija de Zeus y famosa por su gran belleza. También caen los nombres Gonzalo y Enrique pero solo de forma indirecta. Gonzalo es el nombre del Hombre 1 y Enrique el del Director.

Además los personajes no tienen una identidad ni un sexo constante. Se transforman, se cambian de traje, máscara, peluca o barba. El biombo que coloca el Hombre 1 en el cuadro primero en el escenario, sirve como instrumento para la transformación de identidades. En el cuadro primero el Director es empujado por los hombres a pasar por el biombo:

*Los HOMBRES 2 y 3 empujan al DIRECTOR. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz.*²⁵

Unos momentos más tarde el Director empuja al Hombre 2:

*[...] y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama.*²⁶

Primero el Director se convierte en un muchacho, que debe ser presentado por una actriz, y después el Hombre 2 se convierte en una mujer, pero en su mano lleva una barba rubia, la que a lo largo de la obra va usando de vez en cuando.

²⁴ Cfr. Pfister 2001, p. 221ff.

²⁵ *El público*, 1988, p. 126.

²⁶ *El público*, 1988, p. 127.

Estos dos ejemplos ya muestran el aspecto efímero y modificable de la identidad de los personajes en la obra de Lorca. Según Aichinger, las transformaciones de las figuras tienen un papel importante en el teatro. Ponen en duda la identidad concluida y sacan a la superficie los conflictos internos y el desarrollo de los personajes. Así escribe en su *Skriptum zur Literatur* (2008): “Es geht um Verwandlungen und Transformationen, darum, dass im Durchlaufen verschiedener Rollen die inneren Konflikte und die Entwicklung einer Figur verdeutlicht werden. [...] In der experimentellen Verwirrung der Ordnung werden die Rollen entfaltet, in Frage gestellt, zeitweilig aufgehoben.”²⁷

La relación entre las figuras

Según las teorías del drama, la figura dramática sólo funciona en relación con las otras figuras, a no ser un monodrama (donde sólo actúa una única persona). Es decir la figura se caracteriza por su diferencia de las otras. Es lo que se llama *las relaciones del contraste y de la correspondencia*.²⁸ Entre las figuras se crean oposiciones y/o equivalencias. Pueden ser oposiciones entre el sexo (hombre/mujer), la edad, la clase social, etc.²⁹ Estos contrastes de características implican una posibilidad de acción. Así por ejemplo la oposición entre masculino y femenino abre la posibilidad de una intriga amorosa. A parte de esas oposiciones, las figuras se califican por su actitud positiva, neutral o negativa hacia las otras figuras.³⁰

En *El público* la oposición entre el sexo en muchos casos se esfuma, ya que las figuras masculinas se convierten primero en figuras femeninas y después otra vez en masculinas y así sucesivamente. Ya vimos que en el cuadro primero, por ejemplo, el Hombre 2 se transforma en una mujer:

*El DIRECTOR empuja bruscamente al HOMBRE 2 y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro [...].*³¹

²⁷ Aichinger 2008, p. 145s.

²⁸ Cfr. Mahler 2004, p. 78.

²⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 228.

³⁰ Cfr. Pfister 2001, p. 233.

³¹ *El público*, 1988, p. 127.

O que el Director se transforma en muchacho, interpretado por una actriz.

*Los HOMBRES 2 y 3 empujan al DIRECTOR. Éste pasa por el biombo y aparece por la otra esquina un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz. [...]*³²

Así la oposición entre el sexo es subvertida y pierde de importancia. Además en *El público* no hace falta el contraste entre masculino y femenino para originar un lío amoroso. También se puede crear una tensión erótica entre dos hombres o dos mujeres. En el cuadro quinto los Estudiantes discutan sobre el tema del amor:

ESTUDIANTE 1. [...] Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. [...]

ESTUDIANTE2. Es cuestión de forma, de máscara. [...]

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?

ESTUDIANTE 1. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.³³

Resulta que para amarse la oposición entre hombre y mujer no es necesaria. Pueden ser también dos hombres, o dos mujeres, o un ave y una piedra. Esto alude a la casualidad del amor. Sobre el fenómeno de la casualidad del amor en la obra de Lorca, Martínez Nadal relata detalladamente en su libro: *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1974). Aquí no vamos a adentrar más en este tema. Citamos estos ejemplos sobre todo para mostrar cómo se diluyen ciertas oposiciones.

También los contrastes entre la edad carecen de importancia en *El público*, ya que por un lado los personajes principales, el Director y los Hombres, parecen ser más o menos de la misma edad, y por otro lado aparecen entes como los Caballos, el Traje de Arlequín, el Traje de Bailarina, la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles que son figuras sin referencia real humana, lo que quiere decir que tampoco tienen una edad fijada. Sólo aparece un único caso de contraste de edad relevante en *El público*.

³² *El público*, 1988, p. 126.

³³ *El público*, 1988, p. 169 - 170.

Es el contraste entre Julieta, que en el *teatro bajo la arena* es interpretada por un muchacho de quince años, y Romeo, interpretado por un hombre de treinta años. La edad (la única que se menciona en toda la pieza) la sabemos a partir de una conversación entre los Estudiantes sobre la representación.

ESTUDIANTE 4. Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.

ESTUDIANTE 2. El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los Caballos y la revolución han destruido sus planes.³⁴

Durante la representación de la escena del sepulcro en el *teatro bajo la arena*, montado por el Director y los tres Hombres, estalla la revolución del público indignado en la sala del teatro. Pero no es sólo la diferencia entre la edad lo que indigna al público, sino también el hecho de que son dos varones que se aman en la escena.

La configuración de los personajes

El conjunto de las figuras que están presentes en el escenario en un cierto momento del drama, se llama *configuración*. En cada escena se crea una nueva configuración de personajes. Para distinguir las diferentes configuraciones, es importante el número de personas presentes y la duración temporal. Si no se encuentra nadie en el escenario, se llama “la configuración vacía” o la “cero-configuración”. La “configuración del *ensemble*” aparece en obras de dos o tres personas. En cuanto a la duración de una configuración puede extenderse desde muy poco tiempo hasta la permanencia durante toda la presentación. Mientras que una duración larga de cierta configuración da la impresión de un tiempo que pasa lentamente y que se tiene que llenar con actividades inútiles - un ejemplo es *Happy Days* (1961) de Samuel Beckett donde Winnie y Willie están continuamente presentes en el escenario sin intervenir en el argumento - el cambio rápido de configuraciones hace que se acelera el pasar del tiempo.³⁵

³⁴ *El público*, 1988, p. 173.

³⁵ Cfr. Pfister 2001, p. 236.

La caracterización de las figuras

La identidad de una figura en un drama convencional, como ya vimos, se concretiza en las relaciones, oposiciones o equivalencias con las otras figuras en las diferentes configuraciones. Las preguntas relevantes en este caso son las siguientes: ¿quién es la persona dominante?, ¿dónde está el foco de la atención?, ¿cuál de las figuras pasa más tiempo en el escenario?, ¿qué importancia tiene la figura para el desarrollo de la acción?³⁶

Para analizar en detalle las diferentes configuraciones de una obra, es conveniente hacer un esquema que muestre las distintas figuras y su presencia en las escenas. Si no están presentes se anota un 0 y si están presentes, un 1. Este esquema es adaptado de Manfred Pfister.³⁷

³⁶ Cfr. Pfister 2001, p. 233.

³⁷ Cfr. Pfister 2001, p. 236s.

Esquema: presencia en el escenario

	Cuadro 1	2	3	5	(PB)	6
Director	1	1	1			1
Criado	1					1
Caballos Blancos	1		1			
Hombre 1,2,3	1	1	1	1		
Elena	1					
Julieta	1		1			
Figura de Cascabeles		1				
Figura de Pámpanos		1				
Niño		1				
Centurión		1				
Emperador		1				
Caballo Negro			1			
El Traje de Arlequín			1			1
El Traje de Bailarina			1			
Desnudo				1		
Enfermero				1		
Estudiante 1,2,3,4				1		
Dama 1,2,3				1		
Los Ladrones				1		
Traspunte				1		
Muchacho 1				1		
Prestidigitador						1
Señora						1

El drama está dividido en seis cuadros donde el cuarto cuadro es omitido (no existe/se ha perdido) y entre el quinto y el sexto está insertado el Solo del Pastor Bobo. Ya a primera vista de este esquema se puede ver que esta obra de Lorca no sigue la estructura de un drama convencional. En *El público* no entra en escena un *ensemble* de figuras más o menos constante, sino que en cada cuadro aparecen nuevas figuras, que ni son personajes, sino Trajes, desdoblamientos, Caballos y Figuras de Cascabeles y Pámpanos. Los únicos personajes fijos son en primera línea el Director y después los Hombres 1,2,3. Julieta, los Caballos Blancos, el Traje de Arlequín, y el Criado aparecen por lo menos en dos cuadros. Las demás figuras o trajes sólo aparecen en una escena y después desaparecen en el resto del drama. Esto hace imposible la clasificación de las distintas configuraciones con función de definir la identidad de cada una de las figuras. Son figuras que por la mayor parte ni tienen nombre: Hombre 1,2,3; Estudiante 1,2,3,4; Traje de arlequín, Figura de pámpanos, etc. y también el Director, la figura dominante de la obra, es solo el Director. (Con la excepción de que el Hombre 1 y el Director entre sí también se llaman por los nombres Gonzalo y Enrique). Las únicas figuras que son citadas por su nombre y no por su función o género son Julieta y Elena. Ese anonimato de las personas es muy significativo. Escapan a toda clasificación, a toda construcción de una identidad. Los Hombres pueden representar cualquier hombre de la sociedad. Los Estudiantes pueden representar cualquier estudiante. Las Damas cualquier dama.

Hay otro modelo que coordina las figuras entre sí según sus funciones de acción. Es la diferenciación entre el héroe y el adversario, el protagonista y el antagonista. Vladimir Propp estableció en su *Morfología del cuento* (1928) las tres posiciones de héroe, ayudante y adversario.³⁸

En la obra de Lorca sí que es posible distinguir un protagonista – el Director – y a lo mejor los Caballos como su adversario. (En el cuadro quinto el Estudiante 2 relata: “El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los Caballos y la revolución han destruido sus planes.”³⁹)

³⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 235.

³⁹ *El público*, 1988, p. 173.

Pero en cuanto a los tres Hombres es difícil distinguir entre ayudante y adversario. La relación entre ellos es bastante confusa porque en cada escena se presentan de modo diferente. Una vez se pelean, otra vez están enamorados, o en traje de otros, transformados o disfrazados.

El Director mantiene una especie de relación de amor-odio con el Hombre 1, ya que es un amor apasionado y al mismo tiempo imposible. Los dos aparecen a lo largo del drama en distintas transformaciones. En el cuadro primero el Director y los tres Hombres deciden montar un drama *bajo la arena*. En el segundo cuadro aparecen en una ruina romana la Figura de cascabeles y la Figura de pámpanos que se están entregando a una especie de juego amoroso:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.⁴⁰

Las dos Figuras son desdoblamientos disfrazados del Director y del Hombre 1, también llamados Enrique y Gonzalo. En este mismo cuadro viene el Emperador porque quiere llevar a Uno, que es la Figura de pámpanos, el desdoblamiento de Gonzalo (o Hombre 1). Entonces la Figura de Pámpanos es llevada por el Emperador, pero poco después el Hombre 1 aparece, todavía en el mismo cuadro, junto al Director y a la Figura de Cascabeles. En el cuadro siguiente el Director y los tres Hombres hablan en tercera persona sobre las dos Figuras en la ruina romana y sobre lo que ha pasado allí:

HOMBRE 1. No es esto lo que hace falta. Después de lo que ha pasado, sería injusto que yo volviese otra vez para hablar con los niños y observar la alegría del cielo.

HOMBRE 2. Mal sitio es éste.

DIRECTOR. ¿Habéis presenciado la lucha?

HOMBRE 3. Debieron morir los dos. No he presenciado nunca un festín tan sangriento.⁴¹

⁴⁰ *El público*, 1988, p. 131.

⁴¹ *El público*, 1988, p. 141.

Un poco más tarde el Hombre 1 y el Director empiezan a luchar y los otros dos Hombres tratan de separarlos:

HOMBRE 3. Tendremos necesidad de separarlos.

HOMBRE 2. Para que no se devoren.

HOMBRE 3. Aunque yo encontraría mi libertad. (*El DIRECTOR y el HOMBRE 1 luchan sordamente.*)⁴²

En el cuadro quinto el Hombre 1 muere. Al principio del acto aparecen un Desnudo tendido en una cama de enfermo y un Enfermero que lo cuida. Más tarde la cama gira, el Desnudo desaparece y aparece por el otro lado de la cama el Hombre 1, que grita “¡Agonía!”⁴³ Como está faltando el cuadro cuarto en el manuscrito, no sabemos muy bien lo que ha pasado al Hombre 1 anteriormente. Pero a base del diálogo entre los Estudiantes en el cuadro quinto se supone que ha sido asesinado por el público durante la representación del drama (*bajo la arena*) de Romeo y Julieta, que montaron el Director y los tres Hombres:

ESTUDIANTE 4. Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz.

ESTUDIANTE 2. El Director de escena evitó de manera genial que la masa de espectadores se enterase de esto, pero los Caballos y la revolución han destruido sus planes.

ESTUDIANTE 4. Lo que es inadmisible es que los hayan asesinado.⁴⁴

En el último acto solo queda el Director con el Prestidigitador y el Criado y el drama termina donde ha empezado.

¿Quién ahora es el héroe, quién su ayudante y quién su adversario? Estas asignaciones pierden de relevancia en un drama como este, donde las figuras se encuentran en constante transformación, se desdoblan, se disfrazan, se quitan sus trajes. Se escapan de toda caracterización.

⁴² *El público*, 1988, p. 145.

⁴³ *El público*, 1988, p. 173.

⁴⁴ *El público*, 1988, p. 173.

Ya se ve que es difícil aplicar modelos convencionales de análisis dramático a la obra de Lorca que representa una maraña de imágenes poéticas confusas, figuras en transformación, apariciones, desapariciones, juegos amorosos y luchas letales. Así declara el Prestidigitador en el último cuadro:

PRESTIDIGITADOR. [...] ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla.⁴⁵

Aunque es difícil determinar el carácter de las distintas figuras, sí que es posible distinguir ciertas aficiones o pasiones de los personajes principales. Los grandes temas de la obra son el teatro verdadero y el amor (homosexual).

El Director al principio es defensor del *teatro al aire libre* (DIRECTOR. “[...] ¡Mi teatro será siempre al aire libre!”⁴⁶) y de su masculinidad (el Director como Figura de Pámpanos. “Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, más hombre que Adán [...].”⁴⁷). Con la ayuda de los Hombres pasa por un cambio y al final es él que quiere destruir *el teatro al aire libre* y desenterrar *el teatro bajo la arena*. Si al final también acepta su homosexualidad queda abierto.

El Hombre 1 en cambio no tiene problemas de vivir su homosexualidad y confesar su amor hacia el Director. Quiere desenmascarar al Director. (HOMBRE 1. “Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.”⁴⁸). No sólo defiende la homosexualidad, sino también la casualidad del amor. Cuando en el primer cuadro los tres Hombres entran en la oficina del Director y le felicitan por su última obra, *Romeo y Julieta*, el Director dice: “Un hombre y una mujer que se enamoran.”⁴⁹ Y el Hombre 1 replica: “Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.”⁵⁰

⁴⁵ *El público*, 1988, p. 185.

⁴⁶ *El público*, 1988, p. 119.

⁴⁷ *El público*, 1988, p. 132.

⁴⁸ *El público*, 1988, p. 157.

⁴⁹ *El público*, 1988, p. 122.

⁵⁰ *El público*, 1988, p. 122.

Y el Hombre 1 es también el primer motor detrás del proyecto de inaugurar *el teatro bajo la arena*. Todavía en la oficina del Director dice: “[...] 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.”⁵¹

2.2.2 El argumento

El drama es constituido por las figuras, el argumento y la estructura del espacio y del tiempo. Según A. Hübler, la acción no es otra cosa que la translación intencional de una situación a otra.⁵² Y esa alteración de la situación, como explica A. Mahler, es provocada por un sujeto actuante. Puede que el sujeto ya no esté contento con la situación y aspire a un cambio.⁵³

Según la introducción en la narratología de Martínez y Scheffel, la unidad más pequeña de la acción es el acontecimiento o motivo (denominado así por el formalista ruso Tomasevskij). Los motivos/acontecimientos se pueden dividir en motivos con una función dinámica y motivos con una función estática. Los motivos con una función estática designan o estados (p.ej. el tiempo) o propiedades. Mientras que los motivos con una función dinámica producen un cambio de situación. En este caso hay que diferenciar entre un suceso y una acción. El suceso es una alteración no intencional del estado. Y la acción se caracteriza por un cambio de situación generado por la intención de agentes antropomorfos. Luego hay que distinguir entre motivos libres y motivos encadenados, que son necesarios para el desarrollo causal del argumento. Si varios acontecimientos se suceden de forma cronológica y causal, se forma el argumento (*plot*).⁵⁴

Para construir una trabazón razonable de un argumento es imprescindible la motivación. La motivación se puede diferenciar en motivación causal, motivación final y motivación estética. La motivación causal es generada por causa – efecto.

⁵¹ *El público*, 1988, p. 123.

⁵² Cfr. Pfister 2001, p. 269.

⁵³ Cfr. Mahler 2004, p. 73.

⁵⁴ Cfr. Martínez/Scheffel 2009, p. 108s.

En el caso de la motivación final el desarrollo de la acción está determinado desde el principio. Parece estar en manos de un poder misterioso. Y por fin la motivación estética donde los criterios artísticos están en primer plano.⁵⁵

Luego hay detalles de descripción que parecen no tener ninguna función narrativa. Pero sirven para hacer el mundo ficticio más real. Estos detalles son denominados por Roland Barthes *efectos de la realidad* ("effets de réel").⁵⁶

En la edad antigua Aristóteles demandó en su *Poética* que el drama debe formar una unidad coherente con principio, medio y fin enfilando los distintos acontecimientos por su verosimilitud o necesidad:

Ahora bien, un todo es aquello que posee principio, medio y fin. Un principio es aquello que necesariamente no adviene después de algo más, si bien algo más existe o acontece después de esto. El fin, por el contrario, es lo que naturalmente se deduce de algo más, (30) ya como una consecuencia necesaria o usual, y no es seguido por nada más. Una trama bien construida, por consiguiente, no puede ora [sic!] empezar o terminar en el punto que se desee; el comienzo y el fin en esto deben ser de las formas justamente descritas.⁵⁷

Esta concepción aristotélica del drama se rechazó y violó a propósito en el teatro moderno. El drama de Brecht por ejemplo es conocido por su fin abierto.⁵⁸ Y Max Frisch defiende un teatro que subraya la accidentalidad:

Die Fabel, die den Eindruck zu erwecken versucht, daß sie nur so und nicht anders habe verlaufen können, hat zwar immer etwas Befriedigendes, aber sie bleibt unwahr [...]. Tatsächlich sehen wir, wo immer Leben sich abspielt, etwas viel Aufregenderes: es summiert sich aus Handlungen, die zufällig bleiben, es hätte immer auch anders sein können, und es gibt keine Handlung und keine Unterlassung, die für die Zukunft nicht Varianten zuließe. [...] So bleibt, damit eine Geschichte trotz ihrer Zufälligkeit überzeugt, nur eine Dramaturgie, die eben Zufälligkeit akzentuiert.⁵⁹

En la modernidad el teatro pasó por una transformación estructural.

⁵⁵ Cfr. Martinez/Scheffel 2009, p. 111.

⁵⁶ Cfr. Martinez/Scheffel 2009, p. 117.

⁵⁷ Aristóteles, *Poética*, 1450b.

⁵⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 268.

⁵⁹ Cit. en Pfister 2001, p. 268.

Surgieron textos dramáticos donde la acción fue reducida a un mínimo y reemplazada por el mero pasar del tiempo. Así por ejemplo el teatro de Samuel Beckett que careciendo de causalidad y finalidad parece un juego de puro ocio.⁶⁰

Según Pfister, se puede distinguir entre un drama cerrado y un drama abierto.

En el drama cerrado, que es el tipo “ideal”, la estructura tiene la forma de una pirámide con introducción (abajo), conflicto, incremento, clímax (en la punta), giro, última tensión y catástrofe (otra vez abajo). Solo hay un único hilo argumental que además es lineal y con el enfoque en el fin. Cada fase y detalle sirve para el desarrollo progresivo del argumento. El todo tiene la primacía ante el detalle.⁶¹

El drama abierto, por el contrario, es un conjunto de secuencias individuales que son independientes y aislados el uno del otro. En este caso es la figura que constituye el centro conector de las distintas secuencias. En el drama abierto la finalidad lineal del desarrollo argumental es reemplazado por un orden cíclico, repetitivo y fragmentado.⁶²

Esta segunda variante del drama abierto es más adaptable a *El público*. Ya que en el drama de Lorca no existe un hilo argumental consistente, progresivo y lineal. Las secuencias son fragmentos sin lógica argumental aparente. Además la estructura es cíclica así que el principio empieza con el final y al revés.

En los años treinta, influido por el surrealismo, Lorca decidió escribir un drama que rompe totalmente con lo que Aristóteles definió imprescindible para el desarrollo de un argumento coherente. *El público* carece tanto de sujetos en función de portadores de la acción, como de un desarrollo cronológico y causal de un argumento. Sí que hay acción, pero la acción no sigue ningunas reglas causales o lineares. Figuras aparecen y desaparecen en el escenario. Pasan por el biombo y salen transformados. Se desdoblan, se disfrazan, se quitan sus máscaras. Parece un carnaval.⁶³

⁶⁰ Cfr. Pfister 2001, p. 270s.

⁶¹ Cfr. Pfister 2001, p. 320s.

⁶² Cfr. Pfister 2001, p. 322s.

⁶³ Compárese el concepto del carnaval en la literatura de Michail Bachtin, en: *Literatur und Karneval*, 1990.

Así confirma Nadal: “A lo largo del drama vuelven los temas, entran y salen los personajes y sus dobles, se repiten frases y palabras, pero jamás nos encontraremos en el mismo lugar.”⁶⁴ El desarrollo del argumento sigue otras reglas, las reglas de un sueño de pasiones. Así continua Nadal: “El Público” presenta una nueva forma de expresión dramática: es un drama de ideas y de pasiones abstractas, no de caracteres y argumento en el sentido tradicional.”⁶⁵

Sin embargo en *El público* sí que hay situaciones, y también alternancias de estas situaciones. Entonces existe también, aunque de manera fragmentada e incoherente, un desarrollo de un argumento. Este se va a analizar ahora cuadro por cuadro.

El público se compone de cinco cuadros (en realidad son seis, pero falta el cuarto, entonces tenemos el cuadro primero, segundo, tercero, quinto y sexto). La concepción de la obra es circular: el drama termina en el mismo lugar donde empieza: en el cuarto del Director con la misma decoración. El Director lleva el mismo traje. Empieza y termina con que el Criado dice al Director: “Señor, ahí está el público”, y éste le responde: “Que pase”.⁶⁶

Cuadro primero

El Director está sentado en su cuarto. Entra el Criado y avisa al Director que el público está aquí. Después entran cuatro Caballos blancos. – Esto ya es el primer cambio de situación, el primer impulso para una acción. Disputan sobre el teatro al aire libre y a continuación el Director les echa de su cuarto.

Otra vez el Criado avisa al Director que el público está aquí. Esta vez entran tres Hombres con frac y barbas oscuras. El Director ha cambiado su peluca rubia por una de morena. Hablan sobre su última obra: Romeo y Julieta y otra vez sobre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena. Los Hombres quieren que el Director presente un drama “verdadero”, que muestre su cara verdadera.

⁶⁴ Nadal 1978, p.201.

⁶⁵ Nadal 1978, p. 205.

⁶⁶ *El público*, 1988, p. 119.

Dice el Hombre 1: “Pero te he de llevar al escenario quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo!”⁶⁷

Y con esta orden provoca un cambio de situación. El Hombre 2 coloca el biombo y los tres Hombres empujan al Director a pasar por detrás de este. Así el Director se convierte en un muchacho. Después el Director empuja al Hombre 2 y aparece por el otro lado una mujer. Después Elena, Julieta y los Caballos entran en escena. Se disputan y se insultan el uno al otro. Así termina el cuadro primero. Hay mucho movimiento en las escenas, pero es difícil distinguir un desarrollo argumental. El Director está en su cuarto y unas figuras entran para disputar con él. Algunos pasan por el biombo y salen transformados. Pero sí que ya se puede sospechar un tema que se ha expuesto en este primer cuadro: el teatro bajo la arena.

Cuadro segundo

En el cuadro segundo cambia el escenario y de repente nos encontramos en una ruina romana. Están presentes en la escena dos figuras: la Figura de Cascabeles que está danzando y la Figura de Pámpanos que está tocando una flauta.

Mantienen un diálogo en condicional:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca. [...] ⁶⁸

Así dialogan hasta que cinco páginas más tarde cae un niño del techo y grita: “¡El Emperador! ¡El Emperador! ¡El Emperador!”⁶⁹

Viene el Emperador, el Centurión y los cuatro Caballos. Buscan al “Uno”. Las dos, la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos, se hacen pasar por Uno.

EMPERADOR. Cuál de los dos es uno?
FIGURA DE CASCABELES. Yo soy, señor.
EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. ⁷⁰

⁶⁷ *El público*, 1988, p. 125.

⁶⁸ *El público*, 1988, p. 131.

⁶⁹ *El público*, 1988, p. 136.

⁷⁰ *El público*, 1988, p. 138.

Al final la Figura de Pámpanos se quita los pámpanos y el Emperador lo reconoce como Uno. Lo quiere besar, pero la Figura de Cascabeles grita: “¡Traición! ¡Traición!”⁷¹ y tira de una columna que se convierte en el biombo. Por el biombo entran los tres Hombres y el Director gritando:

HOMBRE 1. ¡Traición!
FIGURA DE CASCABELES. ¡Nos ha traicionado!
DIRECTOR. ¡Traición!⁷²

Así termina el cuadro segundo. Ya se ve que no hay un hilo argumental consistente. En el cuadro primero nos encontramos en el cuarto del Director donde entran y salen figuras diferentes para discutir con él. En el cuadro segundo de repente nos encontramos en una ruina romana y dos figuras se entregan a un juego amoroso hasta que viene el Emperador con su escolta. Y al final aparece el Director con los tres Hombres por detrás del biombo. Pero aunque no haya un hilo argumental continuo, los dos cuadros no son inconexos por completo. El Director y los tres Hombres del cuadro primero también aparecen en el cuadro segundo. Y una de las Figuras grita el nombre “Gonzalo” que así es llamado el Hombre 1 en el cuadro primero. Esto alude a que la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos son desdoblamientos del Director y del Hombre 1. Sin embargo hasta ahora es imposible de encontrar una sucesión argumental en el sentido tradicional.

Cuadro tercero

En el cuadro tercero nos encontramos en un sitio indefinido. En la descripción del escenario solo aparece un muro de arena.⁷³ Están presentes en el escenario los tres Hombres y el Director. Hablan sobre lo que ha pasado en la ruina romana.

HOMBRE 3. Debieron morir los dos.
HOMBRE 1. Debieron vencer.
HOMBRE 3. ¿Cómo?⁷⁴

⁷¹ *El público*, 1988, p. 139.

⁷² *El público*, 1988, p. 139.

⁷³ Cfr. *El público*, 1988, p. 141.

⁷⁴ *El público*, 1988, p. 142.

Deciden matar al Emperador. Los Hombres 1 y 2 y el Director quieren que lo haga el Hombre 3, pero él se niega (porque en secreto está enamorado del Emperador). Luego el Hombre 1 se anima a matar al Emperador pero el Director trata de impedirlo. Los dos empiezan a discutir, a luchar y desaparecen del escenario. El Hombre 2 y el Hombre 3 hablan sobre si matar a los dos o no:

HOMBRE 3. Podemos empujarlos y caerán al pozo. Así tú y yo quedaremos libres.

HOMBRE 2. Tú libre. Yo, más esclavo todavía.

[...]

HOMBRE 3. Es mucho mejor para ellos y para nosotros. ¡Vamos! El pozo es profundo.

HOMBRE 2. ¡No te dejaré!⁷⁵

Los dos también empiezan a luchar y desaparecen del escenario.

Hasta aquí la escena está vinculada con el cuadro anterior. En su diálogo, el Director y los tres Hombres se refieren a lo que ha pasado en la ruina romana del cuadro segundo. Se empieza a formar un rastro de un argumento: Hay un Emperador que se quiere llevar a Uno - la Figura de Pámpanos. Y en el cuadro siguiente los tres Hombres y el Director planean matar al Emperador.

Pero de repente el muro se abre y aparece la tumba de Julieta en Verona. Julieta (interpretada por un muchacho de quince años, disfrazado y con senos de celuloide) salta de la tumba y empieza a monologizar y cantar. Aparece el Caballo Blanco 1 y los dos disputan sobre el amor, el día y la noche. Julieta le cuenta que cuatro muchachos querían ponerle un falo de barro y pintarle un bigote de tinta.⁷⁶ En este momento entra el Caballo Negro en escena y se mete en la discusión. Un poco más tarde aparecen los tres Caballos Blancos. Los Caballos Blancos quieren acostarse con Julieta y el Caballo Negro le avisa de irse ya. Los tres Caballos Blancos le ordenan de desnudarse y Julieta se esconde en el Caballo Negro. Y después dice: "No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? 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."⁷⁷

⁷⁵ *El público*, 1988, p. 146.

⁷⁶ Cfr. *El público*, 1988, p. 150.

⁷⁷ *El público*, 1988, p. 154.

Siguen peleando hasta que aparecen el Director y el Hombre 1 que grita: “¡Basta, señores!”⁷⁸ Después hablan sobre el teatro bajo la arena, sus deseos y la máscara. El Hombre 1 confiesa su amor hacia el Director.

HOMBRE 1. Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.

DIRECTOR. ¿Por qué soy tan débil?

HOMBRE 1. Te amo.

DIRECTOR. Te escupo.⁷⁹

Los dos vuelven a luchar hasta que los Caballos los separan. Después detienen al Hombre 1 y éste grita: “¡Enrique!”⁸⁰ El Director replica: “¿Enrique? Ahí tienes a Enrique.”⁸¹ Y se quita su traje. Por debajo del traje lleva un Traje de Bailarina. El traje quitado se transforma en el Traje de Arlequín. A partir de aquí todo es cada vez más confuso. El Traje de Arlequín dice cosas sin sentido, como: “Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma.”⁸² Los Tres Caballos Blancos gritan: “¡Guillermi!”⁸³ y el Director contesta: “No Guillermi. Yo no soy Guillermi. Yo soy la Dominga de los negritos.”⁸⁴ Después el Traje de Bailarina: “Gui – guiller – guillermi – guillermi. Na – nami – namiller – namillergui. Dejadme entrar o dejadme salir.”⁸⁵ El Director sale del escenario y el Hombre 1 también, después de gritar: “¡En pez luna, sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en pez luna!”⁸⁶

Después entran el Hombre 2 y el Hombre 3. Hablan con Julieta y el Caballo Negro. El Hombre 3 desnuda al Hombre 2 y aparece el Traje de Pijama. Empieza a llover. El ruiseñor empieza a cantar y el Caballo Negro agarra a Julieta y la tiende en la tumba. Luego aparece el Traje de Arlequín y el Traje de Bailarina y otra vez el Hombre 1. El Hombre 1 habla con el Traje de Arlequín pero éste solo repite lo que dice.

⁷⁸ *El público*, 1988, p. 155.

⁷⁹ *El público*, 1988, p. 157.

⁸⁰ *El público*, 1988, p. 158.

⁸¹ *El público*, 1988, p. 158.

⁸² *El público*, 1988, p. 158.

⁸³ *El público*, 1988, p. 159.

⁸⁴ *El público*, 1988, p. 159.

⁸⁵ *El público*, 1988, p. 159.

⁸⁶ *El público*, 1988, p. 159.

HOMBRE 1. Enrique, ¿cómo has vuelto?
EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enrique, ¿cómo has vuelto?
HOMBRE 1. ¿Por qué te burlas?
EL TRAJE DE ARLEQUÍN. ¿Por qué te burlas?
[...]
HOMBRE 1. ¡Enriqueee!
EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Enriqueeeeee...⁸⁷

Así termina el cuadro tercero. En este cuadro han entrado muchos personajes (también figuras y trajes nuevos) en escena. Primero los tres Hombres y el Director tienen un debate, después se van y aparece Julieta en su sepulcro y los Caballos que quieren acostarse con ella. Luego vuelven el Hombre 1 y el Director y se meten en el asunto. Más tarde aparecen los diferentes Trajes, que son desdoblamientos de las figuras. En vez de una historia que se está desarrollando paso a paso, estas escenas parecen más un juego poético de disfraces, de seducción, de amor entre Hombre 1 y el Director, Julieta y los Caballos, Hombre 2 y Hombre 3, Hombre 3 y Julieta. Imágenes confusas son generadas y frases absurdas son enunciadas. Sí que hay movimiento, hay cambios de situaciones – hay acción. Pero en cuanto a un argumento coherente y consistente, Lorca nos deja plantados. Imágenes y escenarios son cambiados de forma rápida y sin explicación. Figuras aparecen, desaparecen, se transforman, se desdoblan, también sin explicación. Sobre todo en la segunda parte del cuadro no existe ninguna causalidad entre los acontecimientos, ni finalidad o aspiración hacia un fin. A lo largo del cuadro tercero el ritmo se va acelerando, cada vez aparecen más figuras y trajes en el escenario diciendo cosas absurdas, gritando, suplicando. El escenario presenta una realidad de sueño, donde no hace falta ni coherencia, ni una lógica causal, donde sentimientos y pasiones se manifiestan de manera imprevista y sin seguir alguna norma de la razón.

⁸⁷ *El público*, 1988, p. 162s.

Cuadro quinto

En una especie de cuarto de enfermo con una universidad y un teatro al lado, se encuentran el Desnudo (con una corona de espinas) y el Enfermero.

En el diálogo entre el Desnudo y el Enfermero se pueden sacar además informaciones que pueden ser relevantes para un posible argumento. El Enfermero cuenta al Desnudo que el público está buscando a Gonzalo en la ruina, que piden la muerte del Director y que soldados e ingenieros están cerrando las salidas del teatro. Después aparecen tres Estudiantes. Cuentan que los Caballos lograron escapar con el Director y discuten sobre el origen de la revolución que ha estallado en el teatro durante la representación de Romeo y Julieta “bajo la arena”.

ESTUDIANTE 4. La gente se olvida de los trajes en las representaciones, y la revolución estalló cuando se encontraron a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase.

ESTUDIANTE 1. Ahí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa eso al público?

[...]

ESTUDIANTE 4. Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida, sino el cabello de barómetro que tienen detrás.⁸⁸

El Estudiante 5 viene y cuenta que ha llegado el juez y que les hacen repetir la escena del sepulcro. Llega el Muchacho 1 con las tres Damas que están buscando la salida del teatro. Hablan sobre la representación: Dama 2: “Lo que más miedo me ha dado ha sido el lobo de cartón y las cuatro serpientes en el estanque de hojalata.”⁸⁹

⁸⁸ *El público*, 1988, p. 169s.

⁸⁹ *El público*, 1988, p. 171.

Desaparece el Desnudo y se ve al Hombre 1 tendido al otro lado de la cama gritando: “¡Agonía!”⁹⁰ Luego los Estudiantes siguen hablando sobre la actitud de los espectadores y sobre el amor que puede ser entre hombre y mujer o entre dos hombres, o entre un grano de sal y un mapa, hasta que son llamados por el traspunte para ir a la clase de geometría y salen del escenario.

Así termina el cuadro quinto. En este cuadro predomina la narración de lo que ha pasado (posiblemente en el cuadro cuarto que está falta) y también de lo que está pasando todavía, fuera de la vista de los espectadores. Así se empieza a dibujar un desarrollo de un argumento: El Director y los tres Hombres estaban reinterpretabo la escena del sepulcro de Romeo y Julieta. Romeo era un hombre de treinta años, y Julieta un muchacho de quince, con senos de celuloide. Cuando “se amaban de verdad”⁹¹, el público empezó a protestar. Después encontraron a la verdadera Julieta abarrotada debajo de las sillas y por consiguiente estalló la revolución.⁹² El público denunció al Director y a los intérpretes. Al final llegó un juez para dictar la sentencia. Así cuenta el Estudiante 5: “Ha llegado el juez y, antes de asesinarlos, les van a hacer repetir la escena del sepulcro.”⁹³

Es la primera vez que, a través de las narraciones de las figuras, se asoma una trabazón argumental en sí coherente.

Después del cuadro quinto viene el Solo del Pastor Bobo que canta y baila. En el escenario se encuentra una cortina azul y un armario con máscaras blancas de diferentes expresiones.⁹⁴

EL PASTOR.

El pastor bobo guarda las caretas,
las caretas
de los pordioseros y de los poetas,
que matan a las gipaetas
cuando vuelan por las aguas quietas. [...] ⁹⁵

⁹⁰ *El público*, 1988, p. 173.

⁹¹ *El público*, 1988, p. 168.

⁹² Cfr. *El público*, 1988, p. 169.

⁹³ *El público*, 1988, p. 170.

⁹⁴ Cfr. *El público*, 1988, p. 179.

⁹⁵ *El público*, 1988, p.179.

El Pastor Bobo es una figura recurrente en la literatura española. Según los estudios de John Brotherton se manifestó por primera vez en 1482, en las *Coplas de vida Christi* de Fray Iñigo de Mendoza.⁹⁶ A lo largo de la historia literaria la figura del Pastor Bobo se convirtió de un bufón cómico a la de un prologuista, como acierta Rosanna Vitale.⁹⁷ Y su función “consistía en entretener al público antes de la función teatral, y anunciar también la trama de la pieza”.⁹⁸

En cuanto al Solo del Pasto Bobo en *El público*, Rosanna Vitale sostiene que “se puede considerar la canción como preámbulo de un sueño que adelanta visiones del sueño que se desarrollará en escenas enteras. El ‘Solo del Pastor Bobo’ es una introducción muy lograda a esta obra de corte surrealista.”⁹⁹

Entonces el Solo del Pastor Bobo sirve más como introducción temática y podría estar colocado asimismo al comienzo de la obra.

Cuadro sexto

En el cuadro sexto nos encontramos otra vez, como en el cuadro primero, en el cuarto del Director. Están presentes el Director y el Prestidigitador. Hablan sobre el teatro. El Director defiende el “teatro bajo la arena”, el “verdadero 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 son 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 eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro.¹⁰⁰

⁹⁶ Cfr. Vitale 1991, p. 65.

⁹⁷ Cfr. Vitale 1991, p. 66.

⁹⁸ Vitale 1991, p. 66.

⁹⁹ Vitale 1991, p. 73.

¹⁰⁰ *El público*, 1988, p. 183.

Y así siguen filosofando hasta que entran el Criado, una Señora y el Traje de Arlequín. La Señora pregunta por su hijo Gonzalo. Cuenta que en la mañana los pescadores le llevaron un pez luna, gritando: “¡Aquí tienes a tu hijo!”¹⁰¹

La Señora los amenaza con una denuncia y sale del escenario. Quedan el Prestidigitador, el Criado y el Director. Se quejan del frío que envuelve el escenario. Pero el Director insiste en que hay que resistir, que el frío es un truco como cualquier otro del teatro. Y el drama termina como empieza: el Criado avisa al Director que el público está ahí. El Director replica: “¡Qué pase!”¹⁰² Y empieza a nevar en la escena.

En el cuadro sexto predominan otra vez las reflexiones, en este caso son reflexiones sobre el teatro. La acción se limita a un mínimo. Entra la Señora, pide justicia, sale otra vez. Entra el Criado y avisa al Director que el público está ahí. Y así termina el último cuadro y la obra.

Ya se ve que, a pesar del cuadro quinto, es difícil encontrar un argumento consistente y lineal en esta obra. Sin embargo sí que hay un elemento que conecta las distintas escenas: el personaje del Director. Es alrededor de él que se construye un hilo continuo en este “juego poético”. Rosanna Vitale en su libro sobre el metateatro en la obra de Lorca, confirma: “Si a primera vista *El Público* carece de hilo conductor por la aparente falta de secuencia entre los cuadros, al final de la obra queda abundantemente claro que el hilo lo lleva en la mano el Director. Es él quien da lugar a la obra. Podría considerarse como figura central en la pieza de Lorca.”¹⁰³

El Director es al mismo tiempo Director y protagonista de su drama “bajo la arena” que monta con la ayuda de los tres Hombres. En este drama “bajo la arena” se proponen reinterpretar Romeo y Julieta de Shakespeare para mostrar la casualidad del amor. En el cuadro quinto los Estudiantes comentan sobre la representación que acaban de ver:

¹⁰¹ *El público*, 1988, p. 186.

¹⁰² *El público*, 1988, p. 189.

¹⁰³ Vitale 1991, p. 25.

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?

ESTUDIANTE 1. No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena.¹⁰⁴

En la escena del sepulcro, Romeo es interpretado por un hombre de treinta años y Julieta por un varón de quince, mientras que la verdadera Julieta es escondida bajo las sillas. Durante la representación estalla la revolución y el público pide la muerte del Director y de todos los intérpretes. El Director puede huir y en el último cuadro queda solo él con el Prestidigitador y el Criado en su oficina.

En el cuadro segundo entran en escena la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos entregándose a una especie de juego amoroso. Se supone que las dos figuras son desdoblamientos del Hombre 1 y del Director. Tienen un lío amoroso y vuelven a encontrarse a lo largo del drama en diferentes disfraces y trajes: como Director y Hombre 1 (cuadro primero, cuadro tercero), como Figura de Cascabeles y Figura de Pámpanos en la ruina romana (cuadro segundo), el Director como Traje de Arlequín (cuadro tercero), el Hombre 1 como Desnudo (cuadro quinto) y también hay indicios que son ellos los que interpretan a Romeo y Julieta en la escena del sepulcro. Resulta que en el cuadro primero el Director pasa por detrás del biombo y se convierte en un muchacho. Y más tarde le encuentran dentro del sepulcro de Julieta.

DAMA 3. Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro.

DAMA 1. ¿Y Romeo?

DAMA 4. Lo estaban desnudando cuando salimos.¹⁰⁵

Desnudaron a Romeo. En el cuadro quinto aparece un Desnudo que luego se convierte en el Hombre 1. Así que parece probable que el Director desempeñó el papel de Julieta y el Hombre 1 el de Romeo.

Además el Director pasa por una metamorfosis a lo largo del drama. Al principio es defensor del teatro al aire libre. (Cuadro primero, DIRECTOR. “[...] ¡Mi teatro será siempre al aire libre!”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *El público*, 1988, p. 170.

¹⁰⁵ *El público*, 1988, p. 167.

¹⁰⁶ *El público*, 1988, p. 119.

Pero los tres Hombres vienen a sacarle de su cascarón y a quitarle la máscara. (Cuadro primero, HOMBRE 1. “Pero te he de llevar al escenario quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. [...]”¹⁰⁷; Cuadro tercero, HOMBRE 1. “Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela.”¹⁰⁸) Entonces con la ayuda de los Hombres inaugura el teatro bajo la arena. (Cuadro tercero, Caballo Blanco 1: “[...] Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.” Caballo Negro: “Para que se sepa la verdad de las sepulturas.”¹⁰⁹; Cuadro sexto, Director: “Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad.”¹¹⁰)

Como el drama comienza en el cuarto del Director y termina allí mismo, con la diferencia de que al final está el Prestidigitador con él, que según Nadal es la personificación de la muerte y significa el fin del Director, algunos críticos sostienen que todo o parte del drama es un sueño o delirio que se desarrolla en la mente del Director.

Así comenta Nadal:

La presencia de la muerte, en disfraz de elegante, displicente prestidigitador, convierte el cuarto en un puente entre dos esferas; las voces que en la lejanía repiten ‘Señor’, ‘¿Qué?’, ‘El público’, ‘Que pase’ al final de la obra [...] nos brindan doble sugerencia [...]: repetición sonámbula, eco de vida que acaba, o anuncio de entrada de nuevos personajes, o público, en el mundo de los muertos donde quizá se encuentran también formas cambiantes, trajes y caretas.¹¹¹

Y Felicia Hardison Londré dice en su ensayo *Lorca in Metamorphosis: His Posthumous Plays*: “Scene Two takes places in a realm apart, possibly in the imagination of the Director.”¹¹²

Este enfoque de ver el drama como imaginación del Director, explicaría la renuncia o más bien la independencia de las convenciones dramáticas. Ya que en el mundo del sueño donde reinan imágenes sueltas, símbolos, ideas y deseos, la causalidad, la coherencia y la lógica pierden relevancia.

¹⁰⁷ *El público*, 1988, p. 125.

¹⁰⁸ *El público*, 1988, p. 157.

¹⁰⁹ *El público*, 1988, p. 155.

¹¹⁰ *El público*, 1988, p. 183.

¹¹¹ Nadal 1974, p. 61.

¹¹² Londré 1983, p. 104.

2.2.3 Estructura del tiempo y del espacio

La estructura del tiempo y del espacio es una de las categorías fundamentales del texto dramático. En el teatro, a diferencia del texto narrativo, el sistema comunicativo interior (el texto) y exterior (el escenario) se solapan. El espacio y el tiempo ficticio del texto están frente al espacio y al tiempo real del escenario. Si el teatro no oculta intencionadamente la tensión entre la realidad y la ficción, se puede hablar de experimentos vanguardistas que juegan con variantes/modos marginales del drama. Cuando el proceso de la representación permanece visible detrás de la ficción, es una forma de “epicación” (*Episierung*)¹¹³. Es un extrañamiento anti-ilusorio. Pirandello por ejemplo mostró en el escenario el teatro en el teatro, un autorretrato del teatro, por así decirlo.¹¹⁴

También en *El público* Lorca pretende mostrar el “verdadero teatro”, que no engaña al público, que se muestra a sí mismo, donde el Director del teatro mismo es el protagonista y en constante comunicación con el público. Es una forma de “metateatro”, como demostró Rosanna Vitale en su libro: *El metateatro en la obra de Federico García Lorca* (1991). El término lo introdujo Lionel Abel en 1963 en su publicación *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. El tema de ver el mundo como teatro y la vida como sueño no es nuevo, remonta hasta la edad antigua. El teatro de Esquilo, un representante de la tragedia griega, sirvió como inspiración para Shakespeare y otros. En España en el siglo de oro Calderón escribió dos obras al respecto: *La vida es sueño* y *El Gran teatro del mundo*.¹¹⁵

En cuanto a la obra de Lorca, Rosanna Vitale constata: “El estado turbulento del teatro es visto en *El Público* por los ojos del Director [...] y los Hombres [...], los personajes principales de la pieza.”¹¹⁶ El Director al principio es defensor del teatro al aire libre pero a lo largo del drama pasa por un cambio y al final para él este tipo de teatro no es nada más que una mentira de la manera más miserable que hay que destruir.

En el cuadro sexto el Director y el Prestidigitador discuten sobre el teatro:

¹¹³ Cfr. Pfister 2001, p. 328.

¹¹⁴ Cfr. Pfister 2001, p. 327ss.

¹¹⁵ Cfr. Vitale 1991, p. 21-22.

¹¹⁶ Vitale 1991, p. 23.

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

DIRECTOR. ¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro.¹¹⁷

Estructura cerrada/abierta

En el drama la estructura del espacio y del tiempo son bastante libres. El lugar no tiene que ser obligatoriamente uno. Y el tiempo tampoco tiene que ser continuo. Ya que la ficción también es parte del código dramático de la comunicación entre el autor y el público. Existe un cierto acuerdo de la parte del público hacia lo presentado.¹¹⁸

Estructura cerrada del espacio y del tiempo

La estructura cerrada se encuentra sobre todo en el drama naturalista. La unidad del lugar y la concordancia del tiempo real de la presentación con el tiempo ficticio del drama favorecen una aproximación de la presentación ficticia a la realidad empírica creando así una mayor inmediatez de la presentación, a la que tiende el naturalismo. Además puede ser que la constancia de la localidad sobre todo en el caso de un interior privado de la impresión de ser aislado del mundo exterior. Las figuras parecen encerradas en su propio ambiente, sin salida. En cuanto al tiempo, la estructura cerrada puede tener la función de explicitar la inevitabilidad del desarrollo argumental.¹¹⁹

Estructura abierta

La alternancia repetida de las localidades y la discontinuidad del tiempo estorban el absoluto y la inmediatez de la ficción presentada. Muchas veces esta estructura abierta tiene una cierta función narrativa, abarcando mayores intervalos de tiempo sirve por ejemplo para mostrar amplias líneas de desarrollo histórico y presentar conflictos políticos y sus consecuencias para la sociedad, o también para mostrar el desarrollo individual de una persona, etc.¹²⁰

¹¹⁷ *El público*, 1988, p. 185.

¹¹⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 333.

¹¹⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 334s.

¹²⁰ Cfr. Pfister 2001, p. 335s.

2.2.3.1 La concepción del espacio

Según Pfister, el espacio no sólo sirve como lugar de acción para las figuras actantes. En el drama (al contrario del texto narrativo) el espacio es presentado visualmente. El diseño del escenario es un aspecto fundamental del drama. Constituye un arte en sí. Otra función del escenario es la caracterización de las figuras.¹²¹ El ambiente que las rodea influye en la concepción de su identidad. Si por ejemplo se muestra una dama en un interior arreglado, ordenado, limpio y con estilo, se lo atribuye a su personalidad. También puede ser lo contrario, una dama con estilo en un cuarto desordenado y sucio, o una dama sin estilo en un cuarto suntuoso. En este caso tiene la función de crear una tensión entre la identidad de la figura y su entorno.¹²²

La semantización del espacio

La figuración del espacio trabaja con relaciones y oposiciones. Dentro del escenario existen diferentes oposiciones. Hay las oposiciones de las posiciones de las figuras: izquierda – derecha, delante – detrás, arriba – abajo. La posición indica la importancia, el estatus, la posición social y jerárquica de la figura en relación con las otras. Si hay distancia entre dos figuras alude a una relación conflictiva, si hay cercanía señala una relación armoniosa o consensuada. Luego existe la oposición entre el espacio interior y exterior (*off stage*). Un interior sin una zona exterior perceptible da la impresión de estar cerrado herméticamente y aislado. Presenta un modelo existencial. La zona exterior puede o bien representar un refugio o bien significar una amenaza.¹²³

La relación entre escenario y argumento

Mediante la figuración del escenario se puede o bien subrayar y favorecer los sucesos de manera armoniosa, o bien crear tensión empleando un efecto contrastivo entre espacio y argumento.¹²⁴ Un efecto de contraste sería por ejemplo diseñar un escenario pacífico, tranquilo e idílico y dentro de este escenario dejar acontecer un asesinato, un combate, etc.

¹²¹ Cfr. Pfister 2001, p. 339.

¹²² Cfr. Pfister 2001, p. 348s.

¹²³ Cfr. Pfister 2001, p. 340s.

¹²⁴ Cfr. Pfister 2001, p. 344.

La concepción del espacio

Hay dos modelos extremos en la figuración del escenario. Uno intenta reproducir la realidad lo más precisamente posible. Es predominante en el teatro naturalista del siglo XIX. El espacio concretizado por un lado tiene la finalidad en sí, mostrando efectos visuales espectaculares, por otro lado tiene una función determinadora: las figuras son condicionadas por las circunstancias exteriores. Se muestra su disposición psíquica y física. Ciertos objetos de la decoración pueden tener significados simbólicos determinantes.¹²⁵

Por el otro extremo está el espacio neutral, abstracto, estilizado al que no interesa imitar el mundo exterior, sino presentar estados interiores. Típico para la época del expresionismo. En el teatro absurdo de Beckett por ejemplo se trabaja con un espacio vacío. En 1968 el director y autor Peter Brook publicó un libro titulado: “El espacio vacío” (*The empty space*), donde explica que para una representación teatral no se necesita más que un espacio vacío y un sólo protagonista y ya se puede llamarlo teatro. La concepción neutral y abstracta del espacio sirve para poner el foco en la interioridad, la conciencia de las figuras que son autónomas frente a las condiciones exteriores. La vaciedad del escenario indica en la situación existencial de las figuras una cierta aislación, desorientación, pérdida. En este caso el espacio tiene una función reflectora. Un miraje simbólico de la conciencia. En el drama expresionista los escenarios estilizados presentan proyecciones de estados y procesos interiores.¹²⁶

¿Cómo es entonces la presentación del espacio en el texto dramático de *El público*? También en cuanto a este aspecto, Lorca se toma la libertad artística de no seguir ciegamente las reglas dramáticas sino concebir el espacio de la manera que mejor le convenga para su juego poético. A diferencia del drama naturalista, Lorca no tiene la exigencia de aproximarse lo más posible a la realidad. En *El público* la decoración de los escenarios abarca tanto a elementos realistas, como a elementos surrealistas. Además no hay una unidad de lugar, sino que las localidades cambian repetidamente.

Vamos a verlo ahora más en detalle:

¹²⁵ Cfr. Pfister 2001, p. 347.

¹²⁶ Cfr. Pfister 2001, p. 349.

Cuadro primero

En el cuadro primero la localidad constituye la oficina del Director. Hay una decoración azul, una gran mano está impresa en la pared y las ventanas consisten en radiografías.¹²⁷ Y eso es todo. No hay más indicaciones en cuanto a la decoración del escenario. Azul es el color que Lorca va usando muchas veces a lo largo de la obra. Crea una atmósfera onírica. También puede ser una alusión a lo ideal, como asegura Rosanna Vitale: “El decorado es azul. Influido por el Modernismo, Lorca alude al pensamiento, lo celestial, o mejor dicho en este caso, lo ideal.”¹²⁸ Una mano impresa en la pared también es un elemento del surrealismo, tal como las radiografías. No ayudan a crear la ilusión de un escenario real, sino al contrario, generan un escenario surrealista, imaginario. Sobre la mano y las radiografías el profesor José Rubia Barcia advierte en su artículo *Ropaje y desnudez de El Público* (1986): “la gran mano impresa en la pared tendrá las rayas que permiten leer, según la quiromancia, el mundo exterior del hombre y el destino que le está asignado. [...] Las radiografías revelan de manera gráfica lo que permanece invisible por debajo de la piel.”¹²⁹ Así que en este cuadro la decoración no es empleada para imitar la realidad, sino, en primera línea, por su valor simbólico. El espacio con su decoración y su valor metafórico constituyen un elemento fundamental del juego poético que presenta *El público*.

Todavía en el cuadro primero el Hombre 3 coloca un biombo en medio del escenario. Este biombo servirá para la transformación de las figuras.

Cuadro segundo

En el cuadro segundo la localidad cambia completamente y nos encontramos en una ruina romana. No hay más indicaciones en cuanto a la decoración, a excepción de un capitel sobre el que la Figura de Pámpanos está sentada. Más tarde en el acto, cuando aparecen el Emperador y el Centurión se habla de capiteles y de columnas. (*Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas*¹³⁰)

¹²⁷ Cfr. *El público*, 1988, p. 119.

¹²⁸ Vitale 1991, p. 74.

¹²⁹ Cit. en Vitale 1991, p. 74.

¹³⁰ *El público*, 1988, p. 138.

Este cambio radical de la localidad estorba la coherencia de la estructura espacial, ya que prescindimos de una explicación o conexión con el lugar del espacio anterior. La unidad espacial pierde relevancia si pensamos el drama como un juego poético, o como un sueño o una pesadilla que transcurre en la mente del Director, una hipótesis que sostienen algunos críticos. En su introducción a *El público* de la edición Cátedra del año 1988, María Clementa Millán dice acerca del espacio: “El escenario se convierte en *El público* en el vehículo que posibilita este cambio continuo de formas, como si la misma transformación constituyese la característica definitoria de estos personajes.”¹³¹ Y sobre el cuadro segundo comenta: “Esta búsqueda constante de una realización amorosa [...] se hace patente de forma especial en el cuadro segundo del drama, “Ruina romana”, donde la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos [...] mantienen un diálogo amoroso aludiendo constantemente a posibles transformaciones.”¹³² Y Martínez Nadal ve el origen de la escena en la mitología griega: “La figura totalmente cubierta de pámpanos – Hombre I – parece derivada de esa visión de dios Baco, ‘que en pámpanos desmiente’, como la figura de Cascabel, desdoble del Director, se diría inspirada en Ciso.”¹³³ Entonces el espacio es sólo otro instrumento para materializar y sostener ideas abstractas.

Cuadro tercero

En el escenario del cuadro tercero vemos un muro de arena y sobre el muro está pintada una luna transparente de gelatina (otro elemento surrealista). En el centro de la escena se halla una gran hoja verde lanceolada.¹³⁴ Según Millán el muro de arena “nos indica que ya estamos en el verdadero teatro bajo la arena.”¹³⁵

En medio del acto tercero el muro de arena de repente se abre y aparece la tumba de Julieta en Verona. Es el único caso en el que encontramos una decoración realista, aunque, como apunta Millán: “la realidad que nos enseñe pertenezca al mundo literario, y no al objetivo.”¹³⁶

¹³¹ Millán 1988, p. 56.

¹³² Millán 1988, p. 55-56.

¹³³ Nadal 1974, p. 91.

¹³⁴ Cfr. *El público*, 1988, p. 141.

¹³⁵ Millán 1988, p. 79.

¹³⁶ Millán 1988, p. 80.

Hace referencia al drama de Shakespeare, *Romeo y Julieta*. Hay rosales y yedra. Y una luna.¹³⁷ También tiene que haber columnas porque más tarde en el acto el Director se quita su traje y lo arroja detrás de una columna.¹³⁸

Cuadro quinto

En el cuadro quinto nos encontramos en una especie de cuarto de enfermo. En el centro se halla una cama perpendicular y al fondo se ven arcos y escaleras que llevan a palcos de un teatro. Al lado derecho se ubica una portada de la universidad.¹³⁹ Más tarde en el acto quinto los arcos y escaleras aparecen en una luz azul. Aquí tenemos otra vez el color azul. Al final del cuadro quinto la escena queda en oscuridad. Sólo la linterna del Muchacho 1 da luz. En este cuadro, otra vez los elementos realistas se entremezclan con elementos fuera de la realidad objetiva. Mientras que la portada de la universidad y los palcos del teatro parecen ser referencias al mundo real para los espectadores, la cama perpendicular es claramente un elemento no realista.¹⁴⁰ Pero tampoco es tan fácil, como afirma Millán:

No obstante, ni aun en los casos aparentemente más referenciales, la realidad que se evoca aparece delimitada. La portada de la universidad de cuadro quinto no nos remite a un espacio que tenga entidad real en la obra, ni tampoco el despacho del Director de los cuadros primero y último corresponde totalmente a la realidad objetiva. El color 'azul' de la decoración de esta estancia [...] nos indica que es una entidad ilusoria, que más que llevarnos al mundo real de un teatro, nos remite al concepto que se debate en la obra del falso teatro convencional.¹⁴¹

Entonces también los elementos aparentemente realistas, en vez de tener una función referencial a la realidad, constan más de un valor simbólico, aludiendo a ideas en primera línea sobre el amor y el teatro.

¹³⁷ Cfr. *El público* 1988, p. 146.

¹³⁸ Cfr. *El público*, 1988, p. 158.

¹³⁹ Cfr. *El público*, 1988, p. 165.

¹⁴⁰ Cfr. *El público* 1988, p. 79.

¹⁴¹ Millán 1988, p. 80.

Solo del Pastor Bobo

En el escenario de este cuadro se ve una cortina azul y un gran armario lleno de máscaras blancas de diferentes expresiones y con una pequeña luz delante.¹⁴² Otra vez los objetos carecen de una función referencial al mundo real. No obstante tanto la cortina azul como el armario lleno de máscaras tienen una importancia simbólica. La cortina azul advierte que nos encontramos en un mundo de sueño, fuera de la realidad. Y el armario lleno de máscaras es muy significativo para toda la obra que presenta un juego de disfraces y transformaciones y cuyo objetivo es quitar las máscaras y mostrar el verdadero teatro y el verdadero amor.

Cuadro sexto

El cuadro sexto es el último cuadro. En el escenario se halla casi el mismo decorado como en el cuadro primero. Solo que ahora se ve al lado izquierdo una gran cabeza de caballo yaciendo en el suelo, y a la derecha en vez de las radiografías unos árboles con nubes apoyadas contra la pared y un ojo inmenso en lugar de la gran mano impresa.¹⁴³ Hacia el final del acto, la parte izquierda de la escena se abre y aparece un cielo iluminado con nubes largas y empieza a caer una lluvia de guantes blancos.¹⁴⁴

¿Qué significado tiene la cabeza de caballo y el ojo enorme?

Según Nadal “la gran cabeza de caballo en el suelo nos está evocando los caballos que irrumpieron en el cuadro primero y que vimos aparecer como símbolo clave a lo largo del drama”¹⁴⁵ Y el ojo enorme lo describe como “el ojo impasible que todo lo ve y todo lo comprende.”¹⁴⁶ Y Millán afirma que estos objetos “más que servir de referencias espaciales para el espectador, lo que hacen es aumentar el desasosiego del que los contempla, al tener que buscar su significación en el complicado mundo interior que expresa la obra”¹⁴⁷.

¹⁴² Cfr. *El público*, 1988, p.179.

¹⁴³ Cfr. *El público*, 1988, p. 181.

¹⁴⁴ Cfr. *El público*, 1988, p. 188.

¹⁴⁵ Nadal 1974, p. 58.

¹⁴⁶ Nadal 1974, p. 58.

¹⁴⁷ Millán 1988, p. 79.

Y sigue: “Así sucede con la ‘cabeza de caballo’ y el ‘ojo enorme’ [...] cuya presencia se puede deber al hecho de que las pasiones encarnadas en los Caballos ya han sido derrotadas, mientras el Director ha visto con total clarividencia que es una lucha a muerte [...]”.¹⁴⁸

Resumen

Ya se ve que la figuración del espacio en *El público* en gran parte es bastante escasa y abstracta: ojos, mano impresa, radiografías como ventanas, etc. Además se produce un cambio radical de localidades: Una vez nos encontramos en un lugar literario: el sepulcro de Julieta en Verona, otra vez en una ruina romana, después en un cuarto de enfermo, y a veces no se sabe de qué localidad se trata (por ejemplo en el cuadro tercero donde hay solo un muro de arena). Muchas veces aparece el color azul que alude a un mundo onírico, imaginario. Como vimos en el análisis, los objetos de la decoración, sean realistas o no, en vez de servir como referencias a una realidad objetiva, aluden a un universo interior y constan de un gran valor simbólico. El espacio con su decoración por lo tanto tiene un papel fundamental en este “juego poético”, no para imitar la realidad, sino para producir significados a nivel simbólico y así explicitar o bien subrayar las ideas y las pasiones que constituyen la obra.

¹⁴⁸ Millán 1988, p. 79.

2.2.3.2 La concepción del tiempo

Como en el drama, al contrario del texto narrativo (donde el tiempo preferido es el pasado), no existe un narrador, el tiempo empleado en la mayoría de los casos es el presente. El teatro es lo que pasa en ese mismo instante cuando el espectador lo está viendo.¹⁴⁹

En el drama hay dos ejes de tiempo. La sucesión en el eje horizontal y la simultaneidad en el eje vertical. La simultaneidad implica la categoría del espacio. Por ejemplo puede haber dos acontecimientos al mismo tiempo en el escenario y en el *off stage*. O dos diferentes sucesos en el mismo escenario, uno delante y otro detrás o uno a la izquierda de la escena y otro a la derecha. En el nivel de la sucesión, uno sigue al otro. Puede que no haya cronología de la fábula, pero aun así, las informaciones que recibe el espectador son dadas de forma sucesiva. Por ejemplo en textos dramáticos sin argumento, las informaciones sucesivas crean la impresión de un estado estático.

Dentro del tiempo ficticio se puede anular la sucesión en el caso de monólogos que reflexionan sobre estados de ánimo. En este caso el tiempo ficticio se para. Sin embargo el tiempo real de la presentación progresa con la articulación verbal.¹⁵⁰

En *El público* hay muchos diálogos que no implican una acción, sino que son más reflexiones filosóficas sobre el amor (imposible), el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena y la inconstancia de la identidad. Estos diálogos generan la sensación de un tiempo parado. No hay acción que progresa, sino sólo dos o más figuras en el escenario que filosofan sobre los conceptos del amor y del teatro. En este caso el tiempo ficticio se para mientras que el tiempo real avanza con el diálogo de los personajes. Esto crea una sensación estática.

¹⁴⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 359.

¹⁵⁰ Cfr. Pfister 2001, p. 361-364.

En el cuadro sexto, por ejemplo, el Prestidigitador y el Director discuten sobre el “teatro verdadero”:

PRESTIDIGITADOR. Es posible. Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esa puerta se llenaría esto de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama?

DIRECTOR. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo. El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. [...] ¹⁵¹

Pero los diálogos que aparecen en *El público* no son todos meras reflexiones. También hay diálogos que implican una acción, que cuentan algo que ha pasado, que está pasando o que va a pasar. En este caso tenemos tanto una progresión del tiempo ficticio (siempre que hay acción, hay un cambio de situación y así un desarrollo progresivo del argumento), como del tiempo real (el tiempo de la representación teatral avanza continuamente).

Unos ejemplos de diálogos con acción son:

Cuadro tercero:

HOMBRE 1. [...] Pero ahora yo voy a matar al Emperador. Sin cuchillo, con estas manos quebradizas que me envidian todas las mujeres.

DIRECTOR. ¡No, que irá él! Espera un poco.

[...]

HOMBRE 1. ¡Vamos! ¡No te dejes engañar! Yo te acompaño a la ruina.

[...]

HOMBRE 3. Tendremos necesidad de separarlos.

HOMBRE 2. Para que no se devoren. ¹⁵²

En este ejemplo el diálogo es sobre lo que está pasando.

Cuadro tercero:

HOMBRE 1. ¡Llamaré a Elena!

DIRECTOR. ¡Llamaré a Elena!

HOMBRE 1. ¡No, por favor!

¹⁵¹ *El público*, 1988, p. 185.

¹⁵² *El público*, 1988, p. 143, 145.

DIRECTOR. No, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú deseas.¹⁵³

En este ejemplo hablan sobre lo que va a pasar.

Cuadro quinto:

ESTUDIANTE 3. ¿Y los caballos?

ESTUDIANTE 1. Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4. Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir, agrupados, por la colina. Iban con el Director de escena.¹⁵⁴

Este diálogo cuenta lo que ha pasado.

También hay acciones simultáneas: dos acciones que están pasando paralelamente, una en el escenario y una en el *off stage*. En este caso la categoría del espacio juega un papel importante.

En el cuadro quinto, por ejemplo, nos encontramos en un cuarto de enfermo. Está presente el Desnudo y el Enfermero. El Enfermero está tratando al Desnudo. (Enfermero: “[...] Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.”¹⁵⁵). Al mismo tiempo le cuenta lo que está pasando en la ruina romana que está *off stage*:

DESNUDO. ¿Qué piden?

ENFERMERO. Piden la muerte del Director de escena.

DESNUDO. ¿Y qué dicen de mí?

ENFERMERO. Nada.

DESNUDO. Y de Gonzalo, ¿se sabe algo?

ENFERMERO. Lo están buscando en la ruina.¹⁵⁶

Mediante la función del informe por parte de una figura, es posible dejar acontecer dos acciones simultáneamente en dos lugares diferentes.

¹⁵³ *El público*, 1988, p. 145.

¹⁵⁴ *El público*, 1988, p. 166.

¹⁵⁵ *El público*, 1988, p. 165s.

¹⁵⁶ *El público*, 1988, p. 165.

La presentación del tiempo

Cuanto más la cronología ficticia es concretada, más coherencia temporal muestra una obra teatral. En el teatro clásico en la mayoría de los casos la sucesión de la representación escénica coincide con la sucesión de lo presentado. Las obras que no siguen este modelo constituyen desviaciones intencionadas. Esto en cuanto a la sucesión. Después para saber en qué hora, fecha, temporada, año se desarrolla la escena o cuánto tiempo está entre dos acontecimientos, existen diferentes indicadores. Manfred Pfister emplea el término de “temporale Informationsvergabe”¹⁵⁷ (*asignación temporal de información*). Puede haber una indicación temporal en el texto secundario, por ejemplo en el título. O en las advertencias escénicas. También puede haber comentadores épicos, proyecciones o paneles. Además las figuras mismas en su comunicación conllevan indicaciones temporales como por ejemplo: “Buenos días”, “Son las cinco”, etc. En el nivel extralingüístico sirven los trajes teatrales, el diseño del escenario (para distinguir la época histórica), la iluminación (para saber la hora del día) y objetos como un reloj, una campana, etc. para marcar el tiempo.¹⁵⁸

En *El público* no hay muchas indicaciones de tiempo. Viendo en el cuadro primero el Director y los tres Hombres, uno puede suponer que el drama tiene lugar en la época contemporánea. Pero ya en el cuadro segundo nos encontramos en una ruina romana, posiblemente indicando la edad antigua. Luego vemos la tumba de Julieta en Verona. Y al final de la obra el lugar de la acción es otra vez el cuarto contemporáneo del Director.

Las pocas indicaciones de tiempo claramente expresadas que hay, son:

Cuadro segundo: Figura de Pámpanos: “Estoy esperando la **noche** angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies.”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Pfister 2001, p. 365.

¹⁵⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 365s.

¹⁵⁹ *El público*, 1988, p. 134.

Cuadro tercero: en la descripción del decorado: *pintada sobre el muro, una luna transparente.*¹⁶⁰ – se supone pues que es de noche.

Cuadro quinto: Enfermero: “Ahora te daré la hiel, y luego, **a las ocho**, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.”¹⁶¹

Descripción: *la escena queda en penumbra. Enfermero: ¿Son éstas horas de avisar?*¹⁶²

Descripción: *La escena está a oscuras.*¹⁶³

Cuadro sexto: descripción: [...] *cielo de nubes largas, vivamente iluminado, [...]*¹⁶⁴

Estas indicaciones sólo nos dicen si es de noche o de día, no crean una coherencia temporal. No tenemos una referencia horaria objetiva. Millán afirma: “El tiempo objetivo no existe, y sólo aparecen aisladas referencias temporales, que más que situar al espectador en una sucesión de hechos, lo desorientan.”¹⁶⁵

La semantización del tiempo

La determinación del tiempo tiene varias funciones. Por un lado establece una relación mimética del texto dramático con la realidad. Una época histórica específica conlleva connotaciones específicas. Se puede optar entre distanciamiento (el argumento tiene lugar en un período pasado) o actualización (una obra contemporánea). También las estaciones del año tienen implicaciones, así por ejemplo la tragedia prefiere el otoño/invierno y la comedia la primavera o el verano. La primavera además tiene las connotaciones de renovación, renacimiento y sentimientos románticos. Otra función del tiempo es crear tensión y fijar el ritmo. En la estructura temporal cerrada, el movimiento hacia un fin, da la impresión de un tiempo que pasa rápidamente.

¹⁶⁰ *El público*, 1988, p. 141.

¹⁶¹ *El público*, 1988, p. 166.

¹⁶² *El público*, 1988, p. 171.

¹⁶³ *El público*, 1988, p. 177.

¹⁶⁴ *El público*, 1988, p. 188.

¹⁶⁵ Millán 1988, p. 77.

Además la expectación de un incidente crea tensión. En cambio la estructura temporal abierta favorece un progreso lento, sin rumbo.¹⁶⁶

En la obra de Lorca pasamos por diferentes “épocas (históricas)”. Al principio nos encontramos en el cuarto del Director del que suponemos que es contemporáneo (aunque también surrealista y de cierta manera atemporal— mano impresa en la pared, radiografías como ventanas). En el cuadro segundo la localidad cambia de repente a una ruina romana. No se sabe exactamente de qué época se trata. Aparte de la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles (en realidad son sólo desdoblamientos del Director y del Hombre 1) son las mismas figuras. En la mitad del cuadro tercero la decoración cambia de una playa al sepulcro de Julieta en Verona. Y en el cuadro quinto se hallan un teatro y una universidad en el escenario. Podría ser cualquier época.

Los trajes que llevan las figuras tampoco dicen mucho sobre la época histórica específica: un frac, pantalones negros, blancos, etc. Junto con la transformación de los personajes los trajes pueden cambiar hasta tres veces en una sola escena, independientemente de la localidad.

En cuanto a la relación mimética del texto dramático con la realidad, el tiempo en *El público*, tanto como el espacio, no sirve de referencia al mundo real, sino remite a un espacio poético, siguiendo su propia lógica. Como afirma Millán: “No se establece ningún punto temporal objetivo y, en su lugar, encontramos una referencia simbólica [...]. Este tiempo interior permite el fraccionamiento del universo íntimo en diferentes perspectivas, encarnadas en personajes distintos, y el simultaneísmo de acciones, como desarrollo plástico de estos diferentes aspectos.”¹⁶⁷

¹⁶⁶ Cfr. Pfister 2001, p. 367ss.

¹⁶⁷ Millán 1988, p. 77-78.

La concepción del tiempo

En la concepción del tiempo se puede distinguir entre la cronometría objetiva donde la cronología está concretada de manera fija y coherente; y la percepción subjetiva del tiempo donde la cronología queda imprecisa y llena de contradicciones. Otra oposición dentro de la concepción del tiempo es la progresión frente a la estasis. Un drama predominado por la progresión está sujeto a cambios de situaciones permanentes que implican un progreso continuo del argumento. En cambio, un teatro que favorece la estasis, el tiempo aparece como pura duración. Es la extensión temporal de un estado estático, sin argumento. Manfred Pfister lo denomina “achronologisch”¹⁶⁸ (*acronológico*).¹⁶⁹

Es cuando la duración de una situación estática predomina sobre la progresión de la alteración situacional. La situación del principio es parecida a la del final. Sin embargo la entrega de la información es sucesiva. Se cambia el grado de comprensión de los espectadores de la situación. Por ejemplo un monólogo de reflexión no corresponde a ninguna acción exterior. Procedimientos interiores psíquicos escapan a una medición empírica del tiempo.¹⁷⁰

La última oposición forma la linealidad versus la forma cíclica. En un drama con estructura cíclica, el tiempo es presentado como retorno cíclico de lo mismo o similar. La progresión no es lineal, sino cíclica: no va de un punto A a un punto B, sino parte del punto A y regresa al punto A. Mientras la estructura lineal predomina en las tragedias de la clásica francesa, la estructura cíclica es favorecida por los dramas de la modernidad. En el teatro de Shakespeare, por ejemplo, los dos conceptos se solapan. En los dramas cíclicos se repiten las mismas frases, los mismos sucesos escénicos, etc. El pasar del tiempo es concienciado de manera distanciada (en el teatro lineal el transcurso del tiempo es más discreto). En la repetición de lo mismo se anula el tiempo. El final está en el principio.¹⁷¹

¹⁶⁸ Pfister 2001, p. 376.

¹⁶⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 374-376.

¹⁷⁰ Cfr. Pfister 2001, p. 376.

¹⁷¹ Cfr. Pfister 2001, p. 376-378.

En *El público* la estructura del tiempo es circular. Termina donde empieza, en el cuarto del Director, con las mismas palabras:

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. Ahí está el público.

DIRECTOR. Que pase.¹⁷²

La obra regresa al punto del que parte, pero no presenta un retorno cíclico de lo mismo. Tampoco se repiten los mismos sucesos escénicos. Sí que vuelven las mismas ideas y símbolos, pero de forma alterada y con una intensidad creciente. Por eso Nadal propone una estructura espiral en vez de circular:

La concepción circular de la obra es evidente. [...] Sin embargo, una lectura más atenta nos advierte que se trata de espiral más bien que de círculo; que palabras, temas, símbolos y situaciones reaparecen en el curso del drama en un plano cada vez más elevado en la idea, más profundo en el análisis. La obra termina, sí, en el mismo lugar en que empieza, pero las ligeras alteraciones escénicas [...] hacen que todo sea y no sea lo mismo.¹⁷³

El ritmo

Existe el ritmo de movimientos (mímica, gestualidad, coreografía, etc.) y el ritmo de la sucesión de los acontecimientos: la frecuencia de las alteraciones de situaciones. El drama clásico con una estructura cerrada y un argumento conflictivo presenta un ritmo acelerado. Una estructura temporal abierta, un ritmo lento.

Puede haber variaciones de ritmo: ejemplos de ritmo lento son: conversaciones tranquilas, reflexiones, comentarios, una inserción de una canción o un juego; acciones de ritmo rápido: disputas, cambio frecuente de figuras, escenas turbulentas, movidas, cambios veloces de situaciones. Estas variaciones del tempo influyen en la creación de la tensión. El desarrollo de una tragedia clásica, por ejemplo, se construye de manera siguiente: tempo acelerado hasta la peripecia, fase más tranquila de reflexión, aceleración hasta la catástrofe y una imagen final estática.¹⁷⁴

¹⁷² *El público* 1988, p. 119, 188-189.

¹⁷³ Nadal 1974, p. 61.

¹⁷⁴ Cfr. Pfister 2001, p. 378ss.

Vamos a ver entonces cómo evoluciona el ritmo a lo largo de *El público*:

El cuadro primero empieza en el cuarto del Director. Entran los Caballos y comienzan a disputar con éste. El Director grita: “¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!”¹⁷⁵ y al final los echa de su cuarto. El cambio rápido de figuras (Criado y Director – Los Caballos y Director – Criado y Director) y la disputa impetuosa aceleran el ritmo.

Entran los tres Hombres y se meten en la discusión sobre el teatro con el Director. El ritmo queda acelerado.

En el cuadro segundo, en la ruina romana, encontramos a la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos. Una toca una flauta y la otra canta. La canción poco a poco se convierte en una discusión. En esta escena también tenemos un ritmo animado. Viene el Emperador porque quiere llevar a Uno. El ritmo se va acelerando:

FIGURA DE CASCABELES. ¡Traición! ¡Traición!
CENTURIÓN. ¡Cállate, rata vieja! ¡Hijo de la escoba!
FIGURA DE CASCABELES. ¡Gonzalo! ¡Ayúdame, Gonzalo!¹⁷⁶

El cuadro tercero empieza con un ritmo más moderado. Los tres Hombres y el Director hablan sobre lo que ha pasado antes en la ruina romana. La discusión se vuelve cada vez más enérgica. No se pueden poner de acuerdo quién de ellos tiene que matar al Emperador. Hasta que el Director y el Hombre 1 empiezan a luchar. La escena se tranquiliza un poco cuando la decoración cambia y vemos a Julieta en su sepulcro en Verona. Canta una canción (= ritmo lento) Pero pronto aparecen los Caballos y empiezan a discutir con ella. El ritmo se está otra vez acelerando. Luego aparecen el Director y el Hombre 1 que se desdoblán en el Traje de Arlequín y el Traje de Bailarina. También los Hombre 2 y 3 entran otra vez en escena. Es una escena bastante turbulenta con luchas, disputas apasionadas, danzas, cantos, y un salir y volver constante de figuras.

El cuadro quinto comienza más tranquilo. En una especie de cuarto de enfermo se encuentran el Desnudo y el Enfermero. El Enfermero le cuenta lo que está pasando en la ruina. Después aparecen los cuatro Estudiantes, tres Damas y el Muchacho.

¹⁷⁵ *El público*, 1988, p. 120.

¹⁷⁶ *El público*, 1988, p. 139.

Hablan sobre la presentación de la obra. Entre los Estudiantes se desarrolla una discusión filosófica sobre la casualidad del amor. El ritmo en este caso es aflojado. El final de la escena es otra vez un poco más animado cuando el escenario queda en penumbra y las Damas buscan la salida.

Después del cuadro quinto viene el Solo del Pastor Bobo, durante el cual el tiempo parece parado.

El último cuadro empieza tranquilo. El Director y el Prestidigitador filosofan sobre el teatro verdadero. Cuando entra la Señora a la escena queriendo saber dónde está su hijo, el ritmo se acelera. Pero ya no hay casi signos de exclamación. Se nota un aflojar lento. El Director se entrega a su suerte.

En resumen se puede decir que en general el ritmo es bastante animado y apasionado durante toda la obra, con excepción de las canciones y las inserciones filosóficas. Aún así se puede observar una aumentación más o menos continua del grado de la “vehemencia” hasta culminar en el cuadro tercero con las luchas y disputas apasionadas. Después se va aflojando otra vez poco a poco.

2.2.4 El lenguaje dramático

¿Qué es lo que caracteriza el lenguaje dramático? ¿Qué es lo que le distingue del lenguaje normal o narrativo?

Según aprendimos de Pfister, tanto el diálogo cotidiano real, como el diálogo dramático está pendiente de la presencia concreta de los interlocutores. El lenguaje narrativo, en cambio, está más libre, no está pendiente de la presencia inmediata de las figuras. Uno de los factores que distingue el lenguaje dramático del real, es el público. En el teatro, todo lo que se dice está orientado hacia el público, a la espera de sus reacciones. Además el lenguaje dramático es semánticamente más complejo que el lenguaje normal. El drama tiene dos niveles de comunicación: el sistema comunicativo interior (el texto/la fábula) y el exterior (la presentación). A causa de estos dos niveles, también existen dos sujetos de enunciación: la figura como sujeto de enunciación ficticio y el autor como sujeto de enunciación real.

Dentro del lenguaje dramático algunos autores tienden a asimilarse al lenguaje real, otros a distanciarse lo más posible mediante rupturas de la norma lingüística, por ejemplo neologismos, estilización retórica, métrica, etc.¹⁷⁷

Las funciones del lenguaje dramático

El lenguaje dramático se caracteriza por una polifuncionalidad. En el sistema comunicativo interior y exterior se realizan siempre varias funciones a la vez, si bien es cierto que una función puede ser la dominante.¹⁷⁸

Función referencial

Un ejemplo típico donde la función referencial se hace efectiva es el relato del mensajero. La figura misma no tiene importancia, sólo la información narrativa que ofrece. Mediante este relato se presentan verbalmente acontecimientos que no se pueden realizar escénicamente (sea por la complejidad, sea por falta de tiempo). Para hacer presente el pasado se usa el pretérito o el presente histórico. Todos los detalles del relato son significativos para el desarrollo del argumento.¹⁷⁹

En *El público* hay algunas situaciones donde se hace uso de esta función. Por ejemplo cuando el Enfermero cuenta lo que ha pasado y lo que está pasando en el teatro bajo la arena. En el cuadro quinto el Desnudo pregunta al Enfermero:

DESNUDO. ¿Cuándo acabáis?

ENFERMERO. Cuando cese el tumulto.

DESNUDO. ¿Qué piden?

ENFERMERO. Piden la muerte del Director de escena.

[...]

DESNUDO. Y de Gonzalo, ¿se sabe algo?

ENFERMERO. Lo están buscando en la ruina.

[...]

DESNUDO. ¿Dejaron salir a la gente bajo la arena?

ENFERMERO. Al contrario. Los soldados y los ingenieros están cerrando todas las salidas.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Cfr. Pfister 2001, p. 149s.

¹⁷⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 151.

¹⁷⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 153ss.

¹⁸⁰ *El público*, 1988, p. 165s.

Igual era demasiado difícil de representar escénicamente la revolución que estalló en el teatro bajo la arena durante la presentación de la escena del sepulcro de Julieta, por eso la acción es reconstruida en el cuadro quinto mediante los relatos del Enfermero, los Estudiantes (ESTUDIANTE 4. “Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir, agrupados, por la colina. Iban con el Director de escena”¹⁸¹), las Damas (DAMA 3. “Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro.”¹⁸²) y el Muchacho 1 (MUCHACHO 1. “En este momento llega la revolución a la catedral. Vamos por la escalera.”¹⁸³).

Función expresiva

La función expresiva enfoca el hablante mismo. Las figuras son caracterizadas por su comportamiento verbal y su estilo. En un monólogo reflexivo por ejemplo el hablante tiene la intención de ganar claridad sobre sí mismo, de justificarse, etc. La oración casi no remite a ningún hecho fuera de la conciencia del hablante. Se usa la primera persona singular y el hablante es sujeto y objeto de su oración.¹⁸⁴

En *El público* no se encuentra ningún monólogo, pero dentro de algunos diálogos, el Director, alrededor del que gira todo el drama, elucubra en primera persona sobre sí mismo. Aquí algunos ejemplos:

Cuadro primero: DIRECTOR. “¿Qué desean? Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre! Pero yo he perdido toda mi fortuna. Si no yo envenenaría al aire libre. [...]”¹⁸⁵

Cuadro sexto: DIRECTOR. “[...] 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 [...]”¹⁸⁶

¹⁸¹ *El público*, 1988, p. 166.

¹⁸² *El público*, 1988, p. 167.

¹⁸³ *El público*, 1988, p. 168.

¹⁸⁴ Cfr. Pfister 2001, p. 156s.

¹⁸⁵ *El público*, 1988, p. 119-120.

¹⁸⁶ *El público*, 1988, p. 183.

En estos ejemplos el Director habla de sí mismo en primera persona, pero lo que conocemos de su vida interior o su carácter es muy poco: no tiene capacidad para el suspiro. Lo demás describe más lo que ha hecho o no. Entonces la función expresiva es bastante escasa en *El público*.

Función llamativa

La función llamativa sólo se hace efectiva en diálogos. Con sus palabras un interlocutor procura influir y disuadir al otro. Un ejemplo es la orden, donde se concreta también la relación de autoridad. Estas enunciaciones impulsan un cambio de situación y así son fundamentales para el desarrollo del argumento. Estos diálogos con función llamativa acompañan muchas veces un clímax dramático y momentos de gran intensidad de tensión. Las características lingüísticas de estos diálogos son abundantes figuras retóricas de repetición, enunciaciones cortas, pronombres de trato (tú, vos, usted). Todo lo que dice un interlocutor es una reacción a las enunciaciones del otro. Se retoman palabras, oraciones, etc. del otro.¹⁸⁷

En *El público* también tenemos ejemplos de diálogos con función llamativa. Por ejemplo en el cuadro segundo en la ruina romana cuando viene el Emperador para buscar a Uno.

EMPERADOR. ¡Desnúdalos!

FIGURA DE CASCABELES. Yo soy uno, señor. [...]

EMPERADOR. Aparta.

FIGURA DE PÁMPANOS. Tú me conoces. Tú sabes quién soy.

EMPERADOR. 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.¹⁸⁸

Tenemos una orden concreta del Emperador que llevará a una acción consiguiente. Y además la Figura de Pámpanos trata de persuadir al Emperador de que ella es Uno. Y aparentemente lo consigue.

¹⁸⁷ Cfr. Pfister 2001, p. 159ss.

¹⁸⁸ *El público*, 1988, p. 138s.

Función fática

La función fática sirve para la elaboración y conservación del contacto entre las figuras y también entre los hablantes y los oyentes. Los interlocutores están conversando sólo para quedar en contacto. Jugando están simulando una comunicación. Un juego de palabras para el pasatiempo, como pasa en el teatro de Beckett por ejemplo. Las réplicas son intercambiables, sin significación. El hablar tiene su finalidad en sí.¹⁸⁹

También en *El público* encontramos ejemplos de la función fática.

En el cuadro primero el Director quiere echar los cuatro Caballos de su oficina. Y ellos empiezan a danzar y cantar.

CABALLO 1. ¡Abominables!
CABALLOS 2, 3 y 4. Blenamiboá.
CABALLO 1. ¡Abominable!
CABALLOS 2,3 y 4. Blenamiboá.¹⁹⁰

En este caso la palabra “abominable” sí que tiene un significado pero en primera línea es parte de su baile y canto.

Después en el cuadro segundo en la Ruina romana, el diálogo entre la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos es más un juego amoroso que un diálogo con sentido concreto.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.¹⁹¹

¹⁸⁹ Cfr. Pfister 2001, p. 161s.

¹⁹⁰ *El público*, 1988, p. 121.

¹⁹¹ *El público*, 1988, p. 131.

Función metalingüística

Esta función no aparece mucho en textos dramáticos. Pasa cuando la oración en sí es tematizada explícita- o implícitamente. Cuando la comunicación es defectuosa, cuando hay un malentendido. O también dentro de un juego con palabras, donde se muestra el virtuosismo lingüístico, por ejemplo con palabras que suenan parecidas. Dentro del sistema comunicativo exterior se tematiza el teatro mismo.¹⁹²

En *El público* también encontramos ejemplos de la función metalingüística. En primer lugar está el virtuosismo lingüístico. Es el mismo ejemplo como en la función fática que se debe mencionar aquí:

El juego de palabras de los cuatro Caballos en el cuadro primero:

CABALLO 1. ¡Abominables!
CABALLOS 2, 3 y 4. Blenamiboá.
CABALLO 1. ¡Abominable!
CABALLOS 2,3 y 4. Blenamiboá.¹⁹³

Aquí aparece una palabra que no significa nada (“bleniamboá”), es solamente un anagrama de “abominable”.

Función poética

La función poética se percibe principalmente dentro del sistema comunicativo exterior: el autor escribe la poesía para el público. Si está en el interior, las figuras tienen que comentar la estilización.¹⁹⁴

El público contiene mucha poesía. Lorca, aunque tiene un talento artístico muy polifacético, es en primer lugar un poeta. Su lenguaje poético y polisémico demuestra un gran virtuosismo. Está lleno de metáforas, imágenes y símbolos de una gran fuerza expresiva. También escribiendo teatro no prescinde de su lenguaje poético, sino que enriquece el drama con imágenes extraordinarias. Ya que según él “siempre ha estado el teatro en manos de los poetas.

¹⁹² Cfr. Pfister 2001, p. 163ss.

¹⁹³ *El público*, 1988, p. 121.

¹⁹⁴ Pfister 2001, p. 166.

Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. [...] El verso no quiere decir poesía en el teatro. [...] No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención [...].”¹⁹⁵ Y sobre todo *El público* está lleno de poesía. Quiero citar otra vez el diálogo entre la Figura de Cascabeles y la Figura de Pámpanos para esta vez demostrar la función poética.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca.
FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en manzana?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en beso.¹⁹⁶

Nube y ojo, caca y mosca, manzana y beso. Estas combinaciones de palabras crean imágenes poéticas peculiares. Nube y ojo - el ojo que observa la nube; en cuyo iris se refleja la imagen de la nube; azul y blanco – el cielo y la nube –pueden ser también los colores de un ojo.

Caca y mosca – la mosca que ansia la caca; es atraída por la caca; y queda pegada.

Manzana y beso – el rojo de los labios; los labios en la manzana; la manzana como símbolo de fertilidad y del amor.¹⁹⁷ La manzana junto con la concha son símbolos relacionados con Afrodita, la diosa del deseo sexual, del amor y la belleza. En la Biblia además la manzana es el fruto prohibido.

Hasta aquí las imágenes son fáciles de descifrar. Son empleadas por las dos Figuras para manifestar mutuamente una afición al otro. Así afirma Vitale: “Se trata, evidentemente, de una relación de interdependencia, de anhelo de compenetración físico-mental entre las dos figuras.”¹⁹⁸

Pero de repente el diálogo adquiere un tono vigoroso:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en cuchillo.

¹⁹⁵ *Obras Completas*, 1966, p. 1775.

¹⁹⁶ *El público*, 1988, p. 131.

¹⁹⁷ Cfr. Becker 1992, p. 21.

¹⁹⁸ Vitale 1991, p. 86.

FIGURA DE CASCABLES. Pero, ¿por qué? ¿Por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde 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.

FIGURA DE PÁMPANOS. [...] no te sigo a los sitios a donde tú, lleno de sagacidad pretendes llevarme. 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 [...].¹⁹⁹

Pez luna. El pez tiene connotaciones sexuales, ya que su forma recuerda al órgano sexual masculino. La luna es un símbolo recurrente en la obra de Lorca. Ante todo está relacionado con la muerte. Pero también con erotismo. El pez vive en el agua. El agua también tiene connotaciones eróticas. Entonces el término de “pez luna” presenta la culminación del erotismo simbólico en este diálogo amoroso. Vitale destaca: “La función del pez es, evidentemente, alusiva al sexo. El pez tiene una forma fálica. Su ambiente, el agua, es, como se sabe, símbolo sexual en la obra de Lorca. Por tanto, el término representa la relación sexual entre las dos figuras, Pámpanos y Cascabeles.”²⁰⁰ De repente la Figura de Pámpanos interrumpe el juego amoroso, diciendo que se convertiría en cuchillo. La otra Figura queda indignada. Le pregunta por qué no se convierte en ola de mar o en alga. Sería lo adecuado en su opinión. Una ola de mar que lleva al pez luna consigo o mejor dicho lo come. O al revés el pez luna que come al alga. Así se unen, se deshace el uno en el otro. Pero la Figura de Pámpanos no quiere dejarse llevar por Cascabeles. No aprueba caer en la pasividad, quiere mantener su dominancia para asegurar su masculinidad. Vitale acierta: “Aquí está clara la intención que tiene uno de dominar o ‘afeminar’ al otro. [...] El tema de la dominación y de la dependencia entre los dos amantes ha logrado el clímax en esta escena.”²⁰¹

¹⁹⁹ *El público*, 1988, p. 132.

²⁰⁰ Vitale 1991, p. 86-87.

²⁰¹ Vitale 1991, p. 88.

Otro ejemplo para la poesía peculiar de Lorca lo tenemos en el cuadro tercero cuando Julieta, que en realidad es un varón de 15 años con “senos de celuloide rosado”²⁰², canta:

JULIETA. Un mar de sueño.
Un mar de tierra blanca
y los arcos vacíos por el cielo.
Mi cola por los mares, por las algas.
Mi cola por el tiempo.
Un mar de tiempo.
Playa de los gusanos leñadores
y delfín de cristal por los cerezos.
¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!
¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!²⁰³

Otra vez el mar. El diccionario de símbolos de Juan Cirlot define el mar como “mediador entre lo no formal (aire, gases), y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte.”²⁰⁴ “Un mar de sueño” y de “tierra blanca”. “Arcos vacíos”. Este mar de sueño parece ser una pesadilla sobre el amor y la muerte. Los dos temas principales en la obra de Lorca.

Nadal afirma: “[...] sobre todo en *El público*, donde ruinas, arcos y hierbas son compañeros ineludibles de los malos sueños.”²⁰⁵ La cola por los mares y las algas. Tiene una fuerte connotación erótica. Cola en el uso coloquial puede o significar trasero o también pene. “Delfín de cristal por los cerezos” – esto también es una imagen bastante peculiar. Según el diccionario de símbolos el delfín es el “animal alegórico de la salvación”²⁰⁶.

El cristal alude a la fragilidad. Los cerezos son frutos redondos, de color purpúreo. Tienen una connotación erótica. Entonces puede ser una alusión al amor frágil o imposible. “Amianto de final” – el amianto como material es resistente al fuego y al mismo tiempo dañoso para la salud; puede causar cáncer de pulmón. Esto se sabía ya en la época de Lorca (alrededor de 1900 se descubrió la “asbestosis” como enfermedad mortal). Junto con la ruina es posible que remita al final, a la muerte.

²⁰² *El público*, 1988, p. 146.

²⁰³ *El público*, 1988, p. 147.

²⁰⁴ Cirlot 1988, p. 298.

²⁰⁵ Nadal 1974, p. 104.

²⁰⁶ Cirlot 1988, p. 164.

En todo caso son imágenes extraordinarias, inusuales. Tienen en común la fuerte expresividad y sensualidad que emiten. Pero no vamos a adentrarnos más en la interpretación de los símbolos, porque hay todo un libro sobre la simbología en la obra de Lorca.²⁰⁷ Mencioné estos ejemplos para mostrar la riqueza del lenguaje poético que se encuentra en *El público*.

Oración y acción

En el drama el lenguaje es casi siempre performativo. Esto significa que el hablar origina un cambio intencional de situación - una acción. La acción se realiza hablando. Los ejemplos más claros son una orden o una amenaza.

Pero también hay habla sin acción. Sobre todo en el drama moderno, hay diálogos que no implican una acción, sino que tienen su fin en sí mismo. Tienen la estructura de una conversación sin consecuencias. Por ejemplo en una comedia la escaramuza de los payasos.²⁰⁸

En *El público* se encuentra las dos formas. Hay diálogos que implican una acción y hay diálogos que no contribuyen al desarrollo argumental sino que presentan o reflexiones filosóficas o una forma de juego.

En el cuadro primero por ejemplo tenemos un diálogo que supone mucha acción. Está el Director en su oficina cuando entran los cuatro Caballos Blancos:

DIRECTOR. ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera!
LOS CABALLOS. ¡Por nada! [...]
DIRECTOR. ¡Dame un látigo!
[...]
DIRECTOR. (A/ CRIADO.) ¡Abre las puertas!
LOS CABALLOS. No, no, no. ¡Abominable! [...]
CRIADO. No abro la puerta. Yo no quiero salir al teatro.
DIRECTOR. (*Golpeándolo.*) ¡Abre!
[...]

²⁰⁷ Vid. Arango, Manuel Antonio, (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*.

²⁰⁸ Cfr. Pfister 2001, p. 169s.

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí! (*Salen los CABALLOS.*) (*Al CRIADO.*) Continúa.²⁰⁹

Ya por el empleo de tantos signos exclamativos se nota mucha agitación y movimiento. El ritmo está acelerado y hay un cambio rápido de figuras en el escenario.

En el cuadro quinto tenemos un ejemplo de un diálogo entre Estudiantes que solo tiene la función de una reflexión metateatral:

ESTUDIANTE 1. Ahí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

ESTUDIANTE 4. Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2. Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos. El público se ha de dormir en la palabra, y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.²¹⁰

Este diálogo entre los Estudiantes es una pura reflexión filosófica sobre cómo ha de ser el teatro. No tiene la función de llevar adelante el desarrollo argumental.

²⁰⁹ *El público*, 1988, p. 120s.

²¹⁰ *El público*, 1988, p. 169.

3 El contexto: Teatro español tradicional, la vanguardia y el nuevo teatro de Lorca

3.1 Panorama del teatro español de los años veinte

En los grandes teatros españoles de los años veinte se representan casi exclusivamente dramas convencionales y comerciales que tienen como fin el entretenimiento del público. La oferta de estas obras es abundante. Hay dos modelos corrientes: En primer lugar están las comedias o el teatro de evasión y entretenimiento. Muy popular son las obras que contienen muchos bailes y cantos. Los géneros favorecidos eran la opereta, las revistas y las *vaudevilles*, interpretados por directores de teatro como Carlos Arniches, Serafín o Quintero. Estas obras de teatro se caracterizan por su perspectiva optimista y armonizante hacia la sociedad. Idealizan la vida de la pequeña burguesía. El otro modelo lo representan los dramas de salón, que son una forma de teatro social crítico – satírico. Este tipo de drama se desarrolló a partir de la “alta comedia” del siglo XIX y su representante más destacado era Jacinto Benavente.²¹¹

Estos dos modelos del teatro burgués siguen la estética de ilusión e identificación de la tradición realista. La gran mayoría del público español de aquella época no estaba dispuesto ni a aceptar experimentos estéticos en el teatro, ni a ocuparse de problemas sociales o existenciales. Como dice Ramón Pérez de Ayala en 1919, el público tiene “miedo a la verdad”²¹². Pero no obstante también había una diminuta minoría que hacía esfuerzos para romper con las convenciones dramáticas. En las primeras décadas del siglo XX destacan sobre todo Miguel de Unamuno y Valle – Inclán y Cipriano de Rivas Cherif como renovadores del teatro. Una generación más tarde resaltan Azorín, Jacinto Grau, Alberti y Lorca. Los dramas de ellos se diferencian entre sí, son todos modelos individuales y ingeniosos pero tienen en común el rechazo hacia el teatro realista burgués de consumo y la afinidad con los movimientos vanguardistas. El teatro de Unamuno es un teatro de ideas que tiene como tema la búsqueda de la identidad humana. Además retrata en reflexiones metateatrales la relación problemática entre realidad y ficción. La acción en sus dramas sólo juega un papel secundario.

²¹¹ Cfr. Floeck 1994, p. 167-168.

²¹² Cit. en Floeck 1994, p. 168.

Los dramas antirealistas de Azorín forman parte del teatro simbólico, donde predominan la irrealidad y el sueño. Con su teatro esperpéntico, Valle-Inclán se opone a los modelos tradicionales del teatro. Su método es la distorsión de la realidad (a menudo mediante el espejo cóncavo).²¹³ En 1923 durante una cena del PEN Club en Madrid, Rivas Cherif defendió la idea de fundar el “teatro íntimo” que ya existió en Barcelona bajo la dirección de Adrià Gual. Era un teatro de cámara donde se experimentó con nuevas formas teatrales y piezas contemporáneas internacionales. Durante su estancia en Italia entre 1911 y 1914 Rivas Cherif se familiarizó con la obra de Gordon Craig que le sirvió de modelo e inspiración en cuanto a la iluminación, la escenografía, la teoría de la “Supermarionette” y sobre todo el restablecimiento del director de escena como creador de una producción diferente del texto dramático.²¹⁴ Otro lugar significativo donde los movimientos vanguardistas europeos fueron recibidos, fue la residencia de los estudiantes en Madrid, donde Lorca se instaló desde 1919 hasta 1928. Allí también hizo amistad con Buñuel y Dalí. La residencia era un foro de discusión, intercambio, recepción y realización de nuevos conceptos del arte. Sin embargo el teatro experimental de esta época quedó reservado para un pequeño círculo de público. Afuera no ganó resonancia ninguna. Además a partir de 1936 los intentos de reformación fueron reprimidos por sucesos políticos y sólo en los años 80 redescubiertos para los teatros.²¹⁵

²¹³ Cfr. Floeck 1994, p. 168-170.

²¹⁴ Cfr. Sánchez 1998, p. 8-10.

²¹⁵ Cfr. Floeck 1994, p. 171-172.

3.2 La vanguardia

El término “vanguardia” viene del vocabulario estratégico – militar. En un combate es la tropa que se halla delante de todos, la avanzada. En el arte las vanguardias, a pesar de muchas diferencias y direcciones, tienen en común el rechazo al pasado. Ponen en duda las costumbres de la producción y recepción burguesas. Llevan la delantera a la tradición y a las expectativas del público.²¹⁶

En el siglo XIX el término “vanguardia” es empleado por primera vez en la estética. Durante la revolución francesa es usado para marcar la vanguardia de un movimiento político. En el socialismo los artistas eran considerados como la vanguardia para la industria y la ciencia. A partir del siglo XX la vanguardia se usó como sinónimo de innovación, progreso, cambio, modernidad, experimento en el campo de la política, la ideología, el arte y la literatura.²¹⁷

En la literatura la vanguardia abarca el conjunto de movimientos que surgieron en las primeras décadas del siglo XX y que se desarrollaron de manera diferente. Lo que tienen en común es la renuncia a la tradición, cultura y moral de la burguesía. Además se caracteriza por una composición interna y la rescisión de la mimesis.²¹⁸ Los vanguardistas quieren chocar, atacar, provocar, fastidiar y disgustar al público. Entre los –ismos de la vanguardia figuran: el futurismo, el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el ultraísmo, el creacionismo, etc.

En España se publicó por primera vez en 1919 un “scherzo ultraísta” de Miguel Romero y Martínez en la revista *Grecia*. El movimiento del ultraísmo en España fue propulsado en primera línea por Guillermo de Torre y Borges. En 1922 André Breton, el fundador del surrealismo, dio una conferencia en Barcelona, y Luis Aragon y Antonin Artaud hicieron lo mismo en Madrid en 1925. El surrealismo francés despertó gran interés en los artistas y poetas españoles como Miró, Buñuel, Alberti, Lorca, Aleixandre, algunos de ellos representantes de la generación del 27. En la tradición de Góngora los poetas escribieron poesía de sueño y se especializaron en la exploración del inconsciente.²¹⁹

²¹⁶ Cfr. Schoell 1982, p. 12.

²¹⁷ Cfr. Aszyk 1990, p. 41s.

²¹⁸ Cfr. Lehmann 2001, p. 100.

²¹⁹ Cfr. Aszyk 1990, p. 44s.

En cuanto al teatro se generó una nueva orientación alrededor del fin de siglo. Se hicieron nuevos experimentos con el texto dramático. Había *les soirées* de los ultraístas madrileños. En las galerías de Barcelona se leyeron los “manifiestos contra el arte” de Sebastià Gasch y Salvador Dalí. Los dramaturgos querían hacer frente al teatro burgués, que era puro comercio, con sus comedias, y su género chico. Ya en 1896 Unamuno escribió el ensayo *La regeneración del teatro español*. También Benavente, Azorín y Valle-Inclán tomaron parte en la renovación del teatro. Pero el teatro se transformó en menor escala que la pintura o la lírica. Esto se debe a las dependencias administrativas y económicas del teatro. En esta época las condiciones políticas y culturales en España eran difíciles. En los teatros nacionales la vanguardia era impopular. No obstante en las casas privadas de ciertas personas de Madrid y Barcelona se montaron los “teatros íntimos” donde se representaron las piezas vanguardistas. También en la Escuela Nueva de Madrid se enseñaron nuevas técnicas.²²⁰

3.3 *El público como ejemplo del nuevo teatro de Lorca*

En los años treinta, durante y después de su viaje a Nueva York, Lorca, influido por los movimientos de la vanguardia, se propuso crear una nueva forma de expresión para el teatro. Critica la situación actual en los teatros de España y rechaza los modelos del teatro tradicional que solo sirven para el entretenimiento de la burguesía española. Así dice en una conferencia “Tanto daño como el teatro en general, este teatro de ahora, ñoño y cursi por un lado, por el otro grosero y zafio; [...]”²²¹

Con su nuevo teatro Lorca mostró su ánimo para romper con las convenciones burgueses. Se tomó la libertad artística de derribar las normas estéticas de un drama tradicional en el sentido aristotélico. *El público* es el mejor ejemplo de este nuevo teatro. Lorca mismo dice sobre su pieza: “Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva.”²²²

²²⁰ Cfr. Aszyk 1990, p. 46-50.

²²¹ *Obras completas*, 1966, p. 1717.

²²² Cit. en Nadal 1978, p. 22.

En este drama se encuentra una anulación de la estructura temporal y espacial, una discontinuidad argumental, libres asociaciones, imágenes extrañas, una realidad de lo subconsciente. Predomina una atmósfera de simbolismo surrealista.

Aquí hay algunos ejemplos de imágenes con aire surrealista en el texto: *La gran mano impresa en la pared y las radiografías como ventanas*²²³ del cuadro primero; el Caballo Negro del cuadro tercero que lleva un *penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano*²²⁴; el Traje de Arlequín que no acaba de repetir: “Enrique. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma”²²⁵; Julieta cantando “¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!”²²⁶; la *vaca que guisa la comida para los soldados*²²⁷, etc.

Lorca se sirvió de elementos estéticos típicos del surrealismo pero no se deja encasillar en un marco estético prescrito, como es el surrealismo de André Breton. Éste publica su *Primer Manifiesto Surrealista* en 1924. Exige la liberación total de la razón tomando como método la escritura automática donde uno escribe casi en estado de sueño; las imágenes le vienen a la mente sin que la razón las ordene.

[...] Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse.²²⁸

Pero el drama de Lorca no tiene nada que ver con este automatismo, sino por el contrario es una construcción donde cada detalle es intencionado, siguiendo una propia lógica estética. Así acierta Millán: “Frente al automatismo defendido por el grupo francés, Lorca optó por la ‘lógica poética’ de sus creaciones [...]”²²⁹

²²³ *El público*, 1988, p. 119.

²²⁴ *El público*, 1988, p. 151.

²²⁵ *El público*, 1988, p. 159.

²²⁶ *El público*, 1988, p. 147.

²²⁷ *El público*, 1988, p. 136.

²²⁸ Cit. en Cao 1984, p. 59.

²²⁹ Millán 1988, p. 82.

Y Nadal añade: "[...] si por surrealismo entendemos lo que entendieron Breton, Aragon y otros teorizantes del movimiento, *El público* nada tendrá que ver con esa tendencia literaria, y Lorca, uno de los poetas que con mayor brillantez ha utilizado técnicas surrealistas en un sector importante de su obra, no sólo quedaría al margen sino en declarada oposición al movimiento".²³⁰

Lorca mismo dice en una carta a Sebastián Gash en 1928 sobre dos otros poemas suyos: "[...] responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina."²³¹

Lorca creó este "dificilísimo juego poético" para poner en escena los problemas más íntimos de la sociedad. Sobre su nuevo teatro dice: "Después quiero hacer otro tipo de cosas, [...], y llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar. Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral."²³²

En el último cuadro de *El público* el Director habla con el Prestidigitador sobre el "verdadero teatro", el teatro bajo la arena.

DIRECTOR. [...] yo me atreví a realizar un dificilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes.²³³

DIRECTOR. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre. [...] El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida de todos los intérpretes.²³⁴

²³⁰ Nadal 1978, p. 223s.

²³¹ Cit. en Nadal 1978, p. 224.

²³² *Obras completas* 1966, p. 1767.

²³³ *El público*, 1988, p. 184.

²³⁴ *El público*, 1988, p. 185s.

Quiere chocar al público, traspasar la superficie engañosa, quitar las máscaras y mostrarle las verdaderas caras de sus figuras, con sus deseos secretos y prohibidos. Lorca sostiene que “El teatro ha de recoger el drama total de la vida actual.”²³⁵

Además *El público* representa un teatro más inmediato. Es un experimento de hablar de forma más directa con el público, de colocar el público en el escenario como parte del argumento, de preguntar el público por su opinión, de negociar, de mostrarle la verdad. El drama de Lorca contiene una temática tremendamente humana: sirve como reflejo de los deseos más íntimos de la sociedad, de cada uno. Lorca busca un canal para alcanzar la subconsciencia del espectador. Quiere hacer de su teatro una poesía viva. El drama trata en primera línea de una temática muy delicada para esta época en España y también en el resto del mundo: el amor homosexual.

Para sus temas atrevidos y apasionantes Lorca buscó la forma expresiva adecuada. Se tomó la autonomía y la libertad artística para crear un “dificilísimo juego poético” sin tener en consideración las normas formales y temáticas de un drama convencional.

Lorca está consciente de que corre el riesgo que nadie lo entienda, que el público lo rechace. Ya citamos en la introducción lo que dice en una entrevista con un periódico argentino en 1933 “[...] no pretendo estrenarla en Buenos Aires, ni en ninguna otra parte, pues creo que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse.”²³⁶

La relevancia que tiene *El público* en cuanto al nuevo teatro de Lorca, la describe Carlos Jerez Farrán - profesor titular de Literatura española en la Universidad de Notre Dame en Indiana, en su libro: *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro “irrepresentable”* (2004) – de manera siguiente: “En lo que se refiere a las nuevas formas de expresión que iba elaborando, la pieza presenta, además, un paso adelante decisivo, pues nos permite ver el sentido innovador que Lorca quería darle al teatro y la temática que debería reconocer.”²³⁷

²³⁵ *Obras completas* 1966, p. 1775.

²³⁶ Cit. en Floeck 1994, p. 174.

²³⁷ Farrán 2004, p. 273.

4 Conclusiones

El principal objetivo de este trabajo era analizar profundamente mediante la teoría del drama las diferentes categorías elementales del texto dramático de *El público* de Lorca: figuras, argumento, estructura del espacio y del tiempo y lenguaje, para averiguar en qué consiste este “dificilísimo juego poético”, qué rasgos tiene, en qué aspectos y de qué manera rompe con la convención dramática y hasta dónde llega la influencia de la vanguardia. Con este análisis queremos contribuir a un mejor entendimiento de la obra y mostrar su gran valor innovador a nivel estético.

¿Cuáles entonces son los resultados?

En cuanto a las figuras dramáticas de *El público* se ha podido comprobar que, a diferencia de los caracteres en un drama tradicional, no son individuos con una identidad determinada. Es significativo que con dos excepciones (Julieta y Elena) no tienen nombres propios. Son nombrados por su función o género: Director, Hombre 1/2/3, Dama 1/2/3/4, Estudiante 1/2/3/4/5, Caballo 1/2/3/4, Traspunte, Prestidigitador, Traje de Arlequín, Figura de Pámpanos, Figura de Cascabeles, Enfermero, Desnudo, etc. Además las figuras se transforman, se desdoblan y se disfrazan. El Director, por ejemplo, figura también de Traje de Arlequín, de un muchacho afeminado y de Figura de Cascabeles. El Hombre 1 se transforma en Figura de Pámpanos y en Desnudo. Los tres Hombres se van quitando y poniendo sus barbas. Aparte de ello las oposiciones tradicionales, como entre hombre y mujer, la edad o la clase social no juegan un papel importante en la pieza o bien son subvertidos como en el caso del contraste entre hombre y mujer. Ya que en *El público* no hace falta masculino y femenino para enamorarse. También pueden ser dos hombres o incluso diferentes objetos.

A pesar de que las figuras no son caracteres fijos, sí tienen diferentes actitudes hacia los temas presentes en la obra.

El Director, por ejemplo, al principio es defensor del teatro al aire libre e intenta esconder su homosexualidad. El Hombre 1 en cambio celebra su homosexualidad y quiere destruir el teatro al aire libre desde el principio.

Analizando el argumento de *El público* se ha podido averiguar que es caracterizado en primera línea por su incoherencia. Carece de un hilo conductor causal y consistente que en un drama convencional es imprescindible. Aristóteles determinó en su *Poética* que la trama debe formar una unidad con principio, medio y fin donde los acontecimientos se suceden de forma necesaria.²³⁸ *El público* presenta más un juego poético, onírico; un teatro de ideas y pasiones. Sí que hay movimientos y acción, pero no en el sentido de una trama coherente. Figuras aparecen y desaparecen en el escenario sin que haya una motivación causal. Entremedias hay largas reflexiones filosóficas sobre el amor o el teatro, sin acción alguna. Además tiene una forma cíclica. El principio es el mismo que el final. La obra termina dónde empieza, en la oficina del Director. La única constante fija que tenemos en la obra es el personaje del Director. Es él que conecta las distintas escenas y es alrededor de él que se crea un hilo continuo. Algunos críticos incluso sostienen que el drama sucede sólo en la mente del Director. Que es un sueño suyo, donde las reglas de la lógica son desatadas en el sentido de que los acontecimientos y acciones de las figuras no requieren ninguna explicación causal.

Sobre la concepción del espacio y del tiempo en *El público* se puede decir que en vez de establecer una relación mimética con la realidad, tiene una función principalmente simbólica, explicitando las ideas que constituyen la obra. En la decoración elementos reales son mezclados con objetos de aire surrealista (p.ej. ventanas de radiografía, una gran mano impresa en la pared, etc.). La única decoración realista aparece en la escena del sepulcro de Julieta en Verona. Pero en este caso la referencia es literaria, no real. El espacio y el tiempo tienen un papel importante en este juego poético. El color azul, por ejemplo, que aparece en varias escenas, remite a un mundo onírico, imaginario. O el muro de arena nos dice que nos encontramos en el teatro bajo la arena. En general la decoración es bastante escasa y abstracta.

²³⁸ Cfr. Aristóteles, *Poética*, 1450b.

Y las localidades cambian de una oficina con radiografías como ventanas a una ruina romana, de una ruina romana a un sitio vacío con solo un muro de arena que en medio del acto se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. En el cuadro siguiente de repente nos encontramos en un cuarto de enfermo con un teatro y una universidad al lado y al final nos ubicamos otra vez en la oficina del Director. Este cambio radical de las localidades hace imposible una clasificación temporal. No tenemos un punto temporal objetivo según el cual nos podamos orientar. Pero tampoco es necesario, ya que la principal función del tiempo no es hacer referencia a la realidad, sino remitir a un universo interior. La estructura de la obra es cíclica, lo que quiere decir que empieza en el mismo lugar donde termina: la oficina del Director. No queda claro si el drama es solo un sueño del Director o no. De todas maneras esta estructura alude a que nos encontramos en un mundo donde las categorías de la realidad se disuelven. El espacio y el tiempo no se dejan fijar. Forman parte del universo poético.

Analizando el lenguaje de *El público* se ha podido observar que todas las funciones del lenguaje dramático, la referencial, la expresiva, la llamativa, la fática, la metalingüística y la poética están representadas en la obra. Y como el lenguaje es polifuncional, se realizan siempre varias funciones a la vez. Es decir, si por ejemplo tenemos un diálogo donde uno quiere persuadir al otro (función llamativa) puede ser que al mismo tiempo descubramos nuevos rasgos característicos de la figura (función expresiva).

Sin embargo es la función poética que destaca lo más en la obra de Lorca. Esta función se realiza sobre todo en el sistema de comunicación exterior: el público percibe el lenguaje poético del autor. La obra de Lorca contiene mucha poesía. Con la ayuda del lenguaje Lorca crea imágenes extraordinarias, inusuales, que emiten una gran fuerza expresiva y una fuerte sensualidad.

La oración puede implicar una acción o no. Normalmente el hablar (una orden, p.ej.) origina un cambio de situación y así impulsa una acción. Pero también (y sobre todo en los teatros modernos) puede haber diálogos que tienen su fin en sí y no propician ningún movimiento.

En cuanto al nuevo teatro de Lorca y la influencia del surrealismo se ha podido comprobar que aunque en la obra aparecen elementos estéticos de esta corriente artística, no se deja clasificar en general como surrealista. Escribiendo la obra, Lorca no siguió las reglas que dictó André Breton en su manifiesto, como por ejemplo la escritura automática. Lorca buscó su propia forma de expresión dramática. Tuvo una “nueva visión poética”²³⁹. Con *El público* quiso introducir una “técnica totalmente nueva”. La obra no sigue las normas de un drama convencional. Se emancipa de las reglas rígidas de la estructura formal de un drama. Crea nuevas formas de representación. En cuanto al argumento, a la caracterización de las figuras, a la estructura de tiempo y espacio, etc., *El público* sale de las normas. Por eso se presenta como obra hermética, difícil de entender. Parece carecer de lógica y coherencia, pero a una vista más profunda se descubre una lógica poética que da cohesión y sentido a la obra. La constelación del argumento, del tiempo y del espacio en vez de tener una función referencial imitando la realidad objetiva, alude a un universo interior simbólico donde sentimientos, sensaciones e ideas son más importantes que nexos causales. Lorca crea este “difícilísimo juego poético” para expresar los problemas más íntimos de cada uno. Con su nuevo teatro quiere “llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar.”²⁴⁰ Escribir un teatro estéticamente tan innovador y complejo teniendo como tema principal el amor homosexual en una época de España donde los fascistas ganaron cada vez más poder y la pequeña burguesía rechazó todo lo que era fuera de la convención, era un acto revolucionario.

En este contexto sería interesante todavía investigar el papel del nuevo teatro de Lorca como precursor del teatro posdramático. Hans – Thies Lehmann sostiene en su ensayo sobre el teatro posdramático publicado en el año 1999 que con la difusión de los medios de comunicación en los años 70 aparece una nueva forma teatral polimorfa de discurso. *El público* muestra muchos paralelismos con esta nueva forma de discurso teatral. En vez de un desarrollo de un argumento, como es habitual en el drama, el posdrama se concentra más a estados, exteriores e interiores.

²³⁹ Cfr. Nadal 1974, p. 82.

²⁴⁰ *Obras completas* 1966, p. 1767.

Las imágenes valen más que el progreso de la historia.²⁴¹ En el teatro posdramático se presenta una atmósfera, un estado estático, un cuadro, un collage. El foco está en el aquí y ahora de los actos que no tienen que someterse a un hilo argumental o a un sentido cualquiera.²⁴² El escenario del teatro posdramático parece un país imaginario de transiciones, ambigüedades y transformaciones. La metamorfosis une a las realidades heterogéneas. Es un teatro “energético”. El espacio también es heterogéneo, discontinuo: la iluminación, los colores, los signos, los objetos.²⁴³

El suceso de los acontecimientos no es estructurado de manera lógica. Existe una aversión contra la unidad, la homogeneidad, y una inclinación hacia el extremo, la inseguridad, la desfiguración y la paradoja. En vez de contigüidad se encuentra una heterogeneidad dispar. Los espectadores son obligados a emprender una búsqueda de nexos. Se encuentran perdidos en un conglomerado de fragmentos inconexos, sin sentido aparente.²⁴⁴

En la línea de estos conceptos hay otro tema que sería interesante analizar en torno a *El público: el third space* como categoría estética. En su disertación “*Espejo cóncavo und "Third space": Valle-Inclán's Esperpentoästhetik unter den Vorzeichen hybrider Raumpoetologie* (2010), Maria Collorio transfirió el concepto del espacio híbrido, establecido por Homi Bhabha en el campo de las Ciencias Culturales, a la teoría literaria. Con esta poetología del espacio pudo analizar la obra de Valle-Inclán desde una perspectiva diferente y así llegar a nuevos conocimientos. A nivel ficcional, lo híbrido significa inquietud, desestabilización, ambigüedad y heterogeneidad. El orden vigente, la estabilidad y la seguridad son quebrados. Ya no hay solo blanco y negro. Se deniega un desenlace armonioso. Se reintegra lo marginado y suprimido. Lo representado no es susceptible de una sola interpretación. Hay transformaciones permanentes. Mediante el choque se destruye las coherencias tradicionales.²⁴⁵ Todos estos fenómenos los encontramos también en *El público*.

²⁴¹ Cfr. Lehmann 2001, p. 113.

²⁴² Cfr. Lehmann 2001, p. 127.

²⁴³ Cfr. Lehmann 2001, p. 130ss.

²⁴⁴ Cfr. Lehmann 2001, p. 142ss.

²⁴⁵ Cfr. Collorio 2010, p. 19-22.

5 Bibliografía

Abel, Lionel: *Metatheatre*. New York: Hill and Wang 1963.

Aichinger, Wolfram: *Skriptum zur Literatur*. 2., durchges. Aufl. Wien: Turia + Kant 2008.

Asyk, Urszula: „Das spanische Theater und die Avantgardebewegungen im 20. Jahrhundert“, in: Floeck, Wilfried (Hg.): *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tendenzen*. Tübingen: A. Francke Verlag 1990, 41-69.

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval : zur Romantheorie und Lachkultur*. Aus dem Russ. übers. u. mit einem Nachwort versehen von Alexander Kämpfe. Frankfurt a. M. : Fischer-Taschenbuch-Verl. 1990 .

Barthes, Roland: „L'Effet de Réel“ [1968], in: Ders.: *Oeuvres complètes*. Tome 2: 1966-1973. Paris 1994, S. 479-484.

Becker, Udo: *Lexikon der Symbole*. Freiburg/Basel/Wien: Herder Verlag 1992.

Beckett, Samuel: *Happy Days*. London: 1961.

Brook, Peter: *The empty space*. 3. impr. London: MacGibbon & Kee 1969.

Brotherton, John: *The 'Pastor Bobo' in Spanisch Theatre before the Time of Lope de Vega*. London: Tamesis 1975.

Cao, Antonio F.: *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London: Tamesis Books 1984.

Cirlot, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. 7. ed. Barcelona: Ed. Labor 1988.

Collorio, Christiane Maria: *"Espejo cóncavo" und "Third space": Valle-Inclán Esperpentoästhetik unter den Vorzeichen hybrider Raumpoetologie*. Hildesheim [u.a.]: Olms 2010.

Floeck, Wilfried: „García Lorca und die Avantgarde. Bemerkungen zu Lorcás Drama *El Público*.“, in: Fischer-Lichte (Hg.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen: A. Francke Verlag 1994, 165-193.

Frisch, Max: *Tagebuch. 1966-1971*. Frankfurt: 1972.

García Lorca, Federico: *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*. Introducción, transcripción y versión depurada por R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. 1978.

García Lorca, Federico: *El público*. Introducción y notas por María C. Millán (ed.), 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1988.

García Lorca, Federico, 1898-1936: *Obras completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo (ed.), prólogo de Jorge Guillén, epílogo de Vicente Aleixandre. 11. ed. Madrid: Aguilar 1966.

Hübler, A.: *Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene*. Bonn: 1973.

Jerez Farrán, Carlos: *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro "irrepresentable"*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S. L. 2004.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verl. der Autoren 1999.

- Mahler, Andreas: „Aspekte des Dramas“, in: Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. 8. Auflage. Hamburg: Rowohlt Verlag 2004, 71-86.
- Millán, María C. (ed.): “Introducción”, en: Federico García Lorca: *El público*. 2ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1988.
- Nadal, Rafael Martínez: *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. 2ª ed. México 7, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, S. A. 1974.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1977.
- Schoell, Konrad (Hg.): *Avantgardetheater und Volkstheater. Studien zu Drama und Theater des 20. Jahrhunderts in der Romania*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang 1982. [Kasseler Arbeiten zur Sprache und Literatur, Bd. 13].
- Smith, Paul Julian: *The theatre of García Lorca: text, performance, psychoanalysis*. 1. publ. Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ. Press 1998.
- Souriau, Étienne, 1892-1979: *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion 1950.
- Tomaševskij, Boris: *Theorie der Literatur. Poetik*. Hg. V. Klaus-Dieter Seemann. Wiesbaden: 1985.
- Vitale, Rosanna: *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Pliegos 1991.

FUENTES DE INTERNET

Aristóteles: *Poética*, <http://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>;
(Acceso 15.11.2014).

Laffranque, Marie: “Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés”, en:
Bulletin Hispanique. 58 (3), 1956, 301-343,
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1956_num_58_3_3491 (Acceso 15.10.2014).

Londré, Felicia Hardison: “Lorca in Metamorphosis: His Posthumous Plays”, in: *Theatre Journal* 35 (1), 1983, 102-108, <http://www.jstor.org/stable/3206705>
(Acceso 13.10.2014).

Sánchez, José Antonio: „The impossible theatre: The Spanish stage at the time of the avant-garde”, in: *Contemporary Theatre Review* 7 (2), 1998, 7-30,
<http://dx.doi.org/10.1080/10486809808568451> (Acceso 09.12.2014)

6 Anexo

6.1 Deutsche Zusammenfassung

Im Zentrum meiner Arbeit steht die formale Analyse des Dramentextes von García Lorcas *El público*. Dafür wurden die Dramentheorien, die Manfred Pfister in seiner Einführung: *Das Drama. Theorie und Analyse* gesammelt hat, als Methode herangezogen. Durch die detaillierte Untersuchung der elementaren Kategorien des Dramas: Figuren, Handlung, Raum- und Zeitstruktur und dramatische Sprache, konnte aufgezeigt werden, in wie weit das Stück von der traditionellen dramatischen Ästhetik abweicht, diese bewusst unterwandert und in Frage stellt. Es galt herauszufinden, was dieses „juego poético“ ausmacht, wie es aufgebaut ist, welche seine Strukturen und Merkmale sind.

Um seine für die damalige Zeit (30iger Jahre) gewagten Ideen über die Homosexualität und das „wahre Theater“ auszudrücken, hat Lorca sich die künstlerische Autonomie genommen, eine passende Form zu finden, unabhängig von jeglichen Normen.

Der poetische Aspekt spielt eine bedeutende Rolle in dem Stück. Die Konzeption von den Figuren, von Raum, Zeit und Handlung, dient nicht der Nachahmung von Wirklichkeit, sondern verweist auf einen poetischen Raum, in dem sich die Ideen und Leidenschaften frei entfalten können. Die Handlung besteht nicht aus einer linearen Abfolge von Ereignissen mit kausalen Zusammenhängen, sondern ist geprägt von Inkohärenz und Fragmentierung. Sie entspricht mehr einem Traum, wo Bilder, Figuren und Objekte sich frei an verschiedenen Orten bewegen können, einer eigenen Logik folgend, ohne an kausale Regeln gebunden zu sein. Die Figuren sind keine festgelegten Charaktere, sie haben keine Eigennamen, sondern werden nach ihrer Funktion oder ihrem Aussehen benannt, z.B. *Director*, *Hombre 1/2/3*, *Caballo 1/2/3/4*, *Figura de Pámpanos*, *Figura de Cascabeles*, *Desnudo*, etc. Sie verwandeln und verkleiden sich mehrmals im Laufe des Stückes, so wird der *Director* z.B. zur *Figura de Cascabeles*, zum *Traje de Arlequín* und zu einem *Muchacho* mit weiblichem Aussehen. Im Vordergrund stehen die Gedanken und Leidenschaften der Figuren, allen voran die des Theaterdirektors. Raum und Zeit bilden den symbolischen Rahmen.

Der Schauplatz wechselt von einem Ort zum nächsten (Theaterbüro, römische Ruine, leerer Raum mit Sandmauer, Grabstätte von Julia in Verona,..) ohne jegliche Erklärung. Die Dekoration enthält sowohl realistische als auch surrealistische Elemente (*gran mano impresa en la pared, radiografías como ventanas, etc.*), verweist aber nie auf eine objektive Wirklichkeit, sondern immer nur auf das innere Universum, in dem sich die Figuren entwickeln. Die Zeit arbeitet ebenso auf symbolischer Ebene. Es fehlt ein objektiver Zeitrahmen, an dem man sich orientieren kann. Die Struktur ist eine zyklische. Das Stück beginnt in dem Büro des Theaterdirektors und endet genau an derselben Stelle, mit denselben Worten (Criado: „El público.“ Director: „Que pase.“).

Lorca, der das traditionelle Theater seiner Zeit stark kritisiert hat, wollte mit *El público* eine neue dramatische Ausdrucksform schaffen, die sich von jeglichen Konventionen abhebt und auf poetisch verschlüsselte Weise die unterdrückten Probleme und Verlangen der Menschen auf die Bühne bringt. Das Stück wurde 1929/30 verfasst, jedoch erst 1976 posthum veröffentlicht. In den 30iger Jahren gewannen die Faschisten in Spanien immer mehr an Macht. Das Thema der Homosexualität war tabu. Die großen Theater Madrids wurden von kleinbürgerlichen Unterhaltungsstücken überschwemmt. Für innovative Theaterformen interessierte sich nur eine Minderheit. Mit *El público* war Lorca ein Vorreiter des postdramatischen Theaters. Seine Ästhetik sowie Thematik waren für die damalige Zeit bahnbrechend. Lorca wurde zwar von den Avantgardebewegungen, allen voran vom Surrealismus beeinflusst, jedoch nicht für sich eingenommen. Er kreierte seine eigene dramatische Poetik um seine leidenschaftlichen Ideen zum Ausdruck zu bringen.

6.2 Curriculum Vitae

Ausbildung:	seit 2013	Bachelorstudium Philosophie
	seit 2012	Masterstudium Romanistik
	2008 – 2012	Bachelorstudium Romanistik Spanisch
	2010/11	Erasmus Stipendium an der Universidad Autónoma de Madrid, Studienzweig: Filología Hispánica, Filosofía y Lenguas Modernas
	2009, 2010, 2013	Leistungsstipendium der Universität Wien
	2009 – 2010	Bachelorstudium Geschichte
	2010	Erweiterungscurriculum Cultural Studies
	1999 – 2007	Akademisches Gymnasium Salzburg (Sprachen: Latein, Englisch, Französisch, Spanisch), Matura mit Auszeichnung
	1995 - 1999	Volksschule Bergheim, Salzburg
Praktika und Berufserfahrung:		
	2009	Praktikum für drei Monate in Madrid bei SCM Communication, S.L. – Aufgaben: Artikel verfassen und übersetzen, Interviews auf Spanisch/Deutsch führen, Pressekonferenzen besuchen, auf Pressereisen gehen, Homepage betreuen
	2007 – 2008	Au Pair in Bilbao, Spanien
Sonstiges:		
	2000 – 2007	Mitwirken bei Schülertheater
	2001 – 2007	Klavierunterricht
	1998 – 2004	Geigenunterricht