

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Facultad de Humanidades



GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

Curso Académico: 2019/2020

Convocatoria: Junio

Título del Trabajo Fin de Grado: Homoerotismo en tres versiones de *El público* de Federico García Lorca: Pasqual, Iniesta y Rigola.

- Autor/a - Carlos Santiago Chica Pérez

- Tutor/a - Isabel Navas Ocaña

RESUMEN

El siguiente trabajo ofrece una lectura homoerótica de tres representaciones teatrales de *El público* de Federico García Lorca. Para ello previamente ha habido un trabajo de recopilación de fuentes bibliográficas, a través de las cuales hemos llegado a la conclusión de que el juego de dobles descubre y esconde lo homoerótico, las pasiones internas del propio poeta. Desde la problemática primera de la obra –la disyuntiva entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena–, y a partir de los claroscuros, se nos revela lo superficial y lo profundo.

En nuestra lectura serán muy importantes aquellos elementos que tienen que ver con la sexualidad: la máscara, el travestismo, el amor y el teatro. Las versiones de Lluís Pasqual (1988), Ricardo Iniesta (2002) y Àlex Rigola (2015) ofrecen una interpretación particular de *El público*, y en ellas lo homoerótico no desaparece, sino que se transforma y converge con otros elementos muy marcados por el espacio teatral, demostrando que la representabilidad es posible.

ÍNDICE

1. Introducción.....	3
2. Lorca y el teatro de vanguardia: la cuestión de la irrepresentabilidad	5
3. La pulsión erótica en <i>El público</i> de Federico García Lorca: entre lo superficial y lo profundo	9
3.1. El teatro al aire libre y el teatro bajo la arena: dualismo platónico.	12
3.2. La máscara y el desenmascaramiento: la ‘salida del closet’ y travestismo	14
3.3. El mito de lo andrógino y la ruptura de los roles de género a través de la dialéctica amo/esclavo.....	17
3.4. El amor homosexual: la cuestión de la estatua y el ano o Apolo y Dionisos	22
3.5. Lo universal: la accidentalidad del amor y la muerte del Desnudo Rojo y el Hombre 1.....	25
4. Lo homoerótico a escena: Lluís Pasqual, Ricardo Iniesta y Àlex Rigola	27
4.1. Primeras representaciones de los años setenta y ochenta	28
4.2. Lluís Pasqual: el escenario lunar de arena azul	29
4.3. Atalaya en escena: lo onírico de Ricardo Iniesta.....	36
4.4. La tremenda actualización de Àlex Rigola	38
5. Conclusión.....	42
6. Bibliografía.....	43

HOMOEROTISMO EN TRES VERSIONES DE *EL PÚBLICO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA: PASQUAL, INIESTA Y RIGOLA

Carlos Santiago Chica Pérez

1. Introducción

El público, desde su complejidad, se nos figura como una obra rica en múltiples lecturas. Las cuestiones sobre el amor y el teatro son para Lorca una obsesión que en esta denominada “comedia imposible” se manifiesta claramente. Lorca bien sabía de las dificultades para llevarla a escena. Ambos temas –el amor y el teatro– serán tratados en ella a partir de la dialéctica entre el “teatro al aire libre” y el “teatro bajo la arena”, que es clave en la obra y generadora del conflicto. El primero, el teatro al aire libre, se da en un nivel superficial. Para el Director de escena, quitarse la máscara y mostrar la verdad, en el teatro bajo la arena, ocasionaría el caos. Pero es en este proceso que revela y esconde las pasiones de los personajes donde se produce un enmascaramiento y un desenmascaramiento. De hecho, así conocemos que el Director mantiene una relación homosexual con el Hombre 1, defensor del teatro bajo la arena.

En este trabajo pretendemos servirnos de algunos aspectos que la crítica ha señalado y que pueden aportar luz sobre la obra, que leeremos de acuerdo con las teorías de género y LGTBI+. El punto de partida inevitablemente son los trabajos de Martínez Nadal (1974)¹ y María Clementa Millán, autora de la edición crítica de *El público* publicada por Cátedra en 1987. Ambos proporcionan unos sólidos cimientos para todos los análisis posteriores. No obstante, no están exentos de crítica. Aunque el trabajo de María Clementa Millán es bastante completo para un primer acercamiento a la obra, el tema de la homosexualidad queda muy relegado. Pensamos que explicar *El público* como un manifiesto de la propia sexualidad del poeta y de su conflicto personal es algo necesario. Otras muchas lecturas se pueden hacer, lo que evidencia la riqueza significativa de la obra, como prueban los numerosos artículos y estudios que se han

¹ Para este trabajo se ha utilizado la versión disponible online del año 2019, aunque la primera edición es de 1974. Véase bibliografía.

publicado sobre ella. Sirvan de ejemplo los siguientes, que se ocupan de las influencias perceptibles en *El público*: la dramaturgia de Shakespeare como contrapunto (Millán, 1987: 37 y Stamirowska, 1999), la relación con Calderón y Goethe (Millán, 1987:93), con lo grecolatinos (Romero, 1999 y López, 2012) y el catolicismo (Pujante, 2009). Estas influencias o, si se prefiere, “modelos inspiradores” (Kosma, 1996), podrían ser una posible línea de investigación en el futuro. Otro aspecto que también ha interesado mucho a la crítica ha sido la relación de *El público* con las vanguardias, sobre todo con el expresionismo (Anderson, 1992) y el surrealismo (Suzan de Poortere, 2010 y Garriga, 2012)².

Nosotros nos vamos a centrar aquí en una lectura desde las teorías de género de tres versiones de *El público*, las dirigidas por Lluís Pasqual (1986), Ricardo Iniesta (2002)³ y Àlex Rigola (2015). Lo teatral en *El público* (Stamirowska, 1999; Garriga, 2012 y Nouselles, 2001) es evidente y se aprecia al analizar en cada una de las representaciones algunos elementos destacables de lo erótico, en un intento de desvelar la interpretación particular que cada uno de estos tres directores hace de la obra y qué papel tiene en esas interpretaciones lo homoerótico.

El cuadro II, titulado ‘Ruina Romana’, es el más estudiado en esta línea, como evidencian los trabajos de Basso (1997), Jerez (1996), Dobón (1996) y Pedrosa (1998). En el diálogo, el juego de ‘dobles opuestos’ se representa a partir de dos figuras alegóricas: Figura de Pámpanos y Figura de Cascabeles, que mantienen una discusión amorosa, ritualizada, danzando y mostrando cierta agresividad, en lo que la crítica ha llamado ‘sodomismo’ (Cortez, 2001), pues, en un momento dado, los papeles se subvierten y el dominante es sumiso y viceversa. Todo esto también ha sido tratado desde lo metamórfico o ‘travestismo’ (Cortez, 2001). Los ‘dobles opuestos’ (Stamirowska, 1999), con las correspondientes alusiones al género masculino y femenino (Armas, 1986) y a sus continuas transformaciones, convergen en la obra en una simbiosis perfecta de amor y muerte, rompiendo todo lo establecido (Basso, 1997). *El público* avanza poco a poco hasta poner en escena el teatro desnudo y ese proceso también nos lleva a las frustraciones personales del poeta (Harrette, 1997; Garriga,

² Para la recepción crítica del surrealismo en nuestro país ver el artículo de Isabel Navas Ocaña «La crítica al surrealismo en España» (2009).

³ No hemos podido tener acceso a esta representación.

2012; Rubia, 1986 y Nouselles, 2001). En este recorrido que va desde lo superficial a lo profundo la pulsión erótica ocupa un lugar fundamental.

2. Lorca y el teatro de vanguardia: la cuestión de la irrepresentabilidad

Distintos papeles y numerosas correcciones conforman el manuscrito de *El público*, que fue entregado por el propio Federico García Lorca a su amigo Rafael Martínez Nadal antes de partir a Granada en el año 1936. Se trata de una obra teatral compleja que ve la luz, para nuestra suerte, en el año 1976, gracias a la publicación facsímil realizada por Martínez Nadal de los *Autógrafos* de Lorca y precedida por *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*⁴ el estudio también de Rafael Martínez Nadal y que marcará los siguientes. De esta manera, Martínez Nadal cuenta cómo Lorca, poco antes de partir para Granada, le entregó el manuscrito de la obra haciéndole prometer que, si le pasaba algo, Martínez Nadal lo destruiría (Martínez Nadal, 2019:14). Para suerte nuestra, no lo hizo.

Lorca creía que *El público*, que encerraba su verdadero propósito literario, no iba poder ser representada en ese momento, pero que en veinte años sería un éxito. Lo cierto es que la puesta en escena tardó mucho más, en parte por el público y en parte por las dificultades de la misma obra. El estado del manuscrito lleva a pensar que quizá esté inacabada y certifica que Federico García Lorca estuvo cierto tiempo trabajando en ella, concretamente entre 1929 y 1930, durante su periplo por Estados Unidos y Cuba (Martínez, 2019: 13-14):

En tres tipos de papeles. Unas cuartillas con el membrete del Hotel La Unión de la Habana, otras páginas rayadas de mayor tamaño (probablemente de dimensiones tipo de papel americano, agrupadas, tal vez, en forma de cuaderno pegado por un lateral, lo que explicaría su ausencia de numeración) y otras cuartillas sin membrete (García Lorca, 1986: 110).

Martínez Nadal cuenta que antes de recibir el manuscrito, la obra fue leída por el propio Lorca en dos ocasiones (Martínez Nadal, 2019: 18). Por tanto, no sabe si el manuscrito que le llegó fue o no el mismo o los mismos que se utilizaron en estas lecturas. El estado del manuscrito, a modo de borrador, evidencia que quizá esta no sea

⁴ Utilizo la edición que de este trabajo de Martínez Nadal realizó en 2019 Enrique Ortiz Aguirre con ocasión del «Año Lorca».

la versión definitiva, pero, bien es cierto que tampoco tenemos evidencias de que existan otras.

María Clementa Millán, por su parte, arroja también luz sobre el carácter de la pieza. En su artículo “El público, de García Lorca: obra de hoy” (1986) la considera un “drama del alma” (Millán, 1986:400). Esto la relaciona directamente con unas declaraciones de Unamuno en relación con su obra teatral *El otro*. Unamuno expresa el deseo de hacer un teatro nuevo, un teatro para un público nuevo:

La obra El otro me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio -no problema- de la personalidad, del sentimiento congajoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal, en este misterio lo que importa es la verdad nimia, profunda, del drama del alma (en Millán, 1986: 400-401).

De este mismo problema de la personalidad y de la búsqueda de la verdad nace *El público*. La relación entre *El otro* de Miguel de Unamuno y la obra de Lorca resulta reveladora. La percepción del entorno como obstáculo para representar los dramas internos también los percibe Unamuno, pero queda esperanza en otro público:

Esto me podría restar algún público, pero me queda otro, pero me queda otro -¡el otro!- el otro público. El de los que conmigo se arriman alguna vez al brocal del pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su verdadera personalidad, la verdad de sí mismo (en Millán, 1986: 400-401).

Por otro lado, en esta ‘comedia imposible’ lorquiana no hay posibilidades. No existe otro público y la tragedia se produce irremediamente al abrir el teatro bajo la arena. No obstante, hay espacios abiertos en los que cabe la esperanza. En el Prólogo al volumen II, dedicado al teatro, de las *Obras Completas* de Federico García Lorca (1997), García Posadas habla del vínculo de estas comedias imposibles con el surrealismo:

Escritas bajo el impacto del surrealismo, pero surrealistas más de apariencia que de raíz, las ‘comedias imposibles’ o ‘misterios’, están unificadas por la presencia de la parábola y la distribución de la materia dramática en tres niveles: cotidiano, irreal y ‘sobrenatural’.

En ‘EP’, sobre todo, alcanza Lorca quizá el mayor nivel de libertad teatral que ha conseguido un dramaturgo occidental en el siglo XX. Difícilmente se puede ir más lejos: el lenguaje afirma y niega lo mismo a la vez, el espacio y el tiempo se neutralizan, todo es uno y lo otro y no hay en sentido estricto un final. ‘EP’ habla de homosexualidad, pero también de accidentalidad del amor; del principio de identidad, que rechaza y pone en picota; del mundo de los muertos; del escarnio

amoroso y, asimismo, de su imposibilidad; del teatro convencional y de su destrucción; de la subversión, en fin, del orden social (García Posadas, 1997:31).

El contacto con el surrealismo se produce en este sentido, en la búsqueda del yo interior. Isabel Navas Ocaña, en el artículo “La crítica al surrealismo en España” (2009), un estudio sobre los elementos surrealistas que se aprecian en la obra de los escritores del momento, señala claramente cómo, a pesar de que se produce un acercamiento, por lo general la mayoría de ellos, incluido Lorca, niegan este contagio surrealista (Navas, 2009: 553-554). Y por eso concluye: “*De ahí la insistencia de Lorca, en la ‘tremenda lógica’ de sus poemas, las reticencias de Dámaso Alonso sobre el automatismo o las tesis de Salinas sobre la concepción unitaria de los poemas alexandrinos*” (Navas, 2009: 556).

En lo personal, el desengaño que le provoca su ruptura con Aladrén (Nouselles, 2001: 383-384) y Dalí (Llorens, 1988) supone un fracaso no solo amoroso sino de identidad que le lleva a escribir *El público*. Así el viaje a Nueva York se concibe como una huida que lleva al poeta a la búsqueda de su identidad fuera del ambiente homofóbico en el que se movía, adentrándose en la subcultura gay de Manhattan. Desde la distancia, Lorca vive su sexualidad libremente y fruto de esa libertad es la creación de *El público*. A su vez, la personalidad de Lorca va muy ligada a su carácter “performativo”, entendiéndose este concepto como el de “actuación”. Es sabido que en fiestas y reuniones Lorca se esforzaba por mostrar su talento realizando lecturas dramáticas de sus escritos y tocando el piano. El propósito que, según Nouselles, tiene con la obra es el de representar la “performance” de su personalidad, o “quitarse la máscara”. De hecho, así lo hace el Director en *El público*. Las siguientes palabras manifiestan como estas actuaciones teatrales y la identidad van de la mano y en *El público* son de alguna manera destapadas, en lo que parece ser una “salida del armario”:

El paralelismo entre actuación teatral y ‘puesta en escena’ de la identidad de género reaparece en El público y tiene un correlato biográfico en la experiencia de Lorca: en parte, el éxito de las actuaciones de Lorca, que le granjearon el afecto de su público depende de la ocultación de su identidad homosexual. (...) Por otra parte, es una de las deudas de la crítica hispana, el reconocer que el poeta estaba rodeado de intolerantes y homófobos. (...) Pero la historia, y en especial la historia literaria suele escribirse desde la homofobia, y a menudo encontrar cierta resistencia en notar la viga en el propio ojo: los problemas de Lorca, se nos dice, no se debían a la actitud agresiva de su entorno, sino a su extremada sensibilidad, o a su homosexualidad (Nouselles, 2001: 382).

Martínez Nadal coincide en esto con Nouselles y señala claramente que en *El público* confluyen vida y obra del poeta, y plantea la posibilidad de que el Director sea un trasunto del propio Lorca, puesto que “*muchas de las ideas que expresa sobre el teatro, sobre la soledad del hombre, sobre la libertad amorosa, sobre la muerte, son en gran medida, ideas de Lorca tal y como las vemos expresadas con mayor o menor claridad en todo el resto de su obra*” (Martínez, 2019: 90-91). En este sentido, *El público* se presenta como una especie de manifiesto personal de Lorca. La escritura de *El público* da pistas sobre el sentir del autor. Martínez Nadal señala que el poeta está al servicio del dramaturgo como nunca antes:

El poeta se ha puesto al servicio del dramaturgo. Correcciones y tachaduras testimonian a lo largo de toda la obra el esfuerzo que hace Lorca por frenar su vena lírica. En El público, Lorca introduce, sí, algunos pequeños poemas, pero nunca tan visible como entonces su resistencia a toda concesión lírica (...) Solo por un momento ha dejado volar su Pegaso. Ocurre en ese cuadro sin numerar, cuando se abre el muro del fondo y aparece el sepulcro de Julieta en Verona (Martínez, 2019: 92-93).

Esta frenada evidencia cómo se aleja del automatismo surrealista y busca la “lógica poética” (Navas, 2009: 556), a la que se refiere Lorca, y resulta un modo de ocultación de parte de su ser. Los claroscuros de la obra, muy de los surrealistas del 27 (Navas, 2009: 558), revelan de alguna manera este carácter cercano al psicoanálisis de Freud. En la obra no existe una línea temporal ni espacial, y los personajes carecen de “individualidad propia” (Martínez, 2019: 85), lo que provoca cierta confusión, como Vicente Aleixandre manifestó después de haber asistido a una de las lecturas que de la obra llevó a cabo por Lorca. El tiempo va en “espiral” (Martínez, 2019: 79), aunque la obra empiece y termine con las mismas palabras. El espacio y la acción se mueven en torno al teatro bajo la arena y el teatro al aire libre. Lorca reúne un numeroso conjunto de elementos que lleva a escena, juega con ellos, los altera, les da la vuelta y todo ello en el movimiento del enmascaramiento y el desenmascaramiento:

Hay que llevar a la escena, hay que examinar y mostrar al público toda forma de amor -o de dolor- que el poeta perciba, cualquiera que sea su forma o el plano en que se encuentra y sea su voz escuchada por miles, uno o ninguno. La misión del poeta es descubrir la verdad y enseñarla a los demás, aunque él se quede ciego, aunque sea predicar en el desierto (...) 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 (Martínez, 2019: 81).

Todo esto supone la dificultad de llevar a escena esta obra, de ahí que se la incluya bajo el marbete de ‘comedias imposibles’. La cuestión de la irrepresentabilidad

se da por tanto en dos sentidos: superficial y profundo. En lo superficial, me refiero al aspecto formal, es decir, a los elementos que aparecen en la obra y a la imposibilidad de llevarlos a escena, el ejemplo más ilustrativo es la lluvia de guantes; en lo profundo, me refiero a la incomodidad personal que el público pudiera sentir al presenciar la obra. La representación de *El Público* en algunos lugares, ya en los años setenta y ochenta, ha demostrado que hay un público que se siente incómodo, como veremos más adelante. Del mismo modo, el hecho de que la obra haya llegado hasta nosotros manuscrita da pie a pensar en *El público* como texto incompleto, pues hay un cuadro hipotético (el IV) que no aparece. Sin embargo, la longitud del cuadro tercero, en donde hay una diferenciación clara cuando aparece Julieta, nos hace pensar que no falta nada. Aun así la duda está servida, lo que quizá haya contribuido al desconocimiento de la obra.

3. La pulsión erótica en *El público* de Federico García Lorca: entre lo superficial y lo profundo

Que sobre el amor y el teatro trata *El público* resulta evidente, ya lo dice Julieta en la misma obra. Nos centraremos aquí en la cuestión amorosa, sin dejar de lado la teatral. La relación amorosa más destacada es la que mantienen El director y el Hombre 1, o Enrique y Gonzalo. En la etimología de estos nombres podemos encontrar algunas pistas sobre su significación en la obra. Así lo apunta José Rubia Barcas en el artículo “Ropaje y desnudez en *El público*” (1986): “*así, Gonzalo (Hombre 1), etimológicamente de origen germánico que significa dispuesto a la lucha; y Enrique (Director), también de origen germánico, con el significado señor del soto*” (Rubia, 1986: 393).

Ambos nombres poseen un sentido claro. Por un lado, Gonzalo (Hombre 1) siempre está dispuesto a la lucha, o lo que es lo mismo, lucha para llevar a escena el teatro bajo la arena, el que muestra la verdad, y, como sabemos, no oculta su homosexualidad:

Hombre 1: “Yo no tengo más que un deseo...yo no tengo máscara... Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo... Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque he conseguid arrancártela” (García Lorca, 1986:156).

Esta es la única verdad del Hombre 1: su amor y su deseo (Abad, 1988: 461). Por otro lado, Enrique (Director), como señor del soto, se mantiene firme en su bosque, en el teatro al aire libre, que podría hacer referencia a ese bosque de Shakespeare en *Sueño de una noche de verano*, un bosque que oculta el verdadero sentimiento amoroso, y, por lo tanto, tiene sentido en la obra, ya que el Director oculta su homosexualidad.

La fuerza del amor o la pulsión erótica es clave para entender la obra de Lorca en general y en *El público* quizá sea donde más claramente se manifieste. María Clementa Millán en su “Introducción” a *El público* apunta hacia una ‘fuerza oculta’ que es para ella la ‘fuerza del amor’. La numeración de los Hombres (1, 2 y 3) expresaría el grado de autenticidad amorosa, siendo el Hombre 1 el más auténtico. Al mismo tiempo, otros personajes, como el Desnudo Rojo y el Director, presentan ya al final de la pieza una absoluta “autenticidad de entrega” a la cuestión amorosa, y junto al Hombre 1, darán su vida por amor (Millán, 1987:61-62). Así, en palabras de María Clementa Millán, “*con estos personajes el autor construye su historia amorosa, pero con dos dimensiones superpuestas. La literaria, expresada a través del personaje de Julieta, y la trascendental, mostrada por el ‘Desnudo Rojo coronado de espinas’*” (Millán, 1987: 61-62).

María Clementa Millán señala pues dos símbolos amorosos que relacionan a estos tres personajes (Director, Desnudo Rojo y Hombre 1), y, en mi opinión, cabe incluir también a Julieta en esta relación. Estos símbolos serían el canto del ruiseñor y el pez luna:

El canto del ruiseñor se oye en dos momentos de la obra, cuando el Traje, ya vacía de arlequín, en el que se había desdoblado Enrique, empieza a buscar desesperadamente a su dueño (...) y al morir el Desnudo Rojo. (...) También se alude a su canto en la representación de Romeo y Julieta del teatro bajo la arena, cuando este último personaje era un muchacho de quince años. (...) sin embargo, no llega a oírse (Millán, 1987:61-64).

El otro símbolo, el del pez luna, relaciona la muerte de Gonzalo con la de estos personajes:

Este representa la “realización extinción” de un eros que niega la generación, en íntima conexión con la concepción negativa asociada a la luna en la producción de García Lorca. Este pez ya muerto, es entregado por unos pescadores a la madre de Gonzalo al final de la obra, acompañado de la expresión “¡Aquí tienes a tu hijo!” de claras connotaciones evangélicas. La significación de este símbolo cobra también un especial relieve en el cuadro segundo de la obra,

Ruina romana (...) los distintos juegos amorosos son iniciados cada vez por un personaje diferente, terminando todos ellos en el pez luna y en la imagen sangrienta del cuchillo. “¿Si yo me convirtiera en una manzana?”, “yo me convertiría en beso”. “¿Y si yo me convirtiera en pez luna?”, “yo me convertiría en cuchillo” (Millán, 1987:65).

En el estudio de María Clementa Millán la cuestión del amor homosexual es muy secundaria, como vemos. Para ella, el amor que defiende Lorca es un amor universal y trascendental. De alguna manera obvia la importancia del tema homosexual en la obra, lo enmascara. Algo parecido ocurre en el estudio de Rafael Martínez Nadal: “*Lorca, deliberadamente, rehúye de toda ficción, y para demostrar la accidentalidad del amor, va a tomar como paradigma el espinoso tema del amor homosexual*” (Martínez, 2019: 41). Para Martínez Nadal el amor homosexual es un punto de partida:

Lorca arranca de un problema concreto, el amor homosexual, para elevarse a conclusiones sobre el amor en todos los niveles; Lorca parte de las máscaras para llegar a conclusiones generales sobre la careta o caretas que lleva cada componente de la humanidad; sobre las múltiples personalidades en lucha oculta que componen la única personalidad del hombre (Martínez, 2019: 79-80).

La diferencia entre las palabras de Clementa Millán y Martínez Nadal es clara. Mientras que Millán entiende solo un amor universal y una ‘fuerza amorosa’, Martínez Nadal considera que hay un punto de partida: el amor homosexual, y que de él se sacan conclusiones sobre el amor en general.

Alberto Mira Nouselles (2001) va un poco más allá, pues considera esta obra como una *performance* sobre la homosexualidad del propio Lorca, algo sobre lo que María Clementa Millán pasa de puntillas: “*al analizar el modo en que la homosexualidad aparece en el texto literario nos encontramos con una suerte de paradoja: no se trata de una categoría ‘a priori’ de la que podamos partir y fácilmente extrapolable, sino algo a lo que, en todo caso, hay que llegar*” (Nouselles, 2001: 380). El camino hasta el tema de la homosexualidad en *El público* otros críticos también lo certifican. El recorrido de Martínez Nadal al respecto es a la inversa: del amor homosexual al amor universal. No obstante, ambos coinciden en señalar el amor homosexual como tema y que el juego de la máscara sirve para desvelar el amor verdadero.

3.1. El teatro al aire libre y el teatro bajo la arena: dualismo platónico

La disyuntiva entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena que se presenta en *El público* tiene que ver, como bien apunta María Clementa Millán en “*El público de García Lorca: obra de hoy*”, con el debate entre “*mostrar la verdad en el escenario o, por el contrario, doblegarse a los gustos del gran público*” (Millán, 1986: 401). Este dilema está presente en gran parte de los autores del teatro español de principios del siglo XX. Sirvan de ejemplo las palabras antes citadas de Unamuno sobre *El otro*. Así lo indica Millán:

Lorca construye una oposición entre el teatro al aire libre y el teatro bajo la arena, significando, el primero de ellos, la escena convencional, frente al segundo que representa el verdadero teatro (...). Lorca resuelve la oposición mediante el triunfo del teatro bajo la arena, en el que “se han sostenido los dramas auténticos”, si bien este verdadero combate “ha costado la vida a todos los intérpretes” (Millán, 1986:401).

Esta idea, la de mostrar la verdad en el teatro, adquiere mucha importancia en *El público* y está relacionada con el homoerotismo, pues la verdad del teatro bajo la arena es la de una relación homosexual entre Romeo y Julieta, cuando se descubre que Julieta es un hombre.

A su vez, en el juego de revelaciones de la verdad y del teatro bajo la arena, también se da a conocer la relación homosexual entre el Director y el Hombre 1. María Clementa Millán en su “Introducción” a *El público* explica muy bien cómo evoluciona el pensamiento del Director al respecto. La actitud del Director, en cuanto a revelar la “verdad de las sepulturas”, es cambiante. Solo la fuerza del amor y la constancia del Hombre I para que así lo haga resultan definitivos:

En el cuadro I de la obra, los Hombres 1,2 y 3 tratan de convencerlo de la importancia de quitar “las barandas del puente” y mostrar “la verdad de las sepulturas”, a lo que el Director de escena se defiende defendiendo todavía la convencionalidad del teatro al aire libre (...) la insistencia del hombre 1, basándose en una relación anterior mantenida entre ellos consigue, no solo que acceda al teatro bajo la arena, sino que forme parte esencial de su trama. (...) En el cuadro VI, el Director defiende frente al Prestidigitador, principal exponente del falso teatro, la verdad en el escenario. (...) La misma importancia de la trágica verdad que se quiere mostrar exige, según el Director, un tratamiento escénico acorde con su trascendencia, que aleja su teatro bajo la arena del apoyado por el Prestidigitador (Millán, 1987:47-48).

Como podemos apreciar, el Director de escena va a participar también en esta entrada en la verdad de sí mismo, algo que ocurre con los demás personajes. María

Estela Harretche, en su artículo “Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca” (1992), habla de la “puerta” que lleva a la verdad:

Todo lo que sucede en El público forma parte de un espectáculo en el que los espectadores también participan buscando la verdad (...) al sí está claro: no existe una puerta verdadera sino tantas como personajes conviven en la obra con intenciones de pasar a diferentes «verdades». Toda la acción se desarrolla por encadenamientos de cambios, transformaciones, metamorfosis y el espacio y los personajes acompañan el proceso abriendo y cerrando puertas que comunican con planos más o menos profundos (Harretche, 1996:1818-1819).

Estas puertas se abren con una “llaves” que pudieran ser el biombo blanco, la columna griega, la cama y la penetración de los caballos a Julieta. Todos estos son “elementos que coparticipan en el proceso de desnudamiento” (Harretche, 1996: 1819-1820).

En este sentido cabe subrayar la gran carga metateatral que posee esta pieza. Monika Stamirowska, en su artículo “La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca” (1999), menciona las más importantes formas de metateatro: “*el teatro dentro del teatro, el juego de un rol dentro de otro rol y referencias a la vida real y a la literatura*” (Stamirowska, 1999: 71-72). Como podemos apreciar, en estas formas metateatrales hay un dualismo claro. Este desdoble evidente se relaciona con teatro al aire libre y teatro bajo la arena. Las palabras de Stamirowska aclaran el uso que Lorca da a la vestimenta y la máscara para mostrar estos dobles:

La vida del hombre se ve regida por la dualidad de todos los conceptos: lo consciente y lo inconsciente, lo real y lo ilusorio, la razón y la locura, el uno y... el otro. La máscara, y travesti, deguisement, o simplemente juegos de disfraces son una condición sine qua non del teatro, puesto que las caretas, los cambios de papeles que pueden conllevar evocan el segundo nivel de información. (...) Lorca utiliza este instrumento de desdoblamiento con una finalidad semejante permitiendo que así se descubran los verdaderos sentimientos de los personajes (Stamirowska, 1999: 75-85).

Sirva esta metáfora propia sobre el espacio de la obra para aportar luz. El espacio sugiere que, de una parte, tendríamos el teatro al aire libre, es decir, el teatro convencional, y, por otra, el teatro bajo la arena, donde están las verdades del alma. El acceso a ambos espacios se realizaría a través de unas puertas, y para abrirlas se necesitan distintas llaves. Pues bien, cada personaje recorre estos espacios de manera particular. En este apartado me interesaría subrayar el recorrido del Director, pues el amor y la pulsión o fuerza homoerótica es fundamental. Es a través del Hombre I (llave)

cómo el Director se mueve en la trama, pasando de defender el teatro al aire libre a defender el teatro bajo la arena, y revelando así sus verdaderos sentimientos amorosos.

3.2. La máscara y el desenmascaramiento: la ‘salida del closet’ y travestismo

De la máscara en *El público*, al igual que de amor y teatro, se habla constantemente y resulta algo fundamental para entender la obra (Harrette, 1992: 1818). La mayoría de los personajes sufren desdoblamientos, como es el caso del propio Director, que se transforma en Enrique cuando se quiere mostrar su relación con Gonzalo (Hombre 1). Además, el Director se transforma también en muchacho vestido de blanco, en figura de pámpanos, en la bailarina Guillermina y en la dominga de los negritos (Millán, 1986: 402):

En El público, el director de escena no se va a valer del engaño que ‘la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica’ en esta obra⁵, sino que se presentará la verdad directamente. De ahí la gran significación del tema de la máscara y el traje en público. (...) Todo es cuestión de forma y máscara (...) Por eso, el Hombre 1 dice al director, “te amo delante de los otros porque abomino de la máscara, y porque ya he conseguido arrancártela” (Millán, 1986: 402-403).

María Clementa Millán opina que la idea de que lo importante es la autenticidad de la persona y no la máscara recorre toda la obra y provoca las sucesivas transformaciones de los personajes. Ahora bien, sea cual sea su vestimenta, serán el mismo, pues el propósito es “*manifestar la importancia del amor, no importa cuál sea su forma externa*” (Millán, 1986: 402-403). Como vemos, Clementa Millán hace caso omiso a la homosexualidad de la obra.

En este apartado también nos interesan los demás elementos que se refieren a la vestimenta. En este sentido, José Rubia Barcia se refiere a los ropajes que cobran vida. Rubia considera que estos poseen un papel simbólico y provienen de la tradición hispánica de los ‘autos sacramentales’ (Rubia Barcia, 1986: 389). De ahí que Lorca incluyera esta obra en sus denominados ‘misterios poéticos’. Las vestimentas de *El público* funcionarían de esta manera para “*la transfiguración de sentimientos, pasiones y conceptos en criaturas creadas y encarnadas con o sin figura de persona*” (Rubia Barcia, 1986: 389). Por tanto, “*los elementos usados son disfraz y pretexto, ropaje*

⁵ Se refiere a *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

exterior y espectacular, como vehículo atractivo y propicio para hacernos llegar verdades desnudas en oscura y poética alegoría” (Rubia Barcia, 1986: 390).

Estos ropajes en contraposición con la máscara a la que hace referencia María Clementa Millán funcionarían para revelar un sentimiento verdadero, que se refuerza con la presencia del biombo mágico en el Cuadro I, ‘capaz de descubrir la oculta personalidad de quien lo cruce por detrás’ con forma de ropaje. Respecto al biombo, tanto Rubia Barcia como Millán coinciden en la idea de que revela los verdaderos sentimientos:

Para desarrollar el tema del amor, Lorca utiliza una serie de personajes que van transformando su apariencia externa en los tres cuadros que constituyen el teatro bajo la arena (...) dichas transformaciones se inician con la ayuda de un biombo (...) permitiendo el desdoblamiento de los caracteres, a la vez que descubre entre ellos una relación distinta a la existente en el teatro al aire libre (Millán, 1987: 53-54).

De esta manera, la máscara actúa como elemento superficial (en el teatro al aire libre) mientras que el ropaje revela la personalidad verdadera (en el teatro bajo la arena). Quitar la máscara significaría revelar estos ropajes. La máscara, para María Clementa Millán, simboliza, por tanto, “*los convencionalismos sociales ante los que a veces hay que rendirse, como parece sugerir el Director⁶, personaje menos decidido que el Hombre I a expresar abiertamente su sentimiento amoroso*” (Millán, 1987: 51). Coincide también en esto Carmen Martínez Romero en su artículo “Clasicismo y metamorfosis en *El público* de García Lorca” (1988): “*si el Director tiene miedo a la máscara y no quiere sacarla a escena es por miedo a la verdad que hay debajo, la verdad del amor y el poder*” (Romero, 1999: 288). Miedo, en realidad, a desvelar su amor hacia los hombres y que el público se rebele en contra.

Sobre la máscara sin duda el artículo que aporta más de entre los que he leído es el de María Estela Harretche, “Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca (1992). Lo que el pastor canta en el “Solo del pastor bobo” deja constancia de ello, pues *es un enigmático canto a las caretas, las de los*

⁶ *Director (a Hombre I): No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara esta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.* Esta alusión se repite dos veces en la obra. Pudiera estar esta frase basada en un hecho real, lo mismo que *Bodas de sangre* que surgió a partir de lo ocurrido en el Cortijo del Fraile (García Lorca, 1987: 51)

pordioseros y los poetas, las de los niños y las águilas ... y hasta las caretas de las caretas” (Harretche, 1996:1818).

Sobre la importancia de la máscara, María Estela Harretche señala que “*Casi todo lo que ocurre, se dice, se calla, se hace o se deshace en El público supone un proceso de enmascaramiento y desenmascaramiento*” (Harretche, 1996: 1818). Estos dos procesos mueven a los personajes:

El desnudo hablando de su intento y de sus miedos e imposibilidades (...), sin la máscara, se dice en la obra, dejamos de ser, o somos ese hueco sin materia ni espíritu de los Trajes de Arlequín y de la bailarina que corren desahuciados gritando su agonía y buscando el alma que les deba vida. (Harretche, 1996: 1818)

La máscara funciona como elemento que esconde y revela los verdaderos sentimientos de los protagonistas:

La máscara que esconde. Cumplen esta función los personajes mismos y la acción que generan. Elena es el personaje-máscara que funciona a lo largo de la obra escondiendo o ayudando a esconder algo. Elena es el refugio adonde acude el Director (...) Elena es la enemiga de la revolución teatral y la enemiga también del amor el libre entre dos hombres. (...) (Harretche, 1992: 1821)

La máscara, por tanto, cuando esconde funciona como enemiga, pues actúa en contra del amor verdadero. La representación de Elena es clara en este sentido si se hace una lectura metafórica y distinta a la que María Clementa Millán aporta: “*La máscara como función que revela (...) hay un lenguaje que se desnuda como lo hace quien lo enuncia acompañando el proceso de transformación*” (Harretche, 1992: 1822). Y, en definitiva, “*todo marcha hacia un teatro desnudo: los personajes, la acción el lenguaje, el espacio*” (Harretche, 1992: 1823). Lo metateatral aparece aquí de dos maneras, como bien apunta Alberto M. Nouselles:

Es decir, por una parte, el tema de la escenificación de los clásicos en el texto sirve para elaborar una poética teatral revolucionaria basada en el canon y que trata de corregir los males del teatro de su tiempo (...), pero, y es importante destacar esta idea, el teatro también aparece en la obra como metáfora de la identidad. (...) María Clementa Millán tiene en cuenta la primera de estas alternativas, pero prácticamente ignora la segunda (el texto como dramatización de las consecuencias de expresar la identidad homosexual) (Nouselles, 2001: 384).

En ambos casos, la máscara “*se asocia a cierto tipo de moralidad pública que castiga a quienes trasgreden sus normas*” (Nouselles, 2001:386). Estas palabras de Nouselles apoyan lo dicho anteriormente: María Clementa Millán no profundiza demasiado en lo metafórico de la obra, obviando la fuerza homoerótica de la misma. De

esta manera, su estudio, aunque amplio y riguroso, queda muy alejado de las lecturas que en el marco de los estudios de género se pueden hacer de *El público*, extrayendo otros matices que enriquecen la profundidad de este drama. Estoy de acuerdo con Erzsebet Dobos quien, en su artículo “La búsqueda de identidad en *El público*”, señala:

La dinámica de las transformaciones, la persistencia de una desesperada búsqueda y al mismo tiempo, la sensación de la imposibilidad de conseguir lo deseado, son el reflejo de las angustias y conflictos del propio autor (...) El público es, por una parte, la historia, el documento y testimonio de este proceso, la explicación, ilustración y demostración de cuanto ha pensado, vivido y sufrido el autor que lo cuenta, una especie de exorcismo para liberarse del complejo, llevándolo a la escena en diferentes contextos históricos y culturales, a niveles reales e irreales. Un carnaval donde nadie es lo que parece, todos ocultan más de una personalidad y tras pasar por detrás del biombo, desaparece para recobrar otras, requeridas, imaginadas o exigidas por los demás (Dobos, 2006:109).

En cuanto a la máscara y al proceso de transformación de los personajes, el uso de la vestimenta y el biombo, nos hace pensar que la obra pretende descubrir el verdadero sentimiento amoroso. En definitiva, podríamos hablar metafóricamente de que se trata de una “salida del closet”.

3. 3. El mito de lo andrógino y la ruptura de los roles de género a través de la dialéctica amo/esclavo.

En este apartado, trataremos lo dicho por la crítica respecto a la androginia en la obra de *El público*, así como las distintas representaciones del hombre y la mujer en la misma en la línea de los estudios de género, pues aportan una visión fundamental para la lectura homoerótica de las representaciones teatrales. Isabel de Armas, en su artículo “García Lorca y el segundo sexo” (1986), recurre a *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir. Se apoya en Umbral, quien ya señaló que cuando Lorca habla de las mujeres “*casi siempre nombra el cuerpo y casi nunca el rostro*” (Armas, 1986: 130). De esta manera, Umbral certifica lo siguiente: “*y esto puede ser, tanto prueba de su directo e intenso erotismo como un síntoma de que esas mujeres no son tales: son hombres enmascarados en formas femeninas*” (Armas, 1986: 130). Del mismo modo se certifica en esta cita el enmascaramiento antes tratado, el desdoble para, en palabras de Umbral, “*encarnado en ella, cantar y desear al hombre bajo apariencia de teatro de exaltación femenina*” (Armas, 1986: 130). Armas lo explica así:

Hay un enmascaramiento del sujeto en casi todo el teatro de Lorca -dice Paco Umbral- donde una mujer, dentro de la cual se ha introducido el propio poeta, canta al macho. Este tema de la mujer que pide hombre es invariable en todo el teatro de Lorca. Reiterativo. Obsesivo (Armas, 1986:130).

Y añade: “*si Lorca nos ha dejado en su teatro tan valiosas figuras de mujer, no es porque las haya observado en la vida con mirada de hombre, sino porque se ha metido dentro de ellas para mirar al hombre*” (Armas, 1986: 130). Existe pues una contraposición evidente con las mujeres de Beauvoir: “*mientras que el poeta andaluz ahoga a la mujer sin dejarla levantar la cabeza, la escritora francesa la ayuda a respirar, animándole a salir del callejón sin salida*” (Armas, 1986:138). Esto cobra sentido con las siguientes palabras del muchacho 1 en el cuadro VI: “*muchacho I.º Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre*” (García Lorca, 1987: 168).

En otro sentido, como ya veníamos anunciando, la figura de Elena en la obra resulta primordial para el conflicto amoroso. María Clementa Millán señala que Elena en *El público* es trasunto de Elena de Troya, portadora de muerte, y por ello aparece vestida de griega: “*Elena es buscada por los caracteres que todavía dudan sobre su identidad, como ocurre con el director de escena, la figura de Cascabeles y el Hombre 1, siendo, a la vez, temida por el Emperador*” (Millán, 1987:57). Frente a esta Elena, surge el personaje de Julieta:

Lorca esboza en Julieta el único carácter real y humano, sin grandes deformaciones, dentro de la extraña contextura de la obra y de las transformaciones que todo sufre en la escena del Sepulcro en Verona. El resultado es el personaje más ‘vivo’ de todo el drama a pesar de hablar desde la muerte. (Martínez Nadal, 2019:89).

Por otro lado, el personaje del Centurión representaría para María Clementa Millán, “*la potencia masculina que tiene una mujer que pare por cuatro o cinco sitios*” (García Lorca, 1987: 57). La potencia masculina queda reflejada en este personaje desde la procreación y se relaciona directamente con el sexo, pero de una manera violenta, pues el Centurión romano se vincula a la milicia y la guerra.

Sobre lo que venimos tratando en este apartado, el artículo de Eleonora Basso “El símbolo del pez luna en Federico García Lorca y el mito del andrógino” (1997) plantea dos cuestiones. En primer lugar, habla de un conflicto entre lo fálico y lo castrado como

ingrediente de la “dialéctica amo/esclavo”. Ana María Garriga Espino, en “El público: surrealismo y metateatro como vías de expresión de un drama interno” (2012), relaciona también esta lógica con la dialéctica espectador/actor, y dice:

Lo que Lorca está haciendo en El público es justamente subvertir esos roles de pasividad y actividad que tradicionalmente se habían otorgado a espectadores y actores respectivamente (...) y sacar a la luz sus grandes conflictos internos, de una manera lo suficientemente teatral y surrealista que le permitiera ocultar lo evidente (Garriga, 2012: 29).

Basso considera que esta dialéctica se encuentra en las “*recurrentes imágenes de mutilación y en el segundo cuadro con las columnas griegas derribadas*” (Basso, 1997:148).

En segundo lugar, sobre la androginia palpable en *El público*, el símbolo del pez luna lorquiano viene a ser su representación, pues en él “*leemos la inscripción simultánea de la realización y de su imposibilidad del encuentro amoroso ideal de dos y si inminente fusión indiferenciada mortal*” (Basso, 1997:149). Y cita palabras de José Ángel Valente: “*La luna, el pez luna, son el símbolo de la realización extinción de un eros que niega la cópula, el engendramiento, y proyecta el coito imposible o negado en un coito cósmico y sombrío*” (Basso, 1997: 149). La luna en general es una referencia obsesiva en la obra de García Lorca con múltiples significados. En este caso, Basso observa que “*bajo el signo lunar se manifiesta también en la obra de Lorca el “amor oscuro” y estéril : el eros homosexual, evaluado en relación con la experiencia de una disposición bisexual o andrógina*” (Basso, 1997:174). Este referente seguramente provenga del *Banquete* de Platón donde Aristófanes relaciona lo masculino con el sol, lo femenino con la tierra y lo andrógino con la luna (Basso, 1997:174). Para Basso, el pez luna funciona en el cuadro dos como un elemento detonante de la violencia y el cambio:

Luego el juego se relanza, pero con inversión de roles. Será entonces la Figura de Pámpanos quien, ‘desfallecido’, quiera convertirse en pez luna. ¿Señala la aparición del pez luna, rechazado y deseado un trance de ruptura y desencuentro insalvable, o bien con la consumación amorosa, que entraña la extinción del deseo? Ambas cosas pueden estar implicadas y son conciliables con la patente amenaza de la pérdida de la virilidad por la absorción de lo femenino (Basso, 1997: 147-148).

La disputa por ver quien es más hombre y la amenaza de la pérdida de la virilidad en este diálogo es clave. La ruptura de los patrones de hombría tradicionales también. La aspiración de un hombre por integrar su parte femenina y amar a otro hombre se expresa en *El público* como “angustioso interrogante” (Basso, 1997:149). Así pues, Basso concluye:

Lo que está en cuestión claro está, es el estigma que señala al homosexual como un remedio aberrante de mujer, una sombra del término ya devaluado de la distinción de géneros asimétrica, jerarquizada, propia de la ideología patriarcal. Los personajes se humillan mutuamente o a sí mismo, acusando de ‘no ser hombres’, o bien, contradictoriamente, tratan de salvar la condición masculina propia o del amante. No obstante, la definición de hombría que proponen impugna los códigos genéricos convencionales (Basso, 1997:149).

Sobre la representación del hombre y la mujer, José Manuel Pedrosa, en su artículo “Pámpanos, cascabeles y la simbología erótica” (1998)⁷, establece una posible relación simbólica de los “pámpanos como metáfora de lo femenino y la mujer y los cascabeles de lo masculino” (Pedrosa, 1998:372). Estas simbologías están culturalmente arraigadas desde nuestros pasados más lejanos, pero, sobre todo, encuentra estas referencias en el Siglo de Oro español (Pedrosa, 1998: 373-384). A esto, hay que añadir otra identificación de los pámpanos con lo femenino, comparando a la mujer con Baco y más claramente con un Baco homosexual:

Que este Baco mitológico se halla detrás de la Figura de Pámpanos se hace más evidente cuando conocemos que los motivos de la danza y las metamorfosis que incluye Lorca en su drama escénico también se hallan presentes en la leyenda pagana “por amor a su bailarín Cisa, que muere y se convierte en yedra, Baco, para poder continuar la danza, se convierte en vid (Pedrosa, 1998:380).

La tradición iconográfica ha representado a Baco como un joven ambiguo y afeminado como sucede en los conocidos retratos de Caravaggio y Velázquez, que probablemente Lorca conociera (Pedrosa, 1998: 380). Sin embargo, aunque *a priori* la dialéctica amo/esclavo parece definida en el segundo cuadro por las significaciones de los nombres, durante la danza, la continua subversión de los papeles dominante y sumiso, activo y pasivo, y el intercambio y traslado de forma, evidencian el sadomasoquismo y el travestismo. El primero nace de la dialéctica amo/esclavo, el segundo rompe dicha dialéctica. Ambos adquieren una especial relevancia pues juntos sirven para la destrucción, a través del lenguaje, de estos patrones rígidos.

⁷ Recordemos que estas dos figuras aparecen en el cuadro dos y mantienen un apasionado diálogo.

Las palabras de Beatriz Cortez, en su artículo “Sadomasoquismo y travestismo en *El público* de Federico García Lorca” (2001), resultan de especial relevancia. Sobre el sadomasoquismo dice: “*El sadomasoquismo en la obra rompe con los presupuestos del heterosexismo compulsivo, y, por lo tanto, cuestiona su caracterización como lógicos o naturales*”(Cortez, 2001: 31). Beatriz Cortez relaciona directamente en este sentido al Hombre I, por ser quien *cuestiona constantemente la forma* en que la sociedad obliga al individuo a reproducir los patrones culturales preestablecidos (Cortez, 2001: 34), con las teorías de Lauretis; y siguiendo a Foucault, Cortez “*considera que los diferentes tipos de producción cultural actúan como ‘tecnologías del género’*, teniendo el poder de controlar las representaciones de género que los individuos consumen (Cortez, 2001: 31). El proceso en *El público* se subvierte por medio de las transformaciones constantes que sufren los personajes, lo que imposibilita que el público pueda encasillarlos (Cortez, 2001: 41). Algunas teorías de género que tendrán gran relevancia después están en *El público* en germen, tal como indica Nora Gabriela Iribe en “Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca” (2011):

La indagación acerca del amor, el deseo y la identidad presente en El público, anuncia las teorías de género y el movimiento queer de la década de los noventa. Enfatiza la transformación de los personajes, la deconstrucción de las identidades, la exploración por las diferentes manifestaciones del amor más allá de los márgenes de la cultura sexual dominante (Iribe, 2011: 4).

Así el planteamiento de Lorca entra en “*un espacio de resistencia al producir representaciones del género que contrarrestan a las dictadas por el discurso hegemónico* (Cortez, 2001:34). Y continúa Cortez:

El teatro al aire libre representa lo que la sociedad quiere ver, es decir, aquellos comportamientos permitidos en el espacio público y en el campo de lo visible. (...) Es así que, al asignar la responsabilidad al público, la obra señala a la sociedad como responsable por la relegación de la homosexualidad al ámbito de lo privado, al ámbito del silencio, es decir, al espacio del teatro bajo la arena.

El sadomasoquismo tiene un papel importante. Por un lado, el sadomasoquismo propone reconocer que el dolor está presente en toda relación amorosa, una vez que se ha logrado esto, se utiliza, e incluso se explora este reconocimiento de diversas maneras, a través de un juego erótico. (Cortez, 2001:36-37).

La primera vez que aparece el sadomasoquismo en la obra es en el momento en el que los caballos piden al director de escena que estrene el teatro al aire libre. Él dice llorando ‘caballitos míos’ y pide al criado que le dé un látigo para castigarlos (Cortez, 2001:33). Como vemos, el sadomasoquismo tiene especial relación en lo erótico, pues

los caballos representan las pasiones sexuales, y el látigo, en este caso, es la represión de estos impulsos homoeróticos.

Igualmente, en *El público* se da un diálogo entre unas damas y el Muchacho I, en el que se hace referencia a este proceso cultural de la construcción de género:

Este diálogo desenmascara el concepto de lo femenino como el resultado de la construcción de un ideal cultural. De hecho, en este parlamento lo femenino no se presenta como un dial construido por y para el hombre y, por lo tanto, como un dial que la mujer no puede alcanzar. Tal como Butler sugiere, el travestismo, o lo que ella llama 'drag', puede convertirse en un proceso de desnaturalización de la construcción cultural del género, desenmascarando como una aproximación, como una imitación de un ideal culturalmente construido (Cortez, 2001: 35).

Por lo tanto, el travestismo en la obra no solamente pone en evidencia la construcción cultural de las categorías de género, sino también cuestiona el binarismo que obliga a los individuos a cobrar inteligibilidad cultural por medio de la aceptación de una u otra categoría de representación del género. El travestismo permite la creación de un 'tercero' que carece de definición y que, por lo tanto, atenta contra las bases que mantienen a las otras dos categorías (Cortez, 2001: 35).

Me parece interesante añadir la crítica que hace Beatriz Cortez a Jerez Farrán:

Para Jerez Farrán 'la danza en que incurren ambas figuras es la dramatización de un episodio sadomasoquista que Lorca introduce con la intención de censurar éticamente la homosexualidad afeminada que representa uno de los participantes'. Obviamente la inversión de los roles de los dos personajes pasa inadvertida para el crítico. Sin embargo, más grave aún resulta su afirmación de que la intención de García Lorca era censurar la homosexualidad en base a que el crítico interpreta el papel pasivo, desde una perspectiva patriarcal, como un papel humillante para quien lo desempeña (...)

Sin duda Jerez Farrán ha impuesto a su lectura de la obra los postulados patriarcales a partir de ellos cuales interpreta su mensaje. Por fortuna, también existe la posibilidad de que la obra se interpretada desde una perspectiva alternativa (...) generando así otras posibilidades (...) tal como puede resultar la idea de que los individuos no están forzados a desempeñar un rol determinado de manera permanente en una relación sexual (B. Cortez, 2001: 37-40).

3.4. El amor homosexual: la cuestión de la estatua y el ano o Apolo y Dionisos

En cuanto a las imágenes que representan a los homosexuales en la obra, mucho se ha dicho por parte de la crítica. Rafael Martínez Nadal va un poco más allá que Clementa Millán -que ve en la enumeración de los hombres una graduación del amor que sienten-, y considera que los tres hombres representan los ideales del amor

homosexual. El Hombre I es el más definido y se correspondería con los ‘homosexuales puros’ y ‘clásicos’ a los que Lorca alude en la ‘Oda a Walt Whitman’ (Martínez, 2019: 85). El hombre II se corresponderían con los ‘vacilantes y afeminados’, mientras que el III lo haría con el ‘vergonzante’, aquel que niega su amor por el mismo sexo (Martínez, 2019: 87). Por otro lado, existe una alusión a la simiente perdida cuando el Director al final, defendiendo ya el teatro bajo la arena, pronuncia la palabra amor para el Prestidigitador -simbólicamente la muerte- y se “*despierta la idea de “un paisaje de arena”, de simiente perdida, reflejado en “un espejo turbio” y sin que acabe de amanecer, de dar vida*” (Martínez, 2019: 84). Con las siguientes palabras Martínez Nadal deja clara la idea de la simiente perdida para Lorca:

Que frente al amor fructífero del hombre hacia la mujer, el amor homosexual se caracteriza por el estigma de la frustración, de lo nonato, de la simiente perdida. Si Lorca aceptara tal juicio, si detuviera aquí su razonamiento, no solo había traicionado el intento del drama sino lo fundamental de su actitud de hombre y poeta, en esta y en todas sus obras: verlo todo aun en los momentos de mayor alegría, ‘sub specie mortalitatis’ (Martínez, 2019:83).

Interesa pues ahora, la diferenciación que se da entre la estatua y el ano en la obra. En este sentido conviene marcar que la Figura de Pámpanos cuando se despoja de las vestimentas aparece como un ‘desnudo blanco de yeso’. El hombre I será el que busca continuamente este ideal de belleza pura, pues aspira a “*la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable*” (García Lorca, 1987: 131). Junto al Caballo Negro del sepulcro de Julieta condenará el ano: “*el ano es el fracaso del hombre, su vergüenza y su muerte*” (García Lorca, 1987: 131). Más adelante el Caballo Negro dice: “*¡Oh amor que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros*” (García Lorca, 1987: 144). El contraste es evidente: el amor oscuro y la belleza blanca, el amor sucio y el amor ideal, Dionisio y Apolo. Los negros y los blancos aparecen de manera muy ocasional en la obra, como contraste y muestra de dos fuerzas eróticas opuestas.

De este tema se ocupa por extenso María Dolores Dobón Antón en el artículo “La flor en el culo de un muerto: Eros apolíneo y Eros nocturno en *El público* de Lorca” (1996). Partiendo del ya citado estudio que Jerez Farrán hace del cuadro II, Dobón Antón señala que la intensidad homoerótica que se refleja en las imágenes sadomasoquistas del cuadro dos (brazaletes de cuero, látigos cuchillos) dan muestra de la pasión desgarradora que los ‘exalta y los encadena’ (Dobón, 1996:54), La tesis de

Jerez Farrán, es decir, que Lorca está internacionalizando el discurso homofóbico en ese diálogo, lleva a Dobón a la siguiente conclusión:

La polaridad escultura-ano como correspondiente a la polaridad erótica amor de Apolo-perverso amor de los maricas. Sin embargo, (...) El público parece ser una trágica confesión de que el amor de Apolo es imposible. El hombre, según Lorca, solo es feliz en el ensueño escultórico, pero solo vive plenamente la existencia si se entrega al Eros oscuro. Y ese Eros le arrastra inexorablemente al excremento (Dobón Antón, 1996: 54).

Dobón habla de “la estructura bipolar del Eros”:

Se recrea pues la estructura bipolar del Eros mediante el brillante contraste entre la estatua y ano. (...) Esa imagen, esa superficie blanca, dura de perfecta armonía, carece de orificios, del genital femenino y del ano. Por lo tanto, la conciencia escultórica implica inevitablemente una cierta hipocresía: pues el ser humano tiene ano. La presencia del ano es descrita por Lorca como un destino terrible. (...) El contraste escultura/ano se traduce en la obra en términos teatrales mediante la oposición máscara cuerpo que corresponde al doble teatro del teatro al aire libre/teatro bajo la arena (Dobón Antón, 1996: 50).

Este desdoble no acaba aquí. Pues el diálogo de Julieta y los Caballos, ya mencionado aquí, también lo trata María Dolores Dobón Antón desde el punto de vista del desdoblamiento:

Vemos pues, dos mundos: por una parte el de la ilusión amorosa representado por las columnas de mármol, las cerezas y el sol fálico que enciende la ilusión, que ilumina el jardín y la superficie del mar; frente a él encontramos el mundo del oscuro deseo, de un erotismo que se asocia con la venida de la noche y la luz destructora de la luna. (...) A la llamada de tal luna salen los niños a defecar: por tanto, luna-defecación y ano conforman un mundo excremental representado por el caballo Blanco I, que contrasta con el mundo infantil inocente representado por Julieta (Dobón Antón, 1996: 56).

Sobre el mar al que alude Julieta, el personaje del Arlequín y su canto corrobora su interpretación:

El carácter de Arlequín, que simboliza la muerte, canta la frialdad mortal del tiempo usando la metáfora de un velero que parece, de forma semejante al delfín, alzarse sobre las olas y descender de proa sobre ellas. (...) “El sueño aparece en tus versos como un velero que flota sobre un mar de tiempo” (Dobón, Antón, 1996:53).

Y un poco antes dice en relación con el delfín y el mar:

Este mar sigue, como es de esperar, duplicando y desdoblado la imagen arquetípica estatua/ano (...) El hombre es un delfín, que como tal no permanece en la superficie del mar, sino que, mediante sus saltos, unas veces asciende, elevándose hacia la altura, otras, al perder la fuerza ascensorial, descende hacia la profundidad. (...) El salto hacia el arco es, por tanto, una expresión del amor,

del ensueño en su forma más pura. (...) El delfín, imagen del ser humano prisionero de Eros, salta, adorándolo, hacia el apolíneo ensueño amoroso, para hundirse en el excremental fondo oscuro. Tal delfín oscila permanentemente del sueño a la tenebrosa profundidad del fracaso (Dobón Antón, 1996:52).

Estos desdobles representan para Dobón la desesperación del poeta. No obstante, hay unos versos de los Caballos Blancos que refuerzan la idea de la reconciliación entre el mundo solar y el mundo excremental, o lo que es lo mismo, entre la estatua y el ano (Dobón, 1996: 57-58): “Amor, amar, amor/de la boñiga con el sol/ del sol con la vaca muerta/y el escarabajo con el sol” (García Lorca, 1987: 147).

En definitiva, Basso nos indica que lo que está haciendo Lorca en *El público* es destruir el lenguaje y con ello todas las formas de representación del homosexual de manera grotesca. En este sentido, “*más que la creación de un drama, lo que en El público se escenifica es el drama de la representación*” (Basso, 2007: 145). La oscuridad que pueda presentarse en la obra de Lorca nace “*desde las entrañas de uno mismo*” (Millanes, 2018: 345), de las profundidades del sentir, y por ello, Bryan Millanes Rivas, en “La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano” (2018), concluye:

Aquí radica la importancia de recuperar una lectura sincera con Lorca, para que Federico sea entendido no sólo como un poeta de belleza extrema sino de compromiso social en aquellas cuestiones que políticamente han estado más silenciadas como es la sexualidad y su liberación en busca de la forma que las pulsiones de cada uno puedan hallar (Millanes, 2018: 346).

3.5. Lo universal: la accidentalidad del amor y la muerte del Desnudo Rojo y el Hombre 1

En este apartado, analizaremos la relación que se establece en la obra entre el Hombre I y el Desnudo Rojo. Este último personaje posee claras referencias evangélicas. Ambos personajes mueren en *El público*, se da pues un traslado metafórico entre el amor del Hombre I y el amor de Cristo, culminándose ambos con la muerte. La crítica ha tratado este tema y aquí explicaremos lo que se ha dicho al respecto.

Como bien apunta María Clementa Millán en su artículo “*El público* de García Lorca: obra de hoy”, el tema principal de la obra es: “*el ser la expresión de un sentimiento amoroso*” (Millán, 1986: 402). Esto hemos venido diciéndolo a lo largo del

trabajo, y aquí el amor homosexual cobra otros matices pues la relación que se establece entre ambos personajes tiende a universalizar el sentimiento homoerótico. El paralelismo que Lorca establece entre el Desnudo Rojo y Cristo, Millán lo expresa así:

El protagonista muere por este amor, mediante un paralelismo con la figura de Cristo- Desnudo Rojo. El desgarró interior, que produce la imposibilidad de realización de esa fuerza oculta, objetivizada en la obra, lleva al autor a establecer esta comparación, que no es nueva en la producción de Lorca, pero que tal vez sea en este drama donde se muestra de manera más evidente (García Lorca, 1987: 68).

Es clara la influencia del cristianismo en *El público* como fuente de inspiración. Ana María Gómez Torres en la introducción a su tesis doctoral, titulada *El público de Federico García Lorca y su teoría teatral* (1992), ve además la pieza como un “*auto sacramental laico*” pues lo alegórico, lo conceptual y la “*cualidad de las ideas representables de los personajes*” así lo indican (Gómez Torres, 1992: 3). Al mismo tiempo, Gómez Torres añade:

Asistimos a una representación donde, como en una ceremonia religiosa, el público participa en la celebración de la muerte de una víctima que se torna sagrada y que se vincula con la pasión de Cristo, todo ello dentro del marco de una filosofía del amor heredera de la tradición neoplatónica y cortés (Gómez Torres, 1992:4).

De esta manera obtenemos otro doble conceptual: neoplatonismo/catolicismo, que vienen a estar representado en el Hombre 1/Desnudo Rojo. En “La melancolía amorosa en el surrealismo de Lorca: *El público* y lo uno imposible” (2009), David Pujante señala que esta relación amorosa-cristiana arranca de la poesía trovadoresca medieval:

Nos permite ver los estragos en la psique humana de la reformulación de Eros en el cristianismo medieval y enlazar los problemas que crea con los grandes movimientos y géneros literarios con base temática en el amor, que fueron para la Europa moderna la poesía trovadoresca y el ‘dolce stil nuovo’. La reformulación cristiana del erotismo, con la sustitución del Eros y Ágape, nos conduce a un episodio interesantísimo de la religiosidad conventual del Medievo, lo que Agamben denomina ‘un azote peor que la peste que infecta los castillos, las villas, los palacios de la ciudad del mundo’ y que ‘se abate sobre las moradas de la vida espiritual, penetra en las celdas y en los claustros de los monasterios, en las tebaidas de los eremitas, en las trampas de los reclusos En esta línea de pensamiento que desarrolla Agamben, queda inevitablemente asociado el Eros al temperamento melancólico (Pujante, 2019:167-169).

4. Lo homoerótico a escena: Lluís Pasqual, Ricardo Iniesta y Àlex Rigola

La estudiosa Ana María Gómez Torres ha tratado este tema en “Historia de una recepción teatral: los estrenos de *El público* de Federico García Lorca” (1997). Parte del ‘horizonte de expectativas’ de Jauss:

Como puso de relieve H.R. Jauss, hay obras que, en el momento de su creación, no pueden referirse a ningún público específico, pues rompen tan completo el horizonte familiar de la norma literaria que sólo paulatinamente puede ir formándose un nuevo tipo de espectador para ellas (Gómez, 1997: 505-506).

A continuación, menciona a Butler quien señalo como “*rasgo característico de la vanguardia la búsqueda utópica de un público futuro, en un intento de redefinición de la sensibilidad de los destinatarios*” (Gómez, 1997: 505-506). Esta búsqueda utópica de un público futuro en el propio Lorca no está claro; lo que sí está claro es que el poeta pensaba que en su tiempo no iba a ser entendida pero que “en veinte años” sería un éxito, como ya hemos señalado.

La aspiración metateatral de la obra resulta evidente. La relación conflictiva entre autor, teatro y público es importantísima, como ha señalado Monika Stamirowska (1999):

*El autor que aparece en el teatro lorquiano coincide con la idea de Artaud de que el dramaturgo es también poeta. (...) Aunque en *El público* no hay intervenciones directas del Autor-Poeta, el escenario del último cuadro intensifica su observante mirada. El ojo, el signo del viaje interno del subconsciente, domina todo el cuadro. (...) El director desempeña un papel substancial por aparecer como un elemento impulsor, dinamizador de todo el drama. (...) Estos dos personajes: El poeta (Autor) y el Director, son para Lorca pioneros en la creación de un ambiente que va a invadir el teatro posterior. El tercer elemento indispensable para la existencia del teatro bajo la arena es el público, una razón del teatro autorreferente. Comprensión entre Autor, el Director y el público es la última aspiración del metateatro en termino lorquianos (Stamirowska, 1999:75-78).*

Sobre ese ojo que mira al final de la obra, Mar Gómez, en su artículo “El teatro imposible: lectura crítica de *El público* de Federico García Lorca” (2007), aporta una clave de interpretación a partir de la etimología de la palabra teatro y cómo pasa la obra de ser ‘los que miran’ a ‘los que son mirados’:

La etimología de la palabra ‘teatro’ nos ofrece una clave para entender la importancia de la mirada. El vocablo proviene de la palabra griega ‘theatron’, que significa lugar para ver. Si los espectadores entran en la escena eso quiere decir que pierden su privilegio de ser ‘los que miran’ y pasan a ser terreno de ‘los

que son mirados'. Por eso Lorca al final de la obra coloca un ojo atento hacia el público. (Gómez, 2007: 4).

4.1. Primeras representaciones de los años setenta y ochenta

La representación exitosa de Pasqual es el punto de partida y prácticamente posee todo el protagonismo antes de la de Rigola. No obstante, el recorrido de *El público* es más amplio. Antes del estreno de Lluís Pasqual en 1986 la pieza teatral se empezó a representar en el ámbito universitario. La primera representación se produjo en 1972, “*en un Workshop The Place, teatroescuela londinense de danza moderna (...) Jacinta Castillejo dirigió una coreografía de la parte inicial de “Ruina Romana” donde se combinaron música, ballet y texto*” (Gómez Torres, 1997:506).

El segundo montaje se realizó un año más tarde en la Universidad de Austin, Texas, cuando Martínez Nadal acudió allí para dar una conferencia sobre la pieza: “*estudiantes del Departamento de Arte Dramático y alumnos del Drama y Ballet representaron “Ruina Romana”, el cuadro quinto y caso todo el cuadro final*” (Gómez, 1997: 507). Como podemos observar, en ninguna de estas primeras representaciones el drama se representó completo, sino que se limitaron al Cuadro segundo que es sin duda el más estudiado; además tuvieron lugar en otros países, como también ocurriría con la de Lluís Pasqual.

La primera representación de la obra íntegra sí fue en España, también en el ámbito universitario, a cargo del grupo “La Bella Aurelia” en 1977 (Gómez, 1997: 507). Llama la atención también la llevada a cabo en Puerto Rico por la compañía de la Universidad de Río Piedras, cuya directora desde el principio “*buscó provocar una tensión entre los espectadores, mediante la estrategia de impedirles la entrada a la sala*” (Gómez, 1997: 507).

Como podemos apreciar, en un primer momento tiene mucha importancia el ámbito universitario, pues fueron las compañías teatrales universitarias fueron pioneras. Hasta el año 1984 no se produce el estreno de la obra de manera profesional. Ocurre en Polonia. *El público* se representa junto a *Comedia sin título* en el teatro de Studyjny, en Lodz, bajo la dirección de Pawel Nowicki. Después esta representación se llevó a la programación televisiva para los telespectadores (Gómez, 1997:508).

En España la primera representación profesional se produjo bajo la dirección de Oscar Araiz en el Teatro Español de Madrid en el 1986. Fue una coproducción de la Comedie de Genève-Gran Theatre de Geneve, en la que el ballet y la danza tuvo mucha importancia y el éxito fue grande, a teatro lleno (Gómez Torres: 1997: 508-509). Sin duda alguna la consagración de *El público* como obra dramática no tiene lugar hasta el estreno de Lluís Pasqual en 1986, pero quería señalar que antes hubo otras representaciones y después también las habrá, y de notoriedad, como la de Lavelli en 1988 -vista por Gómez como contrapunto a la de Pasqual-, la del portugués Miguel Cintra en 1989, la de Luis Garban ya en los noventa, concretamente en 1991, y la de David Ultz en 1988, en Londres, que provocó en la prensa conservadora de la capital británica un rechazo absoluto y la denunciaron por considerar que vulneraba una ley que se propone impedir la difusión de conductas sexuales degradantes, aprobada en 1987 y objeto de duro debate (Gómez, 1997: 517). Tras estos estrenos, pioneros junto al de Pasqual, Gómez certifica en 1997 que “*la obra de El público ha suscitado interés y la curiosidad de nuevos países*” (Gómez, 1997: 518).

4.2. Lluís Pasqual: el escenario lunar de arena azul

En palabras de Gómez Torres: “*la consagración escénica de El público no tuvo lugar hasta diciembre de 1986, cincuenta años después de la muerte del poeta*” (Gómez, 1997: 509); y esta se produjo en la sala del Piccolo Teatro de Milán el 12 de diciembre de 1986, en castellano, y coproducido por el Centro Dramático Nacional, el Piccolo Teatro di Milano y el Theatre de L’Europe de París (Gómez, 1997: 509). La representación fue alabada por la crítica milanesa que elogió la fuerza plástica y juzgó como lo más débil la actuación de los actores:

La fuera estética y la complejidad del espectáculo, el carácter experimental del texto y el considerable esfuerzo que requería del público, e incluso se catalogó como una obra para especialistas, un eslabón perdido de la vanguardia teatral europea (Gómez Torres, 1997:510).

El 15 de enero de 1987 se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid y, al igual que en Milán, el patio de butacas quedó convertido en “*un enorme espacio de arena azul*” (Gómez, 1997: 511). Este gran espacio de arena azul supuso una importante reducción del número de espectadores por representación. Esta arena azul es

traída por Pasqual en sustitución del decorado azul del primer y último cuadro. Cabe decir que la obra se llevó después a Gerona, Sevilla, Barcelona y París, y que en Nueva York la invitaron para un festival de directores europeos, con sede allí. Además, obtuvo el Premio de la Asociación de Críticos Teatrales franceses al mejor espectáculo en lengua extranjera. Llegados a este punto, debemos preguntarnos cómo está representada la homosexualidad y lo homoerótico en esta puesta en escena, de qué manera trata el tema el director, los actores y todo el equipo para mostrar el amor homosexual y qué modificaciones se han hecho del texto original

De la representación de *El Público* de Lluís Pasqual en el Teatro María Guerrero de Madrid cabe destacar, como ya decíamos, el escenario, un escenario ‘lunar’ de unas dimensiones muy considerables, que hace desaparecer el patio de butacas. En la versión de Pasqual, destaca el trabajo del escenógrafo Fabiá Puigcerber:

Fabiá Puigcerber ha creado un espacio escénico adecuado y bello. La síntesis del teatro viejo bajo la arena y el teatro nuevo al aire libre cobra plena vigencia con la serie de telones bellísimos, en cartón piedra, situados en la zona del teatro a la italiana. Producen un efecto plástico suntuoso y bello. La arena plástica cerúlea se esparce circularmente como si de un coso taurino se tratase. Esta especie de plaza de toros circense funciona bien para expresar los nuevos espacios escénicos no constreñidos a encuadres premeditados y para el contenido, ya que El Público no es sino una "corrida de amor y muerte". El amor, si es amor, lleva emparejada la muerte. Idea milenaria en el profetismo, en el liderazgo y en toda la tradición amorosa teatral. (Díaz Sande, 2015).

También se ha ocupado de este tema María Ángeles Grande Rosales en “Un montaje utópico: *El público* a través de la mirada de Lluís Pasqual”:

La acotación escenográfica “Muro de arena” sitúa el drama en el terreno de lo irracional y la escena consigue reproducir esta atmósfera onírica, aunque falten los elementos simbólicos de la “luna transparente casi de gelatina” y la “hoja verde lanceolada” de las acotaciones dramáticas (García Lorca, 1976: 141) (Grande Rosales).

Esta “*corrida de amor y muerte*” recuerda al título de Rafael Martínez Nadal en la primera edición de la obra. En todo caso, el gran escenario ocasiona que los personajes se muevan como si ahora fuera de unas dimensiones mucho más grandes a las convencionales. Al fondo, varios telones rígidos suben y bajan dependiendo de la escena. Algo que también llama la atención en cuanto a los elementos escenográficos es que en general son escasos. De hecho, a los telones se suman únicamente una butaca en el primer, segundo y último cuadro, la cama del Desnudo Rojo y el sepulcro de Julieta.

En la entrevista que realiza Huéllamo Kosma a Pasqual, el director señala que muchas de estas acotaciones sobre la escenografía las escribió Lorca influenciado por el momento y que su omisión actualiza la obra (Huéllamo, 2019: 20 min. 55 s.). Además explica que estas decisiones no corresponden únicamente a él, sino que pertenecen al escenógrafo Fabià Puigserver, asiduo colaborador de Pasqual, y al equipo (Huéllamo, 2019: 19 min. 25 s.). El principio para él y su equipo fueron el espacio y el principio, sobre el espacio:

Lluís Pasqual: En la primera escena hay una acotación. Dice hay una acotación del director. Las ventanas son radiografías. Decorado azul. Entonces la teoría de los colores que es la de Goethe para Lorca era fundamental. Algo nos está diciendo con el azul. Es una obra que vuelve del revés como un guante se vuelve del revés los cimientos del teatro, habla de teatro bajo la arena y teatro al aire libre entonces había que encontrar algo que moviera los cimientos de ese teatro. En realidad, esa arena azul servía para que esa mole que es un teatro a la italiana estuviera sin cimientos, sin base. (Huéllamo, 2019: 4 min. 30 s.).

El sepulcro de Julieta, en manos de Frederic Amat cambia notablemente, no posee flores, sino que en su lugar tiene un aire mexicano con calaveras (Huéllamo, 2019: 13 min.). Además la acotación de Lorca indica que lleva al aire sus dos senos de celuloide rosados, algo que en esta versión no aparece. Sobre la omisión, Pasqual explica que se debatieron entre seguir todas las acotaciones al pie de la letra o ninguna, y debido a la dificultad de la obra, optaron el equipo y él por omitirlas, como comenta en la entrevista (Huéllamo, 2019:19 min. 50 s.). Las acotaciones en relación con la escenografía que Lorca hace en el drama -luna, hoja verde, columnas, guantes, radiografías, lluvia, cielo con nubes- son omitidas y reducidas a telones gigantes que suben y bajan. Quizá de estos elementos escenográficos el que posee mayor importancia es el biombo, que igualmente no aparece (Huéllamo, 2019:19 min. 50 s.).

En todo caso, nos interesan en cuanto a la representación homoerótica de Pasqual varios elementos. En primer lugar, llama la atención el cuadro segundo, bien estudiado por la crítica y en donde el elemento homoerótico cobra mayor relieve. La escena comienza de la siguiente manera en el manuscrito de Lorca: “*Una figura, cubierta totalmente de pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel. Otra figura, cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena*” (García Lorca, 1987: 131).

En la versión de Pasqual, el cuadro II no empieza con danza, sino que la danza y la música aparecen ya iniciado el cuadro (Pasqual, 1986: 16 min. 27 s.). Al principio del diálogo, en su lugar, se tocan la cara con caricias (Pasqual, 1986: 15 min. 40 s.) y a lo largo del cuadro van tocando los instrumentos. También en el cuadro II llama la atención el atuendo, unos pantalones marrones y un vestuario, el de pámpanos y cascabeles respectivamente, que se ponen en el momento (Pasqual, 1986: 16 min. 13 s.), es decir, no salen ya vestidos, como puede verse en la obra original (García Lorca, 1987: 131). La subversión de los roles dominante/sumiso (Cortez, 2001) se da también en el cambio de vestuario entre ellos (Pasqual, 1986: 22 min. 45 s.), produciéndose un travestismo más en la representación de Pasqual, antes de la llegada del Emperador que ‘busca a uno’, algo que en el texto original no aparece (García Lorca, 1987: 138); además en el texto solo se quita el atuendo Pámpanos, en la representación de Pasqual Pámpanos se quita el atuendo de Cascabeles por el cambio antes producido, en la obra original: “*Figura de Pámpanos: Tú me conoces. Tú sabes quién soy. (Se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso)*” (García Lorca, 1987:138).

En la representación de Pasqual la figura de Cascabeles continuamente está tocando los cascabeles, además hay un momento en el que echa agua a Pámpanos y además, al mencionar a Elena, se rocía agua a sí mismo, elemento incorporado en esta representación (Pasqual, 1986: 21 min. 30 s.).

Cabe precisar que el lenguaje y el texto del diálogo es el mismo y que el lenguaje agresivo y sadomasoquista (Dobón, 1996: 54) está presente. Además, en relación con la escenografía en este cuadro dos elementos predominantes del manuscrito desaparecen: la ruina romana y el biombo. En el manuscrito estas columnas cortadas entran dentro del diálogo ‘fálico vs castrado’ (Basso, 1997); la omisión de estas en la representación de Pasqual invisibiliza a su vez este diálogo, y la forma fálica castrada (Basso, 1997) dominando la escena y la danza báquica (Pedrosa, 1998:380), como elementos homoeróticos, desaparecen. En su lugar, las caricias iniciales (Pasqual, 1986: 15 min. 40 s.) y el travestismo incorporado (Cortez, 2001), a la manera subversiva de ‘cambio de rol’ se incorpora. Por su parte, la omisión del biombo y de la columna griega cambia el final del cuadro, en el manuscrito de Lorca: “(*La figura de Cascabeles tira de una columna y ésta se desdobra en el biombo blanco de la primera escena. Por detrás, salen los tres HOMBRES barbados y el DIRECTOR de escena*)” (García Lorca, 1987: 139).

En segundo lugar, llama la atención la entrada del Emperador romano en la representación de Pasqual (Pasqual, 1986: 24 min. 25 s.). En el manuscrito, antes, el Centurión se toca sus partes mientras habla de su mujer:

(El CENTURIÓN escupe y gana. Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el EMPERADOR limpiándose la frente. Se quita unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica) (García Lorca, 1987: 138).

La entrada se produce con una música de jazz, muy sensual, mientras él se contonea ante los demás personajes (Pasqual, 1986: 24 min. 25 s.), se quita los guantes, y se sienta en una butaca. Se trata de un elemento incorporado por Pasqual en los cuadros I, II y último, que en la obra de Lorca solo aparece en el cuadro I y último. Esta entrada es totalmente distinta en el manuscrito en donde está llena de tensión (Dobón, 1996).

En tercer lugar, Lorca escribe que Pámpanos se desnuda y aparece una figura de yeso, blanca (García Lorca, 1986:138), a la cual el emperador abraza. Entiendo aquí una metáfora de la búsqueda de uno basado en el ideal apolíneo (Dobón, 1996). Apolo, representante del ideal de la belleza y la perfección abraza la estatua de Dafne en la persecución. Este sentido, que le quiso dar Lorca, queda totalmente desdibujado en Pasqual. En la representación de Pasqual la figura de Pámpanos se desnuda y el Emperador lo abraza, no hay alusión al yeso ni a la belleza. Es más, el abrazo del emperador no se produce de manera romántica, sino que este le abraza a la altura de los genitales tapándose con su capa como si estuviese haciéndole una felación (Pasqual, 1986: 27 min: 19 s.).

Estos dos momentos -la entrada del emperador y el abrazo- desdibujan lo que Lorca quería expresar con la figura del emperador. El emperador busca a uno, busca el ideal apolíneo, digamos que, en la dicotomía entre la estatua y el ano (Dobón, 1996), el emperador busca la estatua, y en la representación de Pasqual esto pareciera ser lo contrario. Al final de este cuadro, Lorca acota en el manuscrito algo que en la representación de Pasqual no sucede, que el Emperador sigue abrazando a Pámpanos (García Lorca, 1987: 139).

Las 'luchas' que se producen entre los personajes (Rubia, 1986: 393), es decir cuando la acotación de Lorca es 'lucha', son distintas en Pasqual. Esta 'lucha' a la que

se refiere Lorca aparece por primera vez en el cuadro II (García Lorca, 1987: 135). En el cuadro III el Hombre I va a buscar al Emperador y el Director lo frena mencionando a Elena (García Lorca, 1987:144). Más tarde hay un momento en el que Lorca acota que ambos (Director y Hombre I) luchan (García Lorca, 1987: 157), y en la representación de Pasqual más que lucha hay un gesto que los lleva a tumbarse y abrazarse (Pasqual, 1986: 32 min. 23 s.). Tras la salida de estos, la salida del los Hombres 1 y 2 se produce de una manera similar. La lucha se inicia cuando el Hombre II y III salen de escena, antes de que aparezca el sepulcro de Julieta, y se besan apasionadamente (Pasqual, 1986: 33 min 41 s.), algo que no está en el manuscrito de Lorca, en su lugar hay un empujón (García Lorca, 1987: 146).

En la escena del sepulcro de Julieta, ocurre lo mismo -no hay 'baile' sino abrazos amorosos- cuando el caballo Blanco quiere convencerla de que vaya con él, mientras canta (Pasqual, 1986: 41 min. 35 s.) y no baila (García Lorca, 1987:150). Más tarde vuelven a escena los tres Hombres y el Director. Previamente el Hombre 1 y el Director vestido de Arlequín se tumban abrazados hasta que le dice el traje de arlequín (Director) "*te escupo*" y forcejean. Según Julieta, "*están luchando*", y un caballo sentencia: "*se aman*" (Pasqual, 1986: 51min 12 s) (García Lorca, 1987: 157).

Interesante, por otro lado, en cuanto al diálogo de Pasqual con la obra, resulta la ubicación del 'Solo del Pastor Bobo', interpretado magistralmente por Juan Echanove (Pasqual, 1986: 59 min. 25s.). En la edición de María Clementa Millán se ubica entre el cuadro V y el VI (García Lorca, 1987: 179-180), mientras que Pasqual lo incluye antes del cuadro V. En Pasqual, por tanto, este canto contra las caretas aparece antes de la muerte del Desnudo Rojo. Omite en este Sol, el armario lleno de caretas ubicado en el centro (García Lorca, 1987:179), con el que el pastor interactúa. Y destaca el beso del Pastor Bobo, que besa a un individuo del público (Pasqual, 1986: 1 h. 48 s.).

En el cuadro V, no sabemos si intencionado o no, se saltan una frase reveladora, esta se produce tras el giro de la cama, apareciendo el Hombre 1 en sustitución del Desnudo Rojo. Es el momento en el que el Estudiante IV dice: '*Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince*' (García Lorca, 1987: 173) (Pasqual, 1986: 1h 11min. 20 s.). Estos elementos son los más destacados de la lectura homoerótica de la obra en la representación de Pasqual. El final del último cuadro cambia bastante y refuerza la idea de que el centro de esta interpretación es el diálogo

metateatral. Al final, se eliminan todos los elementos de la escena (cielo, mesa y lluvia de guantes) y el Prestidigitador dispara al aire y se acaba (García Lorca, 1987:188-189) (Pasqual, 1986: 1 h. 30 min. 45 s.).

Pasqual piensa que, como director de escena, debe tener en cuenta dos cosas, la respiración del autor (Pasqual, 2012: 12 min. 52 s.) y cómo andan los personajes (Pasqual, 2012: 21 min. 45 s.). Esto lo manifiesta en una conferencia titulada ‘Teatro y poética’, donde cuenta su visión del teatro. Estos dos conceptos, que se perciben en su versión de *El público*, demuestran que la lectura metateatral destaca por encima de lo demás. Ambas frases tienen que ver con su visión de la creación teatral como ‘interprete’ de una obra ya escrita, (Pasqual, 2012: 10 min. 30 s.).

En este sentido, ambos elementos Pasqual los capta y los lleva acertadamente a escena. La disposición del escenario provoca que los personajes corran y anden muy rápido, incluso salten, lo que dota a la obra de muchos movimientos y a distinta velocidad. La respiración lorquiana en este sentido es traída de la misma manera desde la variedad de las formas.

La representación de Lavelli, estudiada en contraste con la de Pasqual, resulta interesante, como Gómez Torres indica: la “*confrontación de las versiones de El público dirigidas por Pasqual y Lavelli resulta altamente reveladora*” (Gómez, 1997: 515). Pasa algo parecido al estreno en Londres de Ultz, y es que “*los sectores conservadores manifestaron una actitud de rechazo ante el tratamiento particularmente explícito de la tensión homosexual*” (Gómez, 1997: 518):

A diferencia de Pasqual, Lavelli optó por subrayar aspectos más polémicos y espinosos, con el resultado de que ya las sesiones de preestreno, largas filas de espectadores se levantaban ostensiblemente indignados ante las escenas presuntamente blasfemas o ante los desnudos y los abrazos homosexuales (Gómez, 1997: 516).

La metateatralidad es evidente en ambos, fruto del momento. Gómez piensa que Lavelli dio especial protagonismo a la teatralidad en la obra. Al igual que en Pasqual, se produce la destrucción de la pantalla entre representación y público. Vemos pues cómo las representaciones, una vez llevadas a escena, varían, mutan. En la representación de Lavelli, el diálogo con el público es violento, hasta el punto de que los espectadores, molestos, abandonan el teatro. ¿Puede ser este el ‘público burgués’ al que a principios del siglo veinte se referían los intelectuales como Lorca?

En definitiva, en la apuesta de Pasqual la lectura de la obra desde lo metateatral, supera con creces, como queda demostrado, a una lectura desde la sexualidad y las teorías de género. Con todo, las palabras expresadas por Grande Rosales en una reseña crítica online sobre la obra valoran el trabajo de Pasqual positivamente ya en 2015, con cierta perspectiva, pues supuso una visibilización arriesgada de otro Lorca y el acierto en su propuesta metateatral es evidente:

La puesta en escena de El Público por Lluís Pasqual supuso la oportunidad única de dar a conocer un texto prácticamente inédito que incidía en la importancia del Lorca desconocido, del otro Lorca, más allá de sus obras emblemáticas, del folklorismo y los gitanos. Desde la perspectiva actual, varias décadas después, podemos valorar su acierto y oportunidad. El montaje significó un punto de inflexión sobre un teatro vanguardista prejuiciosamente considerado irrepresentable y la apuesta por una verdad plural e irresoluble.

Su cuidado esteticismo permitió la creación de una atmósfera poética coherente con el respeto absoluto a un texto asombroso y críptico. Lluís Pasqual, Fabià Puigserver, Frederic Amat, José María Arrizabalaga, Lydia Azzopardi, Cesc Gelabert, Dante Ferrari, además del elenco de excelentes actores, especialmente Alfredo Alcón, habían conseguido materializar sin preceptiva previa un imaginario propio que recreaba hasta las últimas consecuencias la transgresión estética, social y personal del drama lorquiano (Grande Rosales, 2019).

4.3. Atalaya en escena: lo onírico de Ricardo Iniesta

La puesta en escena de *El público* de Ricardo Iniesta con la compañía Atalaya ofrece una visión basada principalmente en lo onírico como así manifiesta el propio director en el ensayo “*El público: La cuarta dimensión. La onírica*”. La representación de Iniesta parte de dos sensaciones fundamentales: “*la magia y el terror*” (Iniesta, 2004: 124). El aire funciona como el elemento natural característico y así lo percibe el director (Iniesta, 2004: 125). La iluminación en la obra resulta muy importante, y es fundamental para poder transmitir los claroscuros de la obra. Según Iniesta, “*ha sido la más compleja y elaborada de todos nuestros espectáculos, superando la cifra de doscientos efectos diferentes y requiriendo el uso de ciclorama y tules*” (Iniesta, 2004: 125). En cuanto a la homosexualidad, Iniesta establece una comparación con la versión de Pasqual:

Es cierto que hacía más de tres lustros que se había estrenado y las circunstancias sociales no eran las mismas por entonces, especialmente en lo que se refiera a uno de los temas centrales de la obra, y en el que aquel montaje

cargaba el acento: la homosexualidad. No cabe duda de que en los ochenta la situación era mucho más dura para gays y lesbianas (Iniesta, 2004: 124).

A continuación, Iniesta ve además tres luchas en la obra, entre la que se incluye una personal, la homosexualidad:

En El público son, en realidad, tres las luchas que se suceden: la del amor verdadero y la coherencia sexual contra el amor frívolo, falso y cargado de prejuicios -y aquí tiene especial relevancia el tema de la homosexualidad, y su negación o afirmación-; la del verdadero teatro – el “teatro bajo la arena”- contra el teatro burgués, banal, plegado a la moda y al mercantilismo -el “teatro al aire libre”- al que tanto se refirió peyorativamente Lorca; y en tercer lugar la lucha de la verdad del ser humano, de la coherencia y la lealtad, frente a la hipocresía, la máscara y la conveniencia social (Iniesta, 2004:124).

Muy probablemente está lucha sí que se da en la representación a diferencia de lo que ocurre en la de Pasqual. En cuanto a los actores, Iniesta cuenta que su mayor problema fue la necesidad de ampliar el número de actores masculinos, pues la obra posee muchos más personajes masculinos que femeninos. En este caso, resulta muy revelador el giro que le da al cuadro dos:

Quisimos jugar con la ambigüedad en el caso de las figuras de Pámpanos y Cascabeles -por instantes hombres y por instantes mujeres- lo que a la larga creo que ha potenciado el sentido de la escena (Iniesta, 2004: 124).

Las transformaciones que se dan en este cuadro a través de la acción y el lenguaje, también se dan en el cambio de actores, lo que le ofrece un matiz muy interesante a este cuadro. Iniesta ve en él claramente *La leyenda de Baco y Ciso* (Iniesta, 2004: 126). En cuanto al vestuario, especial atención merecen los caballos, símbolos en la obra de las pasiones sexuales:

Nos encontramos con el inconveniente de que algunos caballos serían interpretados por hombres y otros por mujeres, sin que ello debiera obviarse. Planteé una máscara (...). Pero se trataba de una máscara especial, en realidad la calavera de un caballo colocada encima de la cabeza del actor, de manera que no le cubría la cara per sí impedía la visión de sus ojos y alteraba sus facciones. (...) los bastones son como largos huesos de fémur, aunque acabados en punta, lo que aumenta esa idea de muerte en torno a Julieta, pero también les permite jugar con el componente fálico: no hay que olvidar el carácter marcadamente sexual de estos personajes (Iniesta, 2004: 125-126).

En el cuadro del sepulcro de Julieta, “*los caballos blancos representan aquí el Eros, mientras que el caballo negro es la expresión metafórica de Tánatos*’ (Iniesta, 2004: 126). Por su parte, el “Solo del pastor bobo” -personaje caricaturesco por antonomasia y guardián de las caretas- Iniesta lo fragmenta a lo largo de la

representación: al finalizar el acto I, entre el acto II y III y antes de la aparición del Desnudo Rojo (Iniesta, 2004:126). Insiste Iniesta en la intención de “*darle claridad al espectador*” respecto a la obra. Cree que hay un viaje en *El público* que va desde la Antigüedad al Barroco: la Antigüedad representada en las Ruinas Romanas y el Barroco en el sepulcro de Julieta (Iniesta, 2004: 126). En definitiva, la representación de Iniesta posee este ambiente onírico, de ensoñamiento. Me resulta un poco contradictorio que los caballos Blancos para él representen el Eros y sean caracterizados con calaveras de caballo.

4.4. La actualización de Àlex Rigola

La versión que realiza Àlex Rigola de *El público* supuso en 2015 un gran acierto, pues “*se hacía necesario mostrar este texto esencial de la dramaturgia española contemporánea a otra generación (2015), y hacerlo a partir de unas premisas muy diversas*” (Peral Vega, 2019: 411). Así lo indica Javier Peral Vega en su artículo “*El público según Àlex Rigola: Lorca en el abismo escénico*” (2019):

El primer gran acierto fue crear un espacio escénico rotundo iluminado inicialmente por las tonalidades azules propias del ensueño y presidido por unas cortinas “de flecos color plata que cerraban casi todo el espacio del teatro, incluidas las butacas del público” (García, 2015) (Peral Vega, 2019:412).

Al principio del espectáculo, Rigola muestra imágenes de la vida pública de Lorca, acompañadas de jazz, sones cubanos y una proyección del rostro del poeta sobre las cortinas, acompañadas en la parte superior del escenario únicamente por dos lámparas ornamentales (Peral, 2019: 412). Todo esto acerca *El público* a la vida misma de Lorca, se subraya así la simbiosis tan particular que se da entre el autor y su obra. En el primer cuadro se prescinde de todos los elementos escenográficos, de la butaca, la mesa y, de una de las piezas más importantes de Lorca, del biombo (Rigola, 2015: 23min. 31s.). En su lugar, para suplir esta omisión, dice Peral:

Rigola se apoya en una serie de instrumentos básicos a partir de los cuales se da paso escénico a todo aquello que late tras aquellas cortinas. Me refiero, por ejemplo, a un carmín rojo con el que Enrique tiñe sus labios para propiciar, de inmediato, la aparición de su propia proyección, bajo la forma de efebo, con gola enorme al cuello (Peral, 2019: 413).

El director se pinta los labios mientras pronuncia su diálogo; en Lorca, este se produce acompañado de la acotación 'llorando' (García Lorca, 1987: 125-126). Entonces aparecen los Caballos (Pasqual, 2015: 24min.). Sobre la caracterización de estos caballos, Peral dice:

Optar por actores completamente desnudos -con pieles de un inquietante matiz aceitoso- para encarnar a los Caballos Blancos, símbolos de la 'animalidad esencial' (García Garzón, 2015) y del deseo en su dimensión más inhibida. Dos de los tres caballos son hombres y el tercero una mujer, contundentes todos ellos en la exhibición provocadora de sus atributos (Peral, 2019: 414).

Antes de esta transformación cabe destacar que el Hombre 1 pronuncia lo siguiente mirando al efebo vestido con calzoncillos y no al director, como acota Lorca (Rigola, 2015: 22 min. 25 s.):

Hombre 1: (Mirando al DIRECTOR) Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con al raya en medio. Y tú, ¿me reconoces? (García Lorca, 1987:125).

En este momento, antes de producirse la mención a Elena y pedir el carmín, este efebo desaparece (Rigola, 2015:40). Más tarde, el Hombre II le pide el carmín al director (Rigola, 2015: 24 min. 35 s.) y se pinta. En el manuscrito de García Lorca pasaría por el biombo y aparecería una “mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza” (García Lorca, 1987: 127). Tras pintarse los labios, llaman a Elena (Pasqual, 2015: 25 min. 24 s.), pero Elena no viste de griega, sino que va de rojo. Cuando termina la escena y se va, esta besa al criado (Rigola, 2015:27 min. 15s.), algo que Rigola incorpora.

Al igual que en Pasqual no hay biombo, pero mientras en Pasqual los personajes pasan a través del telón de fondo, Rigola lo soluciona con un lápiz de labios y la incorporación en escena de los trajes, pero en un segundo plano. La transformación se produce de otra manera, más actual, pero sin perder el texto de vista y su sentido. Lo que hacen ambos directores no es otra cosa que un estudio previo para llevarla a escena y que el público de ahora la entienda.

Antes de empezar el cuadro II el director acaricia a uno de los caballos (Rigola, 2015: 27 min. 54 s.). El cambio de cuadro no se produce con un telón, sino que una de

las lámparas que se encuentra más baja que la otra sube hasta arriba y salen a escena las dos figuras. Las palabras de Peral sobre este cuadro lo explican muy bien:

En el haber de Rigola está también, qué duda cabe, la sencillez con la que plantea la escena de la 'Ruina Romana'. Dos hombres jóvenes y desnudos aparecen en escena ataviados con una corona dorada de cartón, un elemento que los convierte en semidioses frágiles, ajenos al mundo mientras debaten, caso como en un juego infantil, qué papel le toca a cada uno de ellos en la posesión sentimental del otro; pero también aterrados cuando irrumpe el Centurión como avanzadilla del Emperador, nunca materializado escénicamente en la propuesta de Rigola. Un nuevo acierto de nuestro director, pues que la voz en off que reemplaza a este último personaje lo hace inasible, imprevisto y aun más turbador en tanto que representación de la censura contra el deseo entre iguales. El centurión y un grupo de congéneres idénticos aparecen en escena ataviados como conejos, provistos, esos sí, de un falo desproporcionado que cuelga ostensiblemente de sus entrepiernas. (Peral, 2019:415).

En este sentido, que el Emperador entre en escena en voz en off (Rigola, 2015: 35 min. 28 s.) imposibilita por tanto el abrazo que se produce al final.

En el cuadro III Cascabeles sigue en escena. El director coloca la corona dorada al Hombre III (Rigola, 2015: 40 min. 17 s.) antes de que este pronuncie: “*no podría estrenar mi pijama de nubes. ¡Ay! Vosotros no sabéis que yo he descubierto una bebida maravillosa que solamente conocen algunos negros de Honduras* (García Lorca, 1987:143-144). No se produce el abrazo que el Hombre 2 da al Hombre 1 (García Lorca, 1987: 145). Justo después se menciona a Elena y el Hombre I, al pronunciar “*la cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres*”, abre una trampilla en el suelo del escenario por la parte de la derecha (Rigola, 2015: 41 min. 36 s.). Con la trampilla abierta, el Director y el Hombre 1 dialogan, El hombre 1 baja por la trampilla, le da la mano al Director y bajan los dos (Rigola, 2015: 42 min. 39 s.). No hay ‘lucha’ al salir de la escena. El diálogo entre el Hombre 2 y el Hombre 3 continúa y ambos igualmente bajan por la trampilla sin lucha (Rigola, 2015:43 min. 31 s.). Por aquí es por donde sube Julieta.

En la escena del Sepulcro de Julieta llama la atención que Julieta no viste de blanco, y en su lugar lleva ropa interior de color carne. Tampoco hay sepulcro, con lo que la actualización es evidente. El primer canto (García Lorca, 1987: 147) no se realiza cantando sino recitándolo. Sobre la escena Peral dice:

En este sentido, conviene destacar la fuerza escénica de Julieta, interpretada por una conmensurable Irene Escolar, cuyos matices interpretativos fueron calificados por Marcos Ordóñez como ‘una lección de teatro, voz y gesto de

auténtica tragedia” (2015). En palabras de la propia actriz: A través del Caballo Blanco ella pierde su inocencia por completo: ella es la imagen del amor verdadero, el que sentía por Romeo, pero la aparición del Caballo blanco hace que todo se transforme en erotismo. Y aunque ella rechaza ir a ese lugar al que la quiere llevar, en el fondo siente la pasión y la necesidad sexual que intenta reprimir (Bravo, 2015) (Peral, 2019:414-415).

De esta escena cabe destacar igualmente que no se producen los cantos del caballo, tan relevantes, únicamente las primeras palabras: “Amor. Amar. Amor” (García Lorca, 1987:150-152 y Rigola, 2015: 49 min. 25 s., 50 min. 50 s., 52 min. 15 s.) En cuanto al Caballo Negro, señala Peral:

La desnudez corpórea de estos caballos (humanos) se resemantiza con la posterior aparición del Caballo Negro -tan oscuro como el deseo-, completamente cubierto de ropas de dicho color y, sin embargo, connotado de forma más positiva que sus congéneres (Peral, 2019: 414).

A su vez el desnudo violento que el Hombre 3 ejerce sobre el Hombre 2 (García Lorca, 1986:161 y Rigola, 2015: 1 h. 1 min. 25 s.) tampoco se produce. Del cuadro quinto de la representación de Rigola, destaca la unión de los personajes, lo que revela la lectura del Director. El enfermo y el Desnudo desaparecen, y en su lugar lo hacen el Centurión y el Hombre 1. Este último se desnuda poco a poco (Rigola, 2015: 1 h. 5 min. 40 s.).

A su vez las damas y los estudiantes salen al mismo tiempo desde el fondo (Rigola, 2015: 1h 7 min. 5 s.), elaborando un baile que se encuadra en el diálogo de ambos grupos, mientras el Centurión va manchando de sangre al Hombre 1 (Rigola, 2015: 1 h 8 min. 10 s.). El “Solo del Pastor bobo” (Rigola, 2015: 1 h. 19 min. 40 s.), a continuación, resulta un “*acierto mayúsculo*”, como apunta Peral:

Considero un acierto mayúsculo que Rigola haya mantenido la ubicación más consensuada del cuadro y que, además, la haya resuelto como lo que es, una canción, interpretada de forma soberbia, y hasta diría que turbadoramente conmovedora, por Nao Albert. La escena, no obstante, no queda en la mera interpretación de esta canción, un alegato en contra de la máscara con forma consensuada de mentira, sino que sus versos ripiosos, van acompañados del movimiento mímico y titerado de una actriz vestida de negro, casi una metáfora de nuestra condición de peles si nos acunamos en los brazos de la falsedad estereotipada y complaciente (Peral, 2019: 417).

En la última escena, las cortinas bajan, el Prestidigitador es el Caballo Negro, y no hay abanico (Rigola, 2015: 1h. 32 min.).

La conclusión de Peral respecto a la representación de Rigola me parece muy interesante:

El reto era doble, puesto que consiste en realizar una puesta en escena igual de exigente, pero estéticamente diversa a la que había llevado a cabo casi treinta años antes Lluís Pasqual; pero también la apuesta radica en dar a conocer a las nuevas generaciones el texto en el que García Lorca clama por su derecho a desnudarse en escena y reivindicar, a través de diversas proyecciones, la legitimidad de su deseo. Rigola consiguió con nota, como he pretendido demostrar en estas páginas, este doble desafío (Peral, 2019: 417-418).

5. Conclusión

Con este trabajo hemos mostrado que una lectura en clave homoerótica de *El público* es posible. No obstante, esta no es la única lectura. Además el encuentro con lo teatral y lo poético enriquece la lectura en clave homoerótica. El estudio de *El público* resulta apasionante en todas sus dimensiones posibles. La ofrecida aquí que aúna el marco de las teorías de género con la filología tradicional, marcando las diferencias entre las representaciones y la obra original, demuestra la versatilidad en cuanto a las interpretaciones posibles. Lluís Pasqual (1986), Ricardo Iniesta (2002) y Àlex Rigola (2015) con su manera particular de mirar la obra, han ofrecido versiones muy distintas.

En la obra de Pasqual se destaca el juego teatral y lo homoerótico resulta anecdótico. Por su parte, la representación de Àlex Rigola -en la cual se vislumbran muchos cambios, en su mayoría grandes aciertos- ofrece, sin embargo, una obra distinta y muy actualizada con relación a la escrita por Federico García Lorca, en donde la tensión sexual se palpa en cada momento y el Lorca más sensual sale a escena. Iniesta, por su parte, explota el carácter de ensoñamiento de la obra. La simplificación que realizan los tres directores no hace sino otorgar mayor fuerza plástica a *El público* y, sobre todo, superar la cuestión de la 'irrepresentabilidad'.

6. Bibliografía

- Agamben, G. (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pretextos.
- Anderson, A. A. (1992). *El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: Tres dramas expresionistas de García Lorca. El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, pp. 215-226.
- Armas, I. D. (1986). García Lorca y el segundo sexo. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), pp. 129-138.
- Basso, E. (1997). El símbolo del pez luna en Federico García Lorca y el mito del andrógino. *Actas del IV Congreso Argentino de Hispanistas*, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 347-350.
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Butler, J. (1996). Imitation and Gender Insubordination. *The Material Queer*. Ed. Donald Morton. Boulder: Westvie P, pp. 180-192.
- Cortez, B. (2001). Sadomasoquismo y travestismo en *El público* de Federico García Lorca: un reto al heterosexismo compulsivo. *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, 133, pp. 31-42.
- Díaz Sande, J. R. (22 febrero 2015). El público. L. Pasqual 1987. Crítica. [Online]. Disponible:http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3883:el-publico-lluis-pasqual-1987&catid=315:critica&Itemid=287. [18 junio 2020].
- Dobón Antón, M. D.(1996). La flor en el culo de un muerto: Eros apolíneo y Eros nocturno en *El público* de Lorca. *Revista hispánica moderna*, 49 (1), pp. 47-58.
- Dobos, E. (2006). Máscaras y biombos: la búsqueda de identidad en *El público*, de García Lorca. *La metamorfosis en las literaturas en lengua española* / coord. por Gabriella Menczel, László Scholz, pp. 107-112.
- El público* (1987). Dir. Lluís Pasqual. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM).
- El público* (2015). Dirección de Àlex Rigola. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM).
- Foucault, M. (1980). *The History of Sexuality*. Vol.I: An Introduction, trad. Robert Hurley, Nueva York, Vintage Books.
- García Lorca, F. (1976). *Autógrafos*. Ed. Rafael Martínez Nadal. Oxford: Dolphin Book Company.
- García Lorca, F. (1987) [1976]. *El público*. Ed. María Clementa Millán. Madrid: Cátedra.

- García Lorca, F. (1997). *Obras completas II. Teatro*. Ed. Miguel García Posadas.
- Garriga Espino, A. (2012). *El público: Surrealismo y metateatro como vías de expresión de un drama interno*. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 24(24), 2.
- García Gazón, J. I. (30 octubre 2015). "Raíces profundas. ABC.
- García Posadas, M. (1997). Prólogo. En Federico García Lorca. *Obras completas II. Teatro*, pp. 9-33.
- Gibson, I. (2016). *Lorca y el mundo gay*. Ediciones B: Barcelona.
- Gómez Glez, M. (13 de abril 2007). El teatro imposible: Lectura crítica de *El público* de Federico García Lorca. Disponible: https://www.academia.edu/15697310/El_teatro_imposible._Lectura_cr%C3%ADtica_de_El_P%C3%ABblico_de_Federico_Garc%C3%ADa_Lorca [23 junio 2020].
- Gómez Torres, A. M. (1992). Introducción de *El público* de Federico García Lorca y su teoría teatral. Tesis doctoral en microfichas dirigida por Dr. Cristóbal Cuevas García en la Universidad de Málaga, pp. 3-5.
- Gómez Torres, A. M. (1997). Historia de una recepción teatral: los estrenos de *El público* de Federico García Lorca. *Revista de literatura*, 59 (118), pp. 505-520.
- Grande Rosales, M. A. (2019). Un montaje utópico: *El público* a través de la mirada de Lluís Pasqual. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral. Monográfico: "9 Lorcas 9"*, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM). Disponible: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/un_montaje_utopico/pagina5.html [23 junio 2020].
- Harretche, M. E. (1992). Máscara, transformación y sentido en el teatro desnudo de Federico García Lorca. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, 21-26 de agosto de 1989, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 1815-1823.
- Huélamo Kosma, J. (2019). [Entrevista personal] a Lluís Pasqual, director de *El público* (1987). *Don Galán. Revista de Investigación Teatral, vol.9. Monográfico: "9 Lorcas 9"*, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM) [Online]. Disponible: http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum9/monografico/un_montaje_utopico/entrevista.html [23 junio 2020].
- Iniesta, R. (2004). *El público: la cuarta dimensión. La onírica*. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (102), pp. 123-127.
- Iribe, N. G. (2011). Teatro bajo la arena: *El público* de Federico García Lorca. *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas 3 al 5 de octubre de 2011 La Plata, Argentina. Diálogos Transatlánticos*. Universidad

Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

- Jerez Farrán, C. (1996). El sadomasoquismo homoerótico como expresión de homofobia internalizada en el cuadro 2 de *El público* de García Lorca” *Modern Philology*, 93.4, pp. 468-469.
- Kosma, J. H. (1996). *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre público*. Granada, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Lauretis, T. D. (1987). The Technology of Gender. *Technologies of Gender*. Bloomington: Indiana U P, pp. 1-30.
- López Rodríguez, C. (2012). Platón y Lorca: filosofía en la escena (*El público*). Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10316.2/9730>. [23 Junio, 2020]
- Llorens, C. (2008). La relación Lorca-Dalí en la trama de *El público*. *Revista de Girona*, 129, pp 71-76.
- Martínez Nadal, R., (2019) [1974]. *El público: amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. ‘Año Lorca 2019’. Comunidad de Madrid. [Online] Disponible: <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM019761.pdf>. [2020, Junio 18].
- Millán, M. C. (1986). *El público*, de García Lorca: obra de hoy, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), pp. 399-407.
- Millán, M. C. (1987). Introducción. En F. García Lorca. *El público*. Madrid: Cátedra, 11-105.
- Nouselles, A. M. (2001). Que pase el público: la homosexualidad como “performance” en *El público*, de Federico García Lorca. *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Universitat de València, pp. 379-388.
- Navas Ocaña, I. (2009). La crítica al surrealismo en España. *Bulletin hispanique*. Université Michel de Montaigne, Bordeaux, (111-2), pp. 551-581.
- Pasqual, L. (2012, Febrero 21 y 23). *Teatro y poética* [Conferencia], Fundación Juan March.
- Pedrosa Bartolomé, J. M. (1998). Pámpanos, cascabeles, y la simbología erótica en *El público* de Lorca. *Teatro: revista de estudios teatrales*, 13-14, pp. 371-386.
- Peral Vega, E. (2019). El público según Àlex Rigola: Lorca en el abismo (escénico) de su deseo. *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Visor Libros, pp. 409-419
- Poortere, S. (2010). *El surrealismo en El público de Federico García Lorca. Análisis de la crítica*. Master of Arts in Comparative Modern Literature. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte. Ugent.

- Pujante, D. (2009). La melancolía amorosa en el surrealismo de Lorca: *El público* y lo uno imposible. *Theatralia: revista de poética del teatro*, 11(Ejemplar dedicado a: Federico García Lorca y el teatro), pp. 159-182.
- Rivas, B. M. (2018). La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano. *Castilla. Estudios de Literatura*, (9), 323-351.
- Romero, C. M. (1999). Clasicismo y metamorfosis en *El público* de García Lorca. *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, pp. 281-288
- Rubia Barcia, J. (1986). Ropaje y desnudez de *El público*, *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I (433-434), pp. 129-138.
- Stamirowska, M. (1999). La máscara y el desenmascaramiento como base del metateatro en *El público* de Federico García Lorca". *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 2, pp. 70-85.
- Umbral, F. (2016) [1968]: *Lorca, poeta maldito*, Barcelona, Austral
- Unamuno, M. (1964). *El otro*. Barcelona, Ayma, pp. 45-115
- Valente, J. Á. (1976). Pez luna. *Trece de nieve*, 1, pp. 191-201.