



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Trabajo de Final de Grado

Estudios Literarios

2020-2021

«La verdad de las sepulturas»: teatro, máscara y deseo en

El público, de Federico García Lorca.

Marina Balari Gracia

Tutor: Francisco Amella Vela

Barcelona, 17 de junio de 2021

Resumen

El siguiente escrito tratará de aproximarse a la obra de teatro *El público* de Federico García Lorca con el fin de analizar su estructura regida por la dinámica de las transformaciones que posibilitaría un planteamiento en términos de lo *trans*. Se considerará el deseo homosexual como eje fundamental de la obra, lo que permitiría pensar el sujeto en el plano de la teoría *queer*.

Palabras clave

García Lorca y *El público* | deseo | homosexualidad | dinámica de las transformaciones | teatro imposible

Abstract

This paper is an attempt to analyze the structure of the play *El público*, by Federico García Lorca, which is governed by the dynamics of transformations. This reading would render possible a trans-oriented approach. Homosexual desire shall be considered as the main axis of this work, making it possible to contemplate the subject from the perspective of queer theory.

Keywords

García Lorca's *El público* | desire | homosexuality | dynamics of transformations | impossible theater

Índice

1. Introducción, pág. 1
2. *El público* y el «teatro bajo la arena», pág. 5
 - 2.1. Una obra regida por la *lógica de las transformaciones*, pág. 5
 - 2.1. La máscara y *la perennidad de la convención*, pág. 15
3. El deseo en *El público*, pág. 19
 - 3.1. La máscara como articulación entre «lo trans» y el deseo, pág. 19
 - 3.2. Deseo y afirmación del sujeto, pág. 23
4. A modo de conclusión, pág. 26
- Bibliografía, pág. 29

A Silvia, que supo encontrar en Lorca y en el teatro lo que yo todavía sigo buscando

In life, we hide parts of ourselves we don't want the world to see.

We lock them away, we tell them 'no', we banish them.

But here, we don't. Welcome to Montero.

«Montero (Call Me By Your Name)»

Lil Nas X

1. Introducción

El público es una obra de teatro muy particular, compleja y muchas veces de comprensión casi imposible. La gran dificultad del texto impide, en un espacio tan limitado como este, plantear una reflexión que incluya también el análisis de la puesta en escena del texto. Por esta razón, nos centraremos en *El público* a nivel textual, pero teniendo en cuenta la resignificación que afectaría a algunas partes de la obra si se contemplara el plano de la escenificación. Aunque es una obra corta, *El público* concentra un número considerable de símbolos que se articulan a lo largo de la obra y engendran nuevos significados que, a su vez, permiten numerosas lecturas e interpretaciones. En la articulación del texto examinamos una dinámica de lo *trans*, donde los opuestos están en constante migración del uno hacia el otro. Esto permite hablar de una dinámica de las transformaciones, pero también del deseo. Ambas nos conducen a una idea de relación entre el uno y el otro, que están en constante movimiento y, por ello, transitando dentro de esta articulación, lo que implica la producción de nuevos significados.

Lo primero que se suele decir para explicar *El público* es que se trata de una obra de teatro escrita por Federico García Lorca durante su estancia en Nueva York, que pertenece a la trilogía de su teatro *irrepresentable* y, por consiguiente, que fue compuesta durante su etapa más vanguardista. Pero, en el fondo, no es más que una «encerrona»,¹ como el mismo poeta afirma en *Comedia sin título* (2018: 75). La obra que situamos en el centro de nuestro estudio es un espacio creado con el fin de expresar verdades —quizás, en última instancia, una

1. «Venís al teatro con afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír» (2018: 75).

verdad absoluta— que se querrían cubiertas por la mera apariencia y que necesitan salir a escena para derruir la convención. En este sentido, *El público* es también una obra atemporal, su empresa consiste en pensar al ser humano, su existencia, y cómo ésta queda reducida a sólo una determinada dimensión del disfraz.

Aunque hemos hablado de teatro irrepresentable, preferimos emplear el término *imposible*, pues permite una apertura a la hora de pensar una obra tan completa y compleja como ésta. El imaginario escénico convoca la *posibilidad* de representar una obra teatral; en contrapartida, queremos plantear la idea de lo imposible desde la perspectiva de lo inefable en un *texto* — pensado, no obstante, como obra teatral y, en consecuencia, destinado a la escena, o bien a permanecer como irrepresentable—. Esto nos lleva a mencionar la supuesta incompletitud de la obra, pues el manuscrito autógrafo tiene como subtítulo «Drama en veinte cuadros y un asesinato», mientras que la obra que nos ha llegado se compone de cinco cuadros y una loa, que concentran una reflexión profunda sobre el teatro y sobre la posibilidad de aplicar el teatro a la comprensión del sentido de la vida. Nos encontramos ante una obra que avanza a tientas en busca de una necesaria expresión de todo aquello que no puede ser dicho. Revelar lo indecible es la única vía para aspirar a un cierto punto de llegada, que es el sentido — trágico— de la vida. Esta revelación no se entiende ni se expresa completamente sin la introducción de un elemento esencial: el deseo del ser humano. A partir de la idea del deseo se podría realizar un análisis exhaustivo de la obra y, por ende, del teatro que defiende Federico García Lorca y que es, también, la vida.

El teatro imposible pasa por la reflexión sobre su función social, pero también *simbólica*, como apunta Marta Segarra en el capítulo «El desig sota la sorra» de su obra *Escriure el desig* (2013: 171). Al principio de *El público*, Lorca contrapone lo que él denomina «teatro al aire libre» al «teatro bajo la arena». El primero, ligado a una idea de teatro más tradicional, en particular a su puesta en escena y a los temas abordados en él, es un teatro que el público es capaz de ver sin que suscite en él ninguna contradicción. Ahí está el primer problema: este teatro no es nada porque no genera nada y, por ello, debe ser destruido. Este «teatro al aire libre», como su nombre indica, se mantiene en la superficie, representa aquello que puede ser dicho, pero teniendo cuidado de no criticar la convención ni ofender al público burgués. Por otro lado, el «teatro bajo la arena» se presenta como el teatro verdadero que, como apunta Marta Segarra, no mata la *emoción viva* (2013: 172), ni tampoco el deseo latente. En este

sentido, rompe con la cuarta pared y fuerza al público a participar de esta puesta escena, tan cercana a la vida. Es un teatro que osa mencionar el deseo más inmoral y pone en tela de juicio todo aquello que hemos naturalizado en las convenciones sociales, porque el «estómago de los espectadores» ya no es la prioridad del dramaturgo (Lorca, 2009b: 6).² Al principio de la obra, el Director se encuentra, entre bambalinas, a la espera de recibir a su público. En ese momento, entran tres Hombres vestidos de frac y conversan con él sobre la obra que acaba de estrenar. El Hombre 1 tira la primera piedra y critica la propuesta, tachándola de «teatro al aire libre». El Hombre 3, por otro lado, afirma que el «teatro bajo la arena» permite «que se sepa la verdad de las sepulturas» (2009b: 5). El Director vacila: en el plano teórico, aboga por el «teatro bajo la arena». Sin embargo, ponerlo en práctica sería sinónimo de revelarse a sí mismo, de presentarse ante su público completamente desnudo de prejuicios, de disfraces y de falsedad. ¿Qué terribles consecuencias tendría mostrar la verdad ante un público que jamás ha estado preparado para ella? ¿Y cómo afectaría al propio Director acceder a una verdad que es su propia verdad? Estas mismas preguntas se hace el Director al comienzo del Cuadro I: «Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas del puente? Vendría la máscara a devorarme» (2009b: 6). Esta máscara es la convención, el delicado estómago de un público —y una sociedad— que únicamente acude al teatro para ver, desde fuera, siempre desde la superficie, ligeras y falsas tramas entretenidas. La máscara es feroz y devora a todo aquel que se atreva a desafiarla. El Director está aterrorizado: se sabe impelido por su *yo* interior —y por la urgencia de otros personajes que mencionaremos más adelante— a poner en peligro el éxito alcanzado en las distintas facetas de su vida —en el teatro, en la familia—,³ todo ello bajo el beneplácito de la máscara. Sabe que todo lo que ha construido a lo largo de su vida, un puro engaño, se desvanecería con el «teatro bajo la arena». Por consiguiente, aquí se expone el dilema central que se producirá en el interior del Director, y que irá transmutando a lo largo de toda la obra.

Traemos a colación el concepto nietzscheano de «lo apolíneo» para mostrar en qué medida sería problemático pensar al Director únicamente en estos términos, que serían los de su

2. Proponemos una numeración alternativa a la de las páginas de la edición de Cátedra, que es la que manejamos y en la que *El público* comienza en la página 119: esta numeración tan alta hace que resulte difícil situar las referencias respecto del inicio y el final de una obra de extensión, además, bastante limitada.

3. Es un exitoso director de escena y está casado con una mujer, Elena, personaje que también aparece en la obra y cuya función trataremos más adelante.

conformidad con la máscara. Acudimos a *El nacimiento de la tragedia* donde Friedrich Nietzsche define y establece la conocida dicotomía entre «lo apolíneo» y «lo dionisiaco». Lo apolíneo defiende las figuras, los límites del *yo* y, por tanto, reconoce la individualidad —en tanto que fragmento—. En contraposición a esta idea, lo dionisiaco niega los límites, por lo que el *yo* se desdibuja en favor de una cierta unidad, más allá del principio de individuación. Dioniso sería el Dios de la tragedia, del éxtasis y del entusiasmo, y habría logrado superar los límites de lo apolíneo. Por ello, si definimos al Director como personaje apolíneo, lo situamos más acá de la dimensión dionisiaca, es decir, trágica, que es la que necesita para alcanzar la unidad desde los límites establecidos por una comunidad regida por la convención. Es decir, el instinto de conservación de la propia individualidad choca con la fuerza que tiende hacia la destrucción y la trascendencia de todo límite. Su existencia individual se vería entonces amenazada en el retorno a la unidad, en la reintegración en esa unidad donde lo individualizado y fragmentario queda superado —pero que solo puede alcanzarse desde eso mismo que posee perfiles reconocibles. En esto precisamente consiste la relación entre la vida y las existencias individuales, es lo que Nietzsche denomina una relación ya no dialéctica, sino trágica, entre ellas. El Director querría afirmarse a sí mismo a través de una existencia que oculta y cubre su verdad. Al darse cuenta de ello, querría mostrarse a sí mismo, desdibujando los límites de su *yo*, ahora más completo, más abierto y fiel a sus deseos, pero en ese mismo acto estaría perdiendo la posibilidad de formar parte de la comunidad por dos razones: porque la propia definición del *yo* es un gesto fragmentario que rompe con toda idea de unidad como totalidad, y porque esta misma unidad, que debe darse en el seno de la sociedad ante la que se muestra, provocaría su rechazo inmediato al conocerse su verdadero *yo*. Es decir, en ninguna de las dos definiciones de sí mismo lograría formar parte de esta unidad, pues permanecería como individualidad. Ciertamente es que, en el fondo, nunca necesitaría pertenecer a la vida fuera del teatro si permaneciera en el mismo teatro, el teatro bajo la arena, donde toda forma de vida es posible y donde la convención no tiene poder.

En este sentido, ya se sugiere que *El público* va a consistir en una cierta *apertura hacia dentro*. La primera acotación de la obra apunta que «*las ventanas son radiografías*» (2009b: 1)⁴ y, siendo el Director el primer personaje que se encuentra solo en escena, podemos pensar que Federico García Lorca va a abrir en canal a su personaje. ¿Por qué es tan importante

4. Para distinguir las citas que corresponden a las didascalias del texto de las que se refieren al texto propiamente dicho, mantendremos la cursiva cuando se trate de didascalias o de acotaciones.

conocer el interior del Director? Porque, en el fondo, si partimos de la idea de que el Director es un desdoblamiento de su propio creador —poniéndonos en una perspectiva unamuniana y pirandelliana—, vamos a poder comprender mejor el porqué de esta obra, quién es Lorca, y qué deseos afloran en su escritura. Para llevar a cabo este análisis nos centraremos, en primer lugar, en la estructura de *El público*, y en cómo se articulan los cuadros, temas y personajes a lo largo de la obra. Para ello, señalaremos los elementos que respondan a su lógica central, es decir, aquellos que están regidos por la *dinámica de las transformaciones*. A continuación, será preciso analizar la máscara como elemento que vincula lo teatral y la convocación del deseo, eje fundamental de la obra sobre el que basaremos la segunda parte de nuestro escrito.

2. *El público* y el «teatro bajo la arena»

2.1. Una obra regida por la lógica de las transformaciones

La dinámica de *El público* tiene que ver con las transformaciones. Se inicia un tránsito desde el «teatro al aire libre» hacia el «teatro bajo la arena», que tiene comienzo entre bastidores, la parte oculta del teatro, es decir, fuera de escena. Por tanto, incluso antes de empezar, la obra ya ha sufrido una dislocación, lo que nos da a entender que se sitúa más allá de las formas de representación tradicionales.

El Cuadro I podría interpretarse como un final, en la medida que ya se ha llevado a cabo la representación de una obra, pues el Director acaba de estrenar *Romeo y Julieta*, pero en el fondo es un comienzo, porque nos sitúa en un espacio y un tiempo distintos: se pasa del escenario a las bambalinas, del teatro clásico — de la representación tradicional— a esta suerte de nuevo teatro que se está planteando y que tiene que ver con la no-representación. *El público*, la obra en sí y, sobre todo, sus personajes, están atravesados por esta dinámica de los desplazamientos y las transformaciones, que añaden complejidad a la obra al superponer capas de significado a la reflexión sobre el sujeto. La dinámica de las transformaciones construye un trayecto —un sentido— que une los cuadros entre ellos y tiene como punto de llegada la creación de nuevas formas de puesta en escena —o, quizás mejor, de puesta en fuera-de-escena. Hay un constante engendramiento de nuevos personajes, así como desdoblamientos y significados que no solo corresponden a las distintas facetas del interior del sujeto, sino que también forman parte de este tránsito hacia un teatro más verdadero, el «teatro bajo la arena».

El Cuadro I nos presenta al Director: acaba de estrenar una obra y se halla entre bambalinas esperando a su público. La primera visita que recibe la protagonizan cuatro Caballos Blancos dotados de habla⁵ con la que expresan el deseo homosexual:⁶ son quienes le llenaban al Director «la cama de lágrimas» y lo esperaban «detrás de las puertas» o en «el retrete» (2009b: 2). El Director los rechaza, no quiere escuchar lo que dicen, ni tampoco quiere ver lo que representan, y clama, mientras los expulsa de las bambalinas, en favor de un «teatro al aire libre». Salen los Caballos y aparecen entonces tres Hombres barbados y vestidos con trajes idénticos. Estos nuevos personajes vienen a felicitarle irónicamente por su última propuesta, y se abre entonces un debate sobre el teatro donde se acaba desvelando el miedo del Director a hacer un teatro que no sea «al aire libre». De nuevo, el Director es incapaz de asumir las críticas recibidas, que no son más que verdades.

Por más que ambos encuentros se desarrollen de la misma manera, aquí ya se ha producido una transformación, se ha pasado de cuatro Caballos Blancos a tres Hombres de apariencia igual, ataviados de la misma manera. El tema discutido, por otra parte, tampoco es el mismo: si los Caballos hacían referencia a las relaciones homoeróticas mantenidas con el Director en la más absoluta clandestinidad, los Hombres 1, 2 y 3 defienden el «teatro bajo la arena» y ponen en duda la veracidad de la representación del «teatro al aire libre» recién estrenada por el Director. Al verse éste incapaz de aceptar lo que le dicen, llama a Elena, personaje que encarna la figura femenina por excelencia y que hace encajar al Director en la relación heterosexual.

La dinámica de las transformaciones se hace evidente, pues, desde el principio de la obra, en la medida que se producen dos encuentros similares que son una especie de «encerrona» para el Director. La cuestión de las relaciones homoeróticas simbolizadas por los cuatro Caballos Blancos y sus numerosas alusiones a la intimidad del Director dan paso a una discusión sobre el teatro, sobre cómo se debe hacer teatro y sobre qué debe o no debe ponerse en escena.⁷ El Hombre 1 se presenta como aquel que conoce y expresa la necesidad de hacer

5. Los Caballos pueden recordar al coro del teatro griego. En ocasiones se limitan a repetir una palabra, pasándola por el absurdo de un anagrama: «—Caballo 1: ¡Abominable! —Caballos 2, 3 y 4: Blenamiboá» (2009b: 3); en ocasiones uno de los caballos, el Caballo Blanco 1, podría ser una suerte de corifeo que dirige al Director ciertas reflexiones.

6. El Director afirma que «ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos» (2009b: 2).

7. Es preciso hablar del deber en este punto, pues poner en escena la verdad del ser humano es casi un deber moral para Lorca.

«teatro bajo la arena»: «Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena» (2009b: 5), e insiste: «Pero te he de llevar al escenario quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado» (2009b: 7). Justo después pide el biombo, elemento fundamental que permite la transformación de los personajes en escena. Podemos hablar entonces del «teatro bajo la arena» como de un teatro que necesita de la dinámica de las transformaciones para llevarse a cabo. El Director es el primero que pasa a la fuerza tras el biombo, empujado por los Hombres 2 y 3, transformándose en un muchacho vestido de raso blanco. Lo más llamativo es lo que la misma acotación nos dice: «*Debe ser una actriz*» (2009b: 8), cuando precisamente se acaba de admitir que se trata de un muchacho. Es decir, tras el disfraz del nuevo personaje que aparece en escena hay una mujer, una actriz. En este punto, establecemos un paralelismo con Julieta, personaje que transitará, en el Cuadro III, entre dos obras de teatro: la que acaba de ser representada, *Romeo y Julieta*, y *El público*. Es interesante en cuanto que, más adelante en la obra, se descubrirá que Julieta es en realidad un joven muchacho, y que la verdadera Julieta se encontraba atada debajo de las butacas entre — o debajo de— el público.

Volviendo al Director, podemos decir que, al aparecer como mujer, se presenta como un personaje dentro de un personaje. Esta idea nos permite plantear que *El público*, desde el principio, está engendrando nuevas formas, nuevos disfraces que se convierten en desdoblamientos de los personajes protagonistas, con el fin de poner de relieve la complejidad del sujeto. La forma cambiante que adoptan permite comprender todas las dimensiones que se encuentran en su interior. Por tanto, concebimos el biombo como un objeto que los transforma y sacude, pues el Hombre 2 ruega que no le obliguen a pasar tras él. Podríamos establecer un paralelismo con una máquina de rayos X, que permite ver el esqueleto, o sea, lo que hay debajo.⁸ ¿En qué medida la transformación es dolorosa? Quizás lo doloroso no es tanto la transformación —quizás la transformación no sea sino una literalización de una metáfora—, sino el hecho de que la transformación no es otra cosa que sacar a la luz, que se vea y se sepa qué hay debajo.⁹

8. No podemos olvidar que la primera acotación de toda la obra precisa que «las ventanas son radiografías» (2009b: 1).

9. Si pensamos el biombo como una especie de máquina de rayos X, de mostrar lo que no está a la vista, *al aire libre*, el paso de los personajes por detrás del biombo vendría a sacar a la luz la verdad o, por lo menos, una verdad oculta, de manera que aquello que se mostraba a la vista, eso que ha hecho falta hacer pasar por el biombo, sería la apariencia que ocultaba las transformaciones que el sujeto deberá sufrir para poder mostrarse, por fin, tal cual es, *al aire libre*.

La modificación de la apariencia, o sea, la transformación, va acompañada irremediamente de la puesta en escena de un nuevo *yo* interior. El sujeto se transforma a medida que su apariencia cambia. Por ello, cuando el Hombre 2 pasa por el biombo —el Director lo empuja violentamente, es casi como un castigo que le inflige, su venganza— aparece como «*una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza*», y «*lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniéndolo sobre su boca en algunos momentos del drama*» (2009b: 9). El Director hace parodia de la parodia, se burla de la transformación que ha sufrido —literalmente— el Hombre 2. Nos podríamos preguntar, como también hace Judith Butler en *Cuerpos que importan*: «¿Hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género?» (2002: 17). Quizás habría algo del teatro bajo la arena, algo de la performatividad sobre la escena, que tuviera que ver con la expresión de géneros, y también de sexualidades. Aquí se está poniendo en tela de juicio, a través de la constante dinámica de las transformaciones, una supuesta idea de estabilidad genérica, que sugeriría la posibilidad de pensar esta dinámica de las transformaciones, de lo *trans*, en *El Público* de Lorca desde el horizonte epistemológico *queer*. Una vez realizadas estas primeras transformaciones gracias al biombo, el Cuadro I termina insinuando que se va a llevar a cabo una tentativa de representación de teatro bajo la arena, ya que el Director se dirige al Hombre 1 y le dice: «podemos empezar» (2009b: 11).

El Cuadro II puede leerse, por ello, como una una tentativa de cavar bajo la arena para hallar la verdad y exponerla en el teatro. Protagonizan la representación dos Figuras, una cubierta de pámpanos y otra de cascabeles. Se intuye que el Director y el Hombre 1 son quienes encarnan estos nuevos personajes, pues en el cuadro anterior han anunciado, como veíamos, el comienzo de una nueva representación teatral, y ambos han hecho referencia al amor que sienten el uno por el otro. En este Cuadro II se produce un intercambio entre los dos personajes, intercambio que oscila entre la danza y la lucha: un juego de contrarios. La Figura de Cascabeles¹⁰ construye su intercambio a base de preguntas para Pámpanos; aquí la pregunta implica la conversión, la posibilidad de transformarse en algo que el otro pueda completar o complementar, pero en realidad es una rivalidad. La transformación se enmarca

10. Es la que genera el intercambio. Podríamos decir que es un desdoblamiento del Director en la medida que tan solo escondiéndose bajo el disfraz tiene la capacidad de persuadir y tratar de colmar al hombre que ama.

en el plano de la lucha, pues ambos aspiran a convertirse en «Uno»¹¹ y, en tanto que búsqueda del «Uno», este Cuadro II posee una lógica *ascendente*. Se traza un camino de sensorialidad hacia la intimidad, que empieza por la vista, el «ojo», seguida por el «beso», que son los labios y la caricia de la «sábana», y termina en «cuchillo» (2009b: 13-14). El cuchillo es algo que penetra, pero también algo que corta en seco y violentamente tanto el caudal del deseo como la búsqueda del «Uno». Desembocar en el cuchillo muestra, por parte de la Figura de Cascabeles, la incapacidad de llegar hasta el final de esta búsqueda. Por consiguiente, la dinámica de las transformaciones revela una falta: no llegamos a saber exactamente a quién le falta qué, pero podemos intuir que se trata del falo, el cual se contrapone a la angustia de la castración. Esta lucha está directamente relacionada con el amor entre ambos personajes, pues hemos visto que hay una constante insistencia en colmar la falta del otro. Un nuevo problema se plantea a raíz de esta idea: la transformación de uno mismo se ve mermada por una nueva necesidad, que es la de completar al otro. Precisamente al final del cuadro vuelve a aparecer el biombo, que, como hemos indicado, permite la transformación sobre la escena: de él salen el Director y los tres Hombres que ya estaban presentes en el primer cuadro. Se tensa al máximo el desdoblamiento del Director: se suceden dos réplicas, la primera corresponde a la Figura de Cascabeles y la siguiente al Director. Apuntamos aquí la importancia de recordar el carácter imposible de la obra, que siempre está latente, donde también resuena la idea de resignificación, pues un mismo sujeto está interpretando —representando— a más de un personaje.

Más adelante, ya en el Cuadro III, se comenta la lucha que acaba de tener lugar y se retoma el debate acerca de si Pámpanos y Cascabeles son o no hombres. Además, el Hombre I afirma lo siguiente: «el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable» (2009b: 23-24). El Hombre I está hablando aquí desde su propia experiencia, conoce bien su condición, y también cómo afecta a su forma de estar en el mundo. Para él no se trata tanto de una derrota, como del hecho mismo de detectar aquello que le impide existir plenamente, la fuente de su frustración, que vehicula la necesidad de

11. Este «Uno» con mayúscula es más hombre, más que su contrario, más que Adán.

transformar la sociedad —el público— incapaz de mirarlo. Llevará esto hasta las últimas consecuencias, de modo que será el único que se sacrifique por sus ideales.

El Cuadro III es una continuación del anterior: Pámpanos —que es el Hombre I— y el Director —Cascabeles en el Cuadro II— prosiguen la lucha, pero ahora el segundo deja paso a sus desdoblamientos —Hombres 2 y 3—, para retorcer el discurso y dotarlo de una mayor complejidad. Hacen todavía más inaccesible el convertirse en «Uno». El Director intenta, una vez más, seguir luchando —o quizás danzando— con el Hombre 1: «Oye, ¿y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines?» (2009b: 26), pero el Hombre 2 se convierte en ese cuchillo que en el cuadro anterior rompía con la danza de contrarios, por lo que el propio Director, que busca una respuesta, se convierte en su contrario con el fin de obtenerla: «*(Abrazando al Hombre 1)* Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos, y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas». El Director se responde a sí mismo, trata de sustituir al otro de manera autónoma, por lo que el Hombre 1, al revelarse prescindible en el intercambio propuesto por el Director, se enfrenta a él: «*(Entornando los ojos)* No, no. Yo entonces no sería una montaña china. Yo sería un odre de vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta» (2009b: 27). El vino remite directamente a los pámpanos, lo cual nos confirma que en el cuadro anterior él desempeñaba el papel de la Figura de Pámpanos. Además, la acotación que sigue a esta sentencia indica que «*luchan*». Es decir, se ha trasladado la lucha de contrarios a un espacio distinto, donde otros personajes pueden participar. Cuantos más personajes haya, más transformaciones se pueden producir. Por ello, hablamos de este tercer cuadro como de una prolongación de la tentativa inaugurada en el segundo, en la medida que subsiste la lógica de la transformación que rige este nuevo teatro. A continuación, los personajes irán desapareciendo paulatinamente de la escena para así dar paso a otros nuevos.

Podemos encontrar ciertas relaciones especulares entre ellos, como si, dentro del mismo cuadro, hubiera una cierta simetría que los convirtiera en contrarios. Los que al principio de la obra eran cuatro Caballos Blancos son ahora tres, más uno Negro. Podríamos pensar que los tres Caballos Blancos equivaldrían a los Hombres 1, 2 y 3, y el Caballo Negro al Director. Además, el Caballo Blanco 1 es el único que tiene voz propia, y sería el contrario del Caballo Negro. Es decir, se producen reduplicaciones que, a su vez, constituyen nuevos contrarios. Por último, Elena, la esposa del Director, se sustituye por Julieta.

Nos detendremos aquí para hablar de la importancia de este último personaje que, desde su sepulcro, defiende el amor por encima de todo, incluso por encima de su propia muerte. Aborrece las teorías, las reflexiones enrevesadas sobre el teatro y el amor, en una palabra, lo que se viene haciendo desde el principio de la obra. Ella lo que quiere es amar, algo que ya es suficientemente complejo de por sí. Su discurso reivindica poner en práctica todo aquello que se propugna desde la teoría. Es decir, Julieta sería una bisagra o un puente que permite pasar a la acción, ya que hace aflorar aquello que se encontraba latente. Se pronuncia aquí un discurso que condena a aquellos que no se atreven a amar ni tampoco a hacer teatro, teatro de verdad, y que se quedan en la superficie, en la teoría: «Ya estoy cansada y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol» (2009b: 31).

La relación especular entre personajes dentro del mismo cuadro —pero también a lo largo de toda la obra— aparece de forma todavía más clara cuando entran en escena los demás Caballos Blancos, ahora ya reducidos a tres, como recordábamos —uno de los cuales se desmarca del resto para cumplir con su función de contrario del Caballo Negro—, y hacen referencia a la «forma» y al «espejo». Volvemos aquí a la idea de la forma, que en Lorca es la apariencia, pero como apunta Elisabet Gimeno Aragón en *Caminos del deseo en El público de García Lorca*, está «relacionada con la esencia sartriana» en cuanto que la forma en sí misma es revelación de dicha esencia (2009c: 23). Más adelante analizaremos el concepto de *máscara* para tratar de comprender cómo se articula con la idea de apariencia y en qué medida es problemática la relación entre ambas.

Volvamos a los Caballos que, tras mencionar el espejo, explicitan su deseo de acostarse con Julieta, como si quisieran indicar una relación especular, simétrica, entre esta escena y su primer encuentro con el Director en *El público*. Esto nos remite al principio de la obra, donde representaban la práctica erótica homosexual y clandestina: «Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos» (2009b: 2). Sin embargo, ahora son más violentos,¹² más directos; si con el Director recordaban las lágrimas derramadas sobre un colchón escondido, con Julieta se transforman en «caballos verdaderos» que la obligan a desnudarse y orinan sobre ella: «Porque somos caballos verdaderos, caballos de coche que hemos roto con las vergas la madera de los pesebres y las ventanas del establo»; «Desnúdate, Julieta, y deja al aire tu

12. Ahora llevan «bastones de laca negra» y «espadas» (2009b: 35).

grupa para el azote de nuestras colas. ¡Queremos resucitar!» (2009b: 36). En este momento aparece el Director y se especifica en la didascalia que viene «transformado en Arlequín blanco» (2009b: 37). El Director, que es ahora un Arlequín, por lo que suponemos que lleva un traje y también una máscara, llega para reclamar el «teatro al aire libre», pero el Caballo Blanco 1 no tarda en afirmar que ya no hay vuelta atrás una vez se ha inaugurado el «teatro bajo la arena». Sin embargo, el Hombre 1 sabe bien qué se esconde detrás de estos Caballos Blancos, y es que en el fondo sólo entre bambalinas se dejan dominar por el deseo y por el Director: «Yo sé la verdad, yo sé que no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos» (2009b: 37). Por consiguiente, los Caballos son la antítesis del «teatro bajo la arena», y son los que reflejan mejor la postura inicial del Director, que sigue pidiendo «teatro al aire libre», vive reprimiendo su homosexualidad y construye —¿para el público o para él?— una relación heterosexual que, como dice en el primer cuadro, es un «suplicio» (2009b: 10). Por tanto, los Caballos Blancos no sólo sufren, ellos mismo, una transformación, sino que además son un desdoblamiento del Director.

En contraposición a éste encontramos al Hombre 1, su contrario y a la vez su complemento, pues en ningún momento dejan de desearse. Se distinguen fundamentalmente en sus actos, en cómo se muestran ante el público: «(Al Director) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo» (2009b: 38).

El Director, por su parte, a pesar de sufrir numerosas transformaciones, no logra encontrar la manera adecuada de expresar lo que se está forjando en su interior, se encuentra en un momento de regresión, rechaza al Hombre 1, desprecia su teatro, el «teatro bajo la arena». Es en este momento de regresión cuando el Director se transforma de nuevo, se despoja del traje de Arlequín y se convierte en una bailarina. A su vez, el traje de Arlequín cobra vida en escena, es un nuevo desdoblamiento del Director, y después de que el Director se arranque el tutú, también el Traje de Bailarina cobra vida en el escenario. El Director no deja de transformarse y, con cada nueva transformación, se deshace de la anterior. Sin embargo, este gesto es, para él, contraproducente, pues está poniendo en escena todas las formas que lo componen. Es decir, cada vez que se quita un disfraz, lo está poniendo en escena, le está dando vida propia y autonomía. Lejos de desprenderse de ellos, los está mostrando más que nunca. Estamos, de nuevo, ante una mascarada descomunal. No cesan los desdoblamientos y

por ello aparecen el Hombre 2 y el Hombre 3.¹³ Este último es, como bien dice Elisabet Gimeno Aragón, el «representante de la hombría del Director» y muestra «una imagen masculina que engaña a la sociedad» (2009c: 138). Por ello, lo primero que hace al encontrarse de pleno en esta mascarada es arrancar el traje femenino que el Hombre 2 llevaba puesto desde su primer paso por detrás del biombo. Niega la transformación, como acaba de hacer el Director, y lo único que logra es darle vida al Traje de Pijama de mujer. Negar el disfraz hace que éste cobre vida. Pero, ¿acaso no pierde todo su valor una vida que ha dejado de tener una razón ser?

Cae el sentido, se rompe la lógica que se venía articulando en los tres primeros cuadros de la obra. Conviene hablar de ruptura, habida cuenta que, además, del Cuadro III al Cuadro V se pasa directamente. La ausencia del Cuadro IV marca un punto de inflexión en la obra. Esto implica que nos hemos perdido algo, algo que ha hecho estallar la revolución: siempre hay algo de la falta que aparece en la obra.

Quien provoca la revolución es, casualmente, Elena. Revela la mentira que venía engañando al público, y a nosotros lectores, y se hace evidente que Julieta tenía pene, es decir, que era un joven muchacho. Estamos ante el principio del final de la obra: se ha descubierto una verdad que el público no puede tolerar.

Sin embargo, el elemento más importante de este cuadro es el personaje del Desnudo Rojo, que lleva una corona de espinas azules y nos recuerda a la figura del mártir. ¿Quién, de todos los personajes que hemos mencionado hasta aquí, defendería el teatro bajo la arena y, por consiguiente, su amor por Enrique hasta el punto de morir por defender su causa? El Hombre 1. Él muere por el teatro y por amor. Mas el Hombre 1 es el único que hasta ahora no había sufrido ninguna transformación.¹⁴ Por ello, su transformación solo se llevará a cabo en el momento de su derrota y, cuando «todo se *haya* consumado», volverá a su forma original. Por ello, la acotación indica que «*el Desnudo desaparece*» y «*sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1, siempre con frac y barba negra*» (2009b: 54-55). El Hombre 1 muere en absoluta soledad, porque es el único que defiende el teatro y el amor verdaderos hasta el final; debido a su muerte, su transformación es fallida, permanece irrealizada, al igual

13. La didascalia precisa que el Hombre 3 es el único «*sin transformar*» hacia el final Cuadro III (2009b: 42).

14. De hecho, sí habría pasado, en una ocasión por lo menos, por detrás del biombo, eso sin contar la representación que se lleva a cabo en el Cuadro II, donde desempeña el papel de la Figura de Pámpanos. Disfraz de pámpanos que lleva a conciencia, es decir, que el Hombre 1 no necesita pasar a la fuerza por detrás del biombo para transformarse, ni tampoco para revelar alguna verdad.

que la propuesta de teatro bajo la arena. La muerte del Hombre 1 hace que todo se tambalee, todo lo que se ha venido construyendo a lo largo de la obra está a punto de desmoronarse.

Llegamos al sexto y último cuadro de la obra. Podríamos creer que, como el decorado vuelve a ser el mismo que en el Cuadro I —aunque con algunas variaciones, ya que se coloca una cabeza de caballo en el suelo para recordar la revolución, que ha arrasado con todo—, la obra sigue una lógica circular.¹⁵ Sin embargo, debemos insistir en que no es tanto la circularidad, sino una dinámica de transformación —resuena una idea del espejo— lo que rige esta obra. Debemos volver a las bambalinas teniendo en cuenta todo lo que ha sucedido a lo largo de la obra. Es decir, el último cuadro debería leerse no tanto como un retorno al punto de partida, sino como un final, una derrota. No es casualidad que el Director aparezca con el mismo traje que llevaba al principio. El Cuadro VI es la inversión, la imagen especular y, por tanto, contraria a la del Cuadro I. Una representación teatral ha llegado a su fin, como al principio de la obra. Sin embargo, esta vez ha estallado una revolución, esta vez la obra no ha sido un éxito, porque ha tratado de mostrar su esqueleto, su verdad interior, a pesar de haber rechazado todos sus disfraces, que, como hemos visto anteriormente, cobraban vida propia y se paseaban —aunque sin rumbo— por la escena. Además, el hombre al que ama el Director, la única razón por la cual podía llevarse a cabo el «teatro bajo la arena», se ha sacrificado.

En este último cuadro tenemos al Director, pero no está solo, se añade un nuevo personaje, el Prestidigitador. No podía ser de otra forma, evidentemente este nuevo personaje es un nuevo desdoblamiento del Director. Representa lo contrario al Director: juega a enumerar todas las obras que podría haber representado en lugar de *Romeo y Julieta*, hace referencia a todo aquello que el Director ha rechazado... Un prestidigitador es un ilusionista, o sea, lo contrario de lo que debe ser un director de teatro, según el Director y el propio Lorca: el prestidigitador muestra un espejismo, mientras que el director debe mostrar la verdad en todas sus dimensiones.

El Prestidigitador, por último, también se transforma, deja de ser el contrario del Director para adoptar un nuevo papel, el de la Muerte.¹⁶ Cuando el Prestidigitador empieza a darse

15. Rafael Martínez Nadal sostiene esta idea en su obra *El público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (1988: 61).

16. Cuando el Prestidigitador se transforma en la Muerte, podríamos decir que parece que el Director se encuentra completamente solo entre bambalinas, como al principio de la obra.

aire con un abanico sacado de la nada, el Director siente frío, un frío mortal.¹⁷ Al final, perdura tan solo una voz, que hace eco a las primeras réplicas de la obra: «—Voz. (*Fuera*) Señor. —Voz. (*Fuera*) Qué. —Voz. (*Fuera*) El público. —Voz. (*Fuera*) Que pase» (2009b: 70-71).

El público concibe y resuelve la transformación de una forma distinta a la que nosotros proponemos, ya que el Director afirma que si Romeo y Julieta se convierten en cualquier objeto, no pierden su esencia, algo que, junto al Hombre 1, ya había insinuado en el Cuadro I: «—Hombre 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. —Director. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta» (2009b: 4). Es precisamente esto lo que quiere demostrar al representar la tragedia de manera aparentemente tradicional. Por tanto, esta dinámica que hemos identificado como eje principal en *El público* se articula de forma distinta de la que concibe el Director. Es decir, sostenemos que la transformación externa juega un papel importante sobre el sujeto mientras que, según el Director y, por tanto, según Lorca, la esencia siempre es la misma, permanece. Por ello, el teatro bajo la arena se hunde, porque se pretende inmovilizar la esencia, que es naturalmente cambiante, y el resultado es la destrucción del teatro.

2.2. La máscara y la perennidad de la convención

En *El público*, el *yo* queda problematizado, situado en un terreno inestable. Esto se debe a que las nuevas formas artísticas¹⁸ que imperaban a principios de siglo ponen el *yo* en el centro de sus producciones y experimentan con él, haciendo que se tambalee y se dificulte su expresión. Introducimos aquí la máscara como un elemento que serviría no sólo como velo de lo que ya constituye al *yo* y que es reprimido, sino que sería también una manera de construir un espacio donde se busca a este *yo* que ha sido puesto en tela de juicio. Lorca emplea la máscara para denunciar la imposibilidad a la que la sociedad condena a determinadas dimensiones del sujeto en *El público*.

La máscara es algo que se acarrea, pero también algo contra lo que se lucha. Simboliza la convención, que lo cubre todo, pero también es, como el biombo, un objeto material que

17. Con este gesto de abanicarse que desencadena la muerte por hipotermia del Director se pone aún más de relieve la oposición entre un personaje y otro.

18. Siempre se ha destacado el gran influjo de las corrientes de Vanguardia sobre la obra de Lorca. Además, como recordábamos al inicio, nuestro autor escribe *El público* en Nueva York, y se sabe que el viaje a Estados Unidos tuvo un profundo impacto sobre su persona y, por tanto, sobre su creación artística.

transforma a los personajes. El Hombre 1 es quien conoce la máscara en todas sus etapas y formas: le revela al Director su propósito, es decir, su deseo, que no es otro que alcanzar, con él, la unión, a la que puede acceder luchando contra la máscara, es decir, quitándole al director la que lleva.¹⁹ La unión con el Director sería para el Hombre 1 la forma más pura de desvelar —o revelar— un deseo interior, y por tanto, de desarmar la represión y de romper con la convención: «Yo no tengo máscara. [...] Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo» (2009b: 38). El Director, evidentemente, rechaza esta unión por la que tanto ha luchado el Hombre 1. Aun así, en todo momento alude a su propia homosexualidad, claramente reprimida y únicamente experimentada en la clandestinidad: «En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho» (2009b: 38). Todos identifican la máscara como principal fuente de su propio dolor y de la represión de sus propios deseos, aunque no todos son capaces de enfrentarse a ella, pues, de hacerlo así, dejarían de ocultar aquello que no debe ser mostrado, porque la máscara cumple con la función de proteger lo inconfesable. En este sentido, la máscara sirve de escudo a quien ha visto arrebatada su posibilidad de mostrarse tal y como es, de forjar su propio *yo* a todos los niveles. Es decir, la empresa de la máscara no sería tanto ocultar —ya que es a partir de la misma cosa reprimida como las verdades se hallan ocultas—, sino afianzar la *perennidad de la convención*.

Esto nos lleva a mencionar la Loa o Solo del Pastor Bobo, que se desarrolla, como apunta Catherine Flepp en «En marge de *El público*: le solo du “pastor bobo”», en una «frontera indecisa» (2009a: 317), en cuanto se sitúa entre el público y el escenario, todavía cubierto por una «*cortina azul*» (Lorca, 2009b: 61).

La figura del Pastor Bobo formula una suerte de advertencia con tono infantil que rompe completamente con el cuadro anterior, el Cuadro V, en el cual el debate entre los Estudiantes se desarrolla con un cierto todo académico —aunque parodiado— y que está todo él dotado de un gran patetismo a causa del personaje del Desnudo Rojo, como también por la convulsión que genera la revolución del público al pedir la muerte del Director.

19. Y, de hecho, insistimos, es el único en toda la obra que en ningún momento lleva ninguna máscara, ni tampoco sufre ninguna transformación exterior de resultados de pasar —apenas— tras el biombo, porque se transforma únicamente si lo ve necesario y, por tanto, de manera voluntaria y consciente.

El Pastor Bobo, como él mismo dice, «guarda las caretas» en un armario, son las caretas que todo el mundo lleva, también los «poetas».²⁰ Se dirige al público y lo invita, con tono de mofa, a quitarse la máscara, a dejar de lado la hipocresía y la falsedad fruto de la esclavitud de la convención. Es una declaración de intenciones: de la careta solo es posible servirse para que pueda mostrarse a la mirada aquello que la convención rechaza. De no ser así, la máscara debe ser destruida. Mas el armario es un elemento que inevitablemente oculta, encierra en su interior algo que no debe ser mostrado. Si además este armario está lleno de caretas, se tensa al máximo la idea de que esta verdad inefable se oculta forzosamente bajo numerosas máscaras que, a su vez, están encerradas en un armario. Es decir, se produce una doble ocultación, es una represión doble y, por tanto, es mucho más compleja de desvelar. Por otro lado, el Solo del Pastor Bobo, como propone Catherine Flepp, da pie ya no solo a la recapitulación de los acontecimientos que se han sucedido en la obra, sino también a una suerte de «juego» —acorde con el tono infantil— en el sentido derridiano, es decir, como una serie de «sustituciones infinitas que suplen la falta» (2009a: 320). La idea de la falta²¹ es algo que se puede identificar a lo largo de la obra, como ya hemos indicado, y aquí se pone de relieve con la idea del «hueco de una careta» (Lorca, 2009b: 62).

Otra idea interesante que encontramos en el Solo del Pastor Bobo tiene que ver con la «careta de yeso de Creta» que introduce en su canción. El yeso podría ponerse en contraposición al mármol, material noble que sirve para el arte escultórico.²² Las esculturas griegas son la imagen del hombre perfecto, no sólo en cuanto a las proporciones, sino también en relación a textura y uniformidad, en el sentido de que se trata de una superficie impoluta, intacta, virgen. El hombre plasmado en la escultura griega es perfectamente liso, inmóvil y, además, no tiene ano, por tanto, es puro. Comparado con el mármol, el yeso es un material más pobre y menos noble, y aunque en las copias en yeso de las esculturas clásicas también se pueda hacer desaparecer el ano,²³ nunca podrá ser tan puro como aquél. Esto último puede ponerse en relación con el parlamento del Director sobre la máscara en el

20. Claro guiño de Lorca a sí mismo, pero también a otros poetas que no se quitan la máscara de la falsedad y de las convenciones sociales.

21. Ya lo hemos visto precisamente en ese juego de contrarios entre Pámpanos y Cascabeles, que conducía, irremediabilmente, a la falta.

22. En *El nacimiento de la tragedia*, éste es para Nietzsche el arte apolíneo por excelencia.

23. Que, como dice el Hombre 1, es el castigo del hombre y también su muerte.

Cuadro III, ya citado: «En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho» (2009b: 38). Con todo y ser de yeso, la máscara oprime, y ni siquiera estando desnudos en la más absoluta clandestinidad permite a los amantes abandonarse libremente a la exploración del cuerpo. Por ello, el yeso, a diferencia del mármol, es aquello que revela lo imperfecto del hombre, su fracaso. Por ello, la máscara de yeso cobra sentido aquí, porque si la máscara oculta lo inconfesable y el yeso revela la imperfección del hombre, podemos hablar aquí de algo que oculta y revela a la vez. En este sentido, podríamos relacionar esta máscara de yeso con un personaje crucial en la obra, en cuya primera aparición en escena está vestida de «*griega*» pero con los «*pies de yeso*»: Elena (2009b: 10).²⁴

Por ello, hablaremos ahora de Elena como de un personaje que representa la máscara — casi podríamos decir que la personifica—. Elena es la esposa del Director, oculta su homosexualidad y lo hace integrarse en una relación heterosexual tradicional con descendencia. Sabemos por el mismo Director, aunque sin detalles, que tiene hijos con Elena, sin embargo, éstos nunca son representados en la obra: «Sería dejar ciegos a mis hijos [...]» (2009b: 6). Aquí observamos perfectamente este doble mecanismo de la máscara, que asegura que algo permanezca oculto —en este caso, la homosexualidad reprimida, el amor por otro hombre— y a la vez muestra otra cosa distinta de lo que verdaderamente hay —una supuesta relación heterosexual, tradicional, sólida y, como decimos, con descendencia—. Pero ya hemos visto que, en un momento de debilidad, en que siente el peligro de que sus deseos queden al descubierto y en que la verdad está a punto de ser representada, el Director llama a Elena para que contenga esos deseos, por más que acaba arrepintiéndose cada vez que la llama y se refiere a ella como «suplicio mío» (2009b: 10). El personaje de Elena significa entonces la máscara de la relación heterosexual y todo lo que conlleva, es decir, también una cierta idea de normatividad reproductora, con el fin de asegurar al Director una descendencia que siga su camino —el camino— y perpetúe una determinada forma de hacer teatro, o sea, teatro al aire libre.²⁵

24. Contraponiéndolo al mármol, que podría ser el símbolo del verdadero teatro —el teatro bajo la arena—, el yeso podría entenderse como una copia degradada de algo más valioso y hacer referencia, así, al teatro al aire libre.

25. Esto nos recuerda que Elena es quien denuncia al Director, es quien revela que Julieta no era una mujer, sino un joven varón vestido de mujer.

En oposición a Elena tendríamos al Hombre 1, que aboga por desvelar toda verdad, todo deseo presente en el interior del sujeto y, finalmente, por quitarle la máscara al Director, además de su teatro y su público. No podemos obviar la dicotomía que se genera al enfrentar a ambos personajes: en Elena encontraríamos la represión, mientras que en el Hombre 1 la libertad sexual dejaría de verse coartada. Sin embargo, hemos visto que no representan únicamente una sexualidad determinada, sino una forma de estar en el mundo y de entenderlo. Por ello, el teatro también entra en la ecuación, pues es a través del teatro como se puede mostrar la vida tal y como un individuo la comprende y la vive. Por ende, hablamos de la máscara en términos de convención social, porque engloba cuanto atañe al individuo al entrar en sociedad.

3. El deseo en *El público*

3.1. La máscara como articulación entre «lo trans» y el deseo

El sujeto también puede servirse de la máscara para expresar una dimensión de su ser, tomándola como aquello que se muestra, apariencia llevada a su máxima tensión mediante el disfraz.

Como hemos visto, los personajes cambian constantemente de forma —a excepción del Hombre 1— porque están representando tanto las numerosas partes de un mismo sujeto, como las posibilidades que tiene éste de convertirse en otro o, quizás, de aceptarse como otro. Esto permite pensar *El público* como una obra que se abre a la configuración y representación de nuevas identidades subversivas otorgándoles una legitimidad tan extremadamente necesaria en la época en que fue escrita como a día de hoy. Nos hemos referido ya a la crítica de la que la máscara es objeto en la obra: la constante teorización de temas como el teatro o el amor. Esta crítica se hace oír y pasa directamente a la práctica mediante el uso de la máscara y del disfraz. Es decir, gracias a la máscara se critica y a la vez se pone en práctica aquello que se reivindica a lo largo de toda la obra, que es dar visibilidad a nuevas formas de existencia, darles voz y permitirles pasearse por la escena, sin necesidad de otorgarles protagonismo, ni tampoco una función concreta, dejando simplemente que existan, adopten una forma concreta y se puedan expresar. Esto sucede en el Cuadro III, precisamente cuando el Director afirma que «no hay más que máscara» (2009b: 38). A partir de esta sentencia

todos los personajes llevan caretas, maquillaje, disfraces, se refieren a sí mismos con nombres de mujer... Estamos, lo hemos dicho ya, ante una gran mascarada.

Siguiendo con esta concepción de la máscara, en el Cuadro V²⁶ uno de los Estudiantes que se dedican a teorizar sobre el teatro, contradiciendo una vez más la esencia del teatro bajo la arena, se refiere a las transformaciones de los personajes como algo que no modifica la esencia,²⁷ pues «es cuestión de forma, de máscara» (2009b: 51). La máscara tendría que ver, pues, con la forma, con la dinámica de las transformaciones que hemos mencionado anteriormente y que permite ilustrar una de las tantas verdades que el sujeto lleva dentro, su «esqueleto».²⁸

Sin embargo, hay personajes cuya máscara, es decir, su *forma*, no se corresponde con su esqueleto. Este sería el caso de Julieta, que se viste con un traje femenino pero que es incapaz de mantener cubiertos hasta el final del drama su miembro y sus pies, que son «demasiado pequeños para ser pies de mujer [...] demasiado perfectos y demasiado femeninos» y, por tanto, «pies de hombre, pies inventados por un hombre» (2009b: 50). Además, al principio de la obra el Hombre 2 pregunta al Director: «¿Cómo orinaba Romeo?» (2009b: 5). Si en un principio esta réplica podría entenderse como una pregunta por la escatología, aquí se enmarca en la cuestión sobre el sexo de los personajes, y sobre cuán verdadero puede llegar a ser su amor teniendo en cuenta su identidad sexual. Al fin y al cabo, esta es la verdad que el Director ha logrado poner en escena, el amor verdadero, que es el mismo amor que siente hacia el Hombre 1 y que, sin embargo, todavía no tenía la capacidad de mostrar más que mediante la representación teatral, a través del disfraz.

Esto nos lleva a poner en relación la máscara con la cuestión del deseo, eje fundamental en la obra. Al principio de este escrito hemos hecho referencia a la dicotomía entre «lo apolíneo» y «lo dionisiaco» en relación al Director. Tomaremos de nuevo estos términos para analizar el Cuadro II, también conocido como «Ruina Romana» (2009b: 13). Recordemos que los personajes que protagonizan este cuadro son dos Figuras: la Figura de Pámpanos y la Figura

26. Recordemos que no tenemos Cuadro IV, y eso ya otorga a la obra una cierta idea de falta, de amputación.

27. Es lo mismo que ha dicho el Director acerca de Romeo y Julieta en el Cuadro I.

28. Como dice el Hombre 1: «Desnudaré tu esqueleto», a lo que el Director responde: «Mi esqueleto tiene siete luces [...] mi esqueleto tiene siete sombras» (2009b: 39).

de Cascabeles.²⁹ La idea de figura nos remite, evidentemente, a Apolo³⁰ que, como hemos dicho anteriormente, aboga por los contornos, los límites del *yo* y las figuras —en contraposición a Dioniso, que los niega—. La Figura de Pámpanos, dice la acotación, está «cubierta totalmente de pámpanos rojos» y «toca una flauta». La otra, está «cubierta de cascabeles dorados» y «danza en el centro de la escena» (2009b: 13). José Manuel Pedrosa Bartolomé, en su artículo «Pámpanos, Cascabeles, y la simbología erótica en *El público* de Lorca», realiza un análisis exhaustivo de este Cuadro II donde expone las diferencias y similitudes entre ambas figuras en relación con una cierta idea de prácticas sexuales homoeróticas. En primer lugar, relaciona la Figura de Pámpanos con «la viña y la parra que han sido en muchas culturas (incluida la española) metáforas de la mujer y de lo femenino». Por otro lado, asocia la Figura de Cascabeles con el hombre, dada la común simbología de los cascabeles, que representan los testículos. La Ruina Romana es un espacio donde se plantea un «diálogo que explota las posibilidades de manifestación del amor bajo formas y modos diferentes» (1998: 371). Lo que sí podemos afirmar es que si la Figura de Pámpanos —el Hombre 1— representa la mujer, como dice José Manuel Pedrosa, esta idea entra en contradicción con el mismo texto, pues quien que se ha transformado en un personaje femenino —además, interpretado por una actriz— es el Director. Quizás la Figura de Pámpanos no sería tanto lo femenino, sino lo feminizado,³¹ sin dejar de tener en cuenta que la danza de contrarios se lleva a cabo por dos hombres, y que lo que se pone en duda, aquello en lo que realmente consiste su búsqueda, es llegar a conocer cuál de los dos es más hombre, y no tanto si alguno de los dos es una mujer. Sin embargo, en la obra no llegamos a saber exactamente cuál de los dos es «Uno» y, por tanto, más hombre.

Así pues, en esta danza de contrarios del principio del Cuadro II se intuye un intento de complementariedad que termina en rivalidad y revela la imposibilidad de colmar al otro. Además, en este intercambio se ponen al descubierto unas determinadas prácticas sexuales entre hombres que encajan perfectamente con el repertorio de las prácticas sadomasoquistas

29 Interpretamos que Pámpanos corresponde al Hombre 1, del que vendría a ser un desdoblamiento, esquema que aplicamos a la relación entre Cascabeles y el Director.

30. Véase *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche 2020: 52): «Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas...».

31. Lo curioso de Pámpanos es que, teniendo en cuenta el análisis de Pedrosa, su simbología tanto resultaría ser femenina como recordaría a la de los Sátiros del cortejo de Dioniso, lo cual sugiere la idea, justamente, de la reconciliación de los contrarios (masculino - femenino).

del autor, quien no puede compartirlas y debe sublimarlas a través del teatro. Por ejemplo: «Llévame al baño y ahógame» y «Te escupo» (2009b: 15), todo lo cual va acompañado del látigo, «un látigo hecho con maromas de barco [...] un látigo hecho con los estambres de una orquídea» (2009b: 16), elemento que puede relacionarse con el castigo. Cuando se pone en escena la escatología sexual ya se está alejando el deseo del placer y acercándolo a lo prohibido, que es aquello que la sociedad se niega a aceptar. Estos símbolos con que se da expresión a lo escatológico y lo prohibido poseen la denotación y las connotaciones del cliché del sadomasoquismo, que en el plano simbólico expresa la frustración y la infabilidad del deseo del poeta, manifiestas en este diálogo de contrarios.

Lo que venimos explicando choca con una segunda dimensión en esta danza de contrarios, que es el amor: «Estoy esperando la noche, angustiado por el blancor de la ruina, para poder arrastrarme a tus pies» (2009b: 16). El sujeto halla en el mismo deseo la posibilidad de (con)fundir diversas formas de vivirlo, sentirlo y expresarlo.³² En este sentido, Foucault ya dijo en *Histoire de la sexualité* que «Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée» (1976: 13). *El público* es una obra que no solo habla del deseo, sino que lo pone en escena y lo hace hablar. Se trata de un deseo homoerótico que el público no está dispuesto a mirar, porque no es capaz de digerirlo. Este deseo atañe, por tanto, no solo al plano individual —haciendo referencia a la afirmación de la identidad del sujeto— sino también a un cierto nivel colectivo. Es decir, se explicita el problema de la aceptación de la identidad homosexual del propio sujeto, y su consiguiente rechazo por parte de la comunidad a la que pertenece. Este texto es revolucionario en la medida que tiene la osadía de poner en escena temas subversivos —no sólo en la sociedad de los años 1930— que siguen vigentes a día de hoy, además de hacerlo mediante una escritura del todo inusual. No podemos hablar de un texto surrealista, pues Federico García Lorca no seguía las técnicas de escritura correspondientes a dicha vanguardia,³³ pero sí plasma, en cierta medida, el inconsciente y el deseo.

32. Es importante precisar que, aunque el sujeto encuentre algunas posibilidades de expresar su deseo, éstas siguen siendo muy limitadas y no alcanza a conocerlas, ni mucho menos, en todas sus formas y dimensiones.

33. Rafael Martínez Nadal (1988: 78-79) sostiene que *El público* sería más bien contrario a las propuestas surrealistas de Breton y Aragon. Incluye la transcripción de una carta escrita por el propio Lorca donde afirma que su obra no sería surrealista, sino que respondería a lo que él denomina su «nueva manera *espiritualista*».

3.2. Deseo y afirmación del sujeto

El público empieza poniendo en el centro de la escena a un Director teatral vestido de chaqué. Recordamos que su vestuario de gala nos indica que acaba de estrenarse *Romeo y Julieta*, obra que él mismo ha dirigido. Sin embargo, unos cuadros más tarde el público hace estallar una revolución al descubrir que Julieta es en realidad un joven varón de trece años de edad, y que la verdadera actriz se encontraba maniatada bajo las butacas del teatro. Se ha introducido, mediante el disfraz, el amor homosexual en escena. Vemos aquí una voluntad de mostrar al público burgués e intolerante una verdad todavía velada por la máscara. Sin embargo, poner en escena un amor homosexual disfrazado de heterosexual no es suficiente para un espectador, digamos, inocente, porque se acaba descubriendo el engaño. Mas la pérdida de inocencia de este espectador es completamente en vano, pues cuando descubre la verdad pide la muerte del Director. Es el estallido de una revolución *hacia atrás*. Observamos una clara crítica hacia un público incapacitado ante la vida real. Porque, en el fondo, aquello que se muestra en el teatro no son más que porciones de realidad. Los personajes se revelan entonces como un pretexto para introducir determinados ideales y hacerlos luchar hasta el final. El Director encarna una cierta idea de teatro y, por tanto, de vida, que se va desarrollando —y va fluctuando— a lo largo de la obra, y que culmina con la sentencia «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» (2009b: 67), y que podríamos interpretar como un posible desdoblamiento de Lorca.

Recordemos el espacio donde una lucha de ideas —o también, haciendo referencia al Cuadro II, una danza de contrarios— va a dar comienzo: el decorado es azul, lo que nos sitúa en un espacio nocturno y onírico. Además, como hemos visto, las ventanas son radiografías, lo cual nos indica que *El público* es una tentativa de exteriorizar y, por tanto, de expresar el *yo* interior del poeta. Federico García Lorca nos invita a la representación de lo que lleva guardando en su interior mucho tiempo. ¿Qué hay dentro de nuestro poeta? Un deseo insaciable de todo: deseo de conocer, de amar, de romper con la convención. ¿Cómo lleva a cabo la expresión de estos deseos que, asimismo, están reprimidos? Es a través de los personajes que crea y pone en escena como podrá acercarse a algo parecido a la verdad de sus deseos.

El público trata de ser, por consiguiente, la expresión de la interioridad de un sujeto, que es Federico García Lorca. Las radiografías como ventanas nos conducen hacia el mundo interior

del poeta, acompañado del sueño y, por tanto, del inconsciente del mismo. Esta obra pone a prueba la posibilidad de expresar el inconsciente, manifestado a través de los deseos más hondos de un sujeto. En este sentido, hablamos de teatro imposible. Porque, en un primer momento, se revela la imposibilidad de expresar y aceptar los deseos del personaje principal. Imposible en la medida que su expresión está censurada por la convención, el público es quien representa estas normas sociales. Sin embargo, el Director va a tratar de forjarse una identidad, plagada de contradicciones, en busca de la afirmación de su propia subjetividad. Para ello, deberá conocer y aceptar el objeto de su deseo. Es a través del otro como obtendrá un reconocimiento que le permitirá constituirse. Mas en *El público* se busca confundir los límites entre el uno y el otro. Por ejemplo, cuando el Director pasa tras el biombo y el disfraz cobra vida propia, desdibujando aquello que el principio de individuación había marcado, como hemos visto en el Cuadro III. También el Cuadro II pone esto mismo en evidencia, la búsqueda del «Uno» no llega a su fin porque queda interrumpida por el deseo de uno de colmar al otro.

Escribir el deseo es escribirse a uno mismo y Lorca, ya en la primera página de *El público*, se está haciendo una pregunta por el deseo: cuando aparecen los cuatro Caballos Blancos por primera vez, el Director se dirige a ellos y pregunta «¿Qué desean?» (2009b: 1). A partir de esta pregunta se abre una brecha de la que surge un torrente incesable de deseo. Estos Caballos simbolizan las relaciones homosexuales que el Director tiene —o ha tenido—³⁴ en la clandestinidad. Cuando los Caballos dicen «sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba» hay algo de las marcas de podredumbre de las manzana que podrían evocar el ano, parte del cuerpo a la que se hace referencia constantemente a lo largo de la obra para tratar de expresar el deseo homosexual. Los Caballos son, para el Director, su vergüenza, pero es una vergüenza que surge del deseo reprimido y que trata de mantenerse oculto. Ellos ruegan al Director que asuma su deseo, su verdad: «(Llorando). Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío, por tu saliva, por un recorte de tus uñas» (2009b: 2). Sin embargo, el Director recurrirá al rechazo como una suerte de represión doble, y obligará a su criado a abrir las puertas del teatro con tal de no volver a ver a los Caballos, o sea, con tal de que nadie le recuerde cuáles son sus verdaderos deseos, reclamando «teatro al aire libre»,

34. La referencia al pasado tiene que ver con que los Caballos hablan de un «antes» en que solían encontrarse a escondidas con el Director (2009b: 2).

donde únicamente se puede poner en escena el amor heterosexual. Es un rechazo que fracasa, porque inmediatamente después aparecen los Hombres 1, 2 y 3. Como ya hemos visto anteriormente, el Hombre 1 es la persona a la que el Director más ama y más desea. Su aparición no nos revela de inmediato que se conocen, pero unas réplicas más tarde, cuando el Hombre 1 amenaza con darse un tiro, el Director lo llama por su nombre: «Gonzalo...» (2009b: 5) y, más adelante, el Hombre 1 comienza a reconocer al Director. Una vez el Director ha pasado por el biombo, el Hombre 1 lo reconoce plenamente: «¡Enrique! ¡Enrique!» (2009b: 8).³⁵ Es decir, el Hombre 1 reconoce a la persona a la que desea una vez ha sufrido una transformación que, además, da lugar a una cierta ambigüedad en la medida que se dice que aparece un muchacho pero que debe ser interpretado por una actriz.³⁶ El deseo también es ambiguo, pues su misma definición es en sí problemática, como precisa Jean-François de Saunier en *Le désir sans foi ni loi*; según Lacan, el deseo es «*désir du désir de l'autre, mais foncièrement désir de soi*», pero insiste en la ambigüedad del término, que no debe ser resuelta, sino expresada (2000: 13).

Sin embargo, lo que sí sabemos con certeza es que el Hombre 1, Gonzalo, desea consumir su amor con el Director, con Enrique. El hecho de defender hasta la muerte el «teatro bajo la arena» está ligado a la idea de teatro verdadero —que expresa verdades— y, por tanto, tiene que ver con la posibilidad de mostrar sus deseos libremente, y también los de su amado. Esto es lo que caracteriza al Hombre 1 y, por ello, es interesante ponerlo en relación con lo que dice Foucault: «*C'est par le sexe, en effet, point imaginaire fixé par le dispositif de sexualité, que chacun doit passer pour avoir accès à sa propre intelligibilité (puisqu'il est à la fois élément caché et le principe producteur de sens), à la totalité de son corps (puisqu'il en est une partie réelle et menacée et qu'il en constitue symboliquement le tout), à son identité*

35 Es interesante este fenómeno: solo se nombran o, más bien, solo adoptan un nombre propio cuando se reconocen en cuanto sujetos deseantes y que se desean mutuamente. Es más, el nombre es dado por el otro, *ergo* ambos necesitan del reconocimiento del otro —también de ser nombrados por su contrario— para configurarse como sujetos.

36 Esto implicaría que las figuras en que se transforman son reversibles, dúctiles, y pueden mudarse en su contrario, pues si en el Cuadro II el Director es la Figura de Cascabeles y representaba lo masculino, su transformación en un joven encarnado en una mujer lo sitúa claramente del lado de la feminización. Viceversa, el Hombre 1, Figura de Pámpanos, encarnaba en el Cuadro II lo afeminado y, en cambio, no parece haberse prestado a experimentos de travestismo, como en cambio sí los han practicado el Hombre 2 y el propio Director (véanse las veladas referencias al respecto en el Cuadro I («— Hombre 1: [Hablando del Director] Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio [...] —Director [después de asistir a la transformación del Hombre 2, a quien acaba de hacer pasar tras el biombo, de donde el último ha salido convertido en «una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza»]: ¡Ja, ja, ja! ¡Oh Maximiliana, emperatriz de Baviera! ¡Oh mala mujer!»)).

(puisqu'il joint à la force d'une pulsion la singularité d'une histoire)» (1976: 173). La integridad del Hombre 1 se consigue mediante la afirmación de su deseo, que es llevar a cabo una relación afectivo-sexual con el Director y, en un sentido más general, vivir y expresar su homosexualidad sin miedo.

Otro personaje que lleva esta idea al mismo nivel es Julieta. Desde su sepulcro, incluso después de muerta, defiende su deseo más profundo: amar. Además, no podemos olvidar que el personaje de Julieta es un personaje femenino interpretado por un hombre. Aunque no explicita su sexualidad como el Hombre 1, es evidente que son dos personajes muy parecidos: ambos mueren amando, deseando y luchando por un amor imposible. También tienen en común el uso de la palabra como vía para ejecutar su deseo, a pesar de que la satisfacción de éste sea irrealizable. Es decir, *El público* es también una tentativa de materializar el deseo en la palabra con el fin de satisfacerlo, y precisamente por esta razón hablamos de teatro imposible, pues revela su infabilidad, porque nunca puede ser dicho del todo. Este deseo es una verdad última, «la verdad de las sepulturas».

4. A modo de conclusión

Como hemos visto, hay una evidente imposibilidad de alcanzar esta verdad última, incluso tratando de hacer «teatro bajo la arena». Con todo, hemos podido ver en Lorca un gesto nietzscheano en la voluntad de entender el teatro como un espacio idéntico a la vida. Establecemos un paralelismo entre el teatro y el sueño, que son dos espacios donde se presenta la realidad en tanto que apariencia. Sin embargo, el error más grande sería concebir estas apariencias creadas por el mismo ser humano como naturales. Las apariencias son, simplemente, apariencias. No se puede atribuir objetividad a aquello que el ser humano ha creado. Es decir, se debe aceptar que el teatro, como el sueño, es un lugar donde se presentan las mismas figuras y delimitaciones que en la realidad, pero estas figuras, que son apariencias, no dejan de serlo. Creer que la apariencia esconde una verdad detrás de sí es dejar que la voluntad de poder —que se esconde tras la máscara— se convierta en objetividad y, en última instancia, alcance a situarse en una posición que permita someter a las demás verdades que se pretendan objetivas. Por ello, no podemos hablar del «teatro bajo la arena» en términos de verdad absoluta, porque este teatro es, en última instancia, la toma de

conciencia y la aceptación de la imposibilidad de alcanzar dicha verdad y de satisfacer el deseo.

En el Cuadro VI asistimos a la rendición del Director, que vuelve a dejar paso al público, esta vez para ser devorado por él, en la medida que acepta su derrota. El Director muere sabiendo que no ha podido culminar en su verdad porque no ha sido capaz de expresar su deseo si no era a través del disfraz. Su fracaso ya no tiene que ver con ser hombre, ni tampoco con tener ano, sino con la ya imposible satisfacción de uno de sus deseos más hondos, que es unirse con su amor, Gonzalo. No podemos negar que sí hubo una tentativa de seguir al Hombre 1: «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» (2009b: 66), pero no logró mostrarse a sí mismo, pues rechazó demasiadas veces ese *yo* interior que surgía cada vez que un traje cobraba vida al salir de él.

Por consiguiente, ¿es *El público* teatro bajo la arena? Es complicado delimitar dónde empieza y dónde acaba la obra de teatro que se representa dentro de la misma. En primer lugar, porque *El público* empieza entre bambalinas, es decir, fuera de escena, pero introduce desde el principio personajes que, aparentemente, no deberían aparecer fuera del espacio del escenario. Sin embargo, al tratarse de una obra que pone en tela de juicio las formas tradicionales de representación teatral, los límites del esquema clásico se desdibujan. Además, el «teatro bajo la arena» defiende una forma de hacer teatro que permite poner en escena todas las dimensiones de la vida real, incluyendo reflexiones sobre el sujeto y la misma construcción de su identidad. Hemos tomado el Cuadro II como representación de teatro bajo la arena teniendo en cuenta todo lo que posee de poco convencional, de lenguaje teatral rompedor y de nuevas formas de puesta en escena.

El Cuadro I parece que nos aleje de la representación teatral: en primer lugar, a nivel del espacio y, en segundo lugar, porque se dedica en gran medida a construir toda una teoría sobre el «teatro bajo la arena» —y también sobre el amor—, a pesar de que este mismo teatro del que se habla defiende una puesta en práctica —en escena— más directa y sincera, eludiendo pero a la vez desafiando a la convención. Sin embargo, al estar proponiendo formas nuevas de representación tiene sentido que la obra empiece con una dislocación, como si se viera el teatro por la parte de atrás.

El principal problema que surge de la novedad de la propuesta basada en dinámica de las transformaciones tiene que ver con cómo el texto comprende la misma: a pesar de la transformación, la esencia permanece. Aquí reside el fracaso de la propuesta, en la medida que hemos analizado las mismas transformaciones como una serie de mecanismos que ponen en marcha la transformación del sujeto. El deseo que trata de expresarse como vía hacia la plasmación del inconsciente revela la complejidad del sujeto y la dificultad de conocerlo en su totalidad. Queda materializada la insatisfacción como constricción del deseo y, aunque la propuesta de *El público* se acerca a una parte esencial de la realidad gracias a la introducción de la dinámica de las transformaciones, se mantiene en un plano teórico que la incapacita para mostrar la vida tal cual es y que no contempla una evolución del sujeto. Si la transformación externa no permite el desarrollo del *yo* y solamente lo desvela —parcialmente, claro—, se enmarca en un plano esencialista que coarta la libertad individual que se viene defendiendo a lo largo de la obra. Este *yo* está en constante movimiento en cuanto que siempre necesita del otro para ser, por lo que cae esta idea de esencia inmovilista en el intento de limitar al *yo* a una sola dimensión.

Es evidente que situar lo inefable en el centro de una obra teatral es en sí problemático. *El público* permite poner en cuestión las reflexiones que se llevan a cabo en el mismo texto, pero también nuestra propia comprensión de éste. Al regirse por la dinámica de las transformaciones *El público* nos obliga a reconducir nuestras interpretaciones, haciéndonos entrar en su universo a menudo incomprensible y repleto de contradicciones. Sin embargo, esta dinámica es una oportunidad para pensar el tránsito entre dos contrarios —marcado por el deseo homosexual—, que permitiría llevar a cabo una teoría del sujeto en el marco de lo *queer*.

Bibliografía

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.

Fernández Cifuentes, L. (1986). *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia*. Universidad de Zaragoza.

Flepp, C. (2009a). En marge de *El público: le solo du «pastor bobo»*. *Pandora: Revue d'Études Hispaniques*, (9), 315–332. <https://dialnet-unirioja-es.sire.ub.edu/servlet/articulo?codigo=3646558>

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité (I): La volonté de savoir*. Gallimard.

García Lorca, F. (2009b). *El público*. Cátedra.

García Lorca, F. (2018). *Comedia sin título*. Cátedra.

Gimeno Aragón, E. (2009c). *Máscara versus apariencia: Caminos del deseo en El público de García Lorca*. Promociones y Publicaciones Universitarias.

Granier, J. (1983). *Le désir du moi*. Presses Universitaires de France.

Martínez Nadal, R. (1988). *El Público: Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Hiperión.

Missé, M. (2012). *Transsexualitats: Altres mirades possibles*. UOC.

Nietzsche, F. (2020). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza.

Pedrosa, J. M. (1998). Pámpanos, Cascabeles, y la simbología erótica en *El público* de Lorca. *Teatro: Revista de estudios teatrales*, (13-14), 317-386. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2991762>

Plaza-Agudo, I. (2019). La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca. *Hispania*, 102(1), 217-228. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6995965>

Sartre, J-P. (1943). *L'être et le néant*. Gallimard.

Sauverzac, J-F. de (2000). *Le désir sans foi ni loi: Lecture de Lacan*. Aubier.

Segarra, M. (2013). *Escriure el desig: De La Celestina a Maria-Mercè Marçal*. Afers.