

**“TRANSIT”, “EMPTINESS” AND “TRANSFORMATION”
IN EL PÚBLICO BY FEDERICO GARCÍA LORCA**

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

ORCID.ORG/0000-0001-8423-8582

Universidad Iberoamericana

Departamento de Reflexión Interdisciplinaria

mariana.iglesias@ibero.mx

Abstract: *This article analyzes Federico García Lorca’s *El Público* through the study of two elements of “passage”—the “biombo” (folding screen) and the arch—and their relationship with three concepts of an unstable nature: “transit”, “emptiness” and “transformation”. It is suggested that understanding the role of these three concepts in the experimental work can help the reader to understand the author’s proposal of “love” and “theater” and, at the same time—and against a critical approach that limits meaning—allows respecting the inherently elusive nature of the Lorca’s theatrical work.*

KEYWORDS: EXPERIMENTAL THEATER; PASSAGE; FOLDING SCREEN; ARCH; INSTABILITY

RECEPTION: 18/02/2021

ACCEPTANCE: 29/04/2021

“TRÁNSITO”, “VACÍO” Y “TRANSFORMACIÓN” EN *EL PÚBLICO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

MARIANA IGLESIAS ARELLANO

[ORCID.ORG/0000-0001-8423-8582](https://orcid.org/0000-0001-8423-8582)

Universidad Iberoamericana

Departamento de Reflexión Interdisciplinaria

mariana.iglesias@ibero.mx

Resumen: En el presente artículo se analiza *El público* de Federico García Lorca mediante el estudio de dos elementos de “pasaje” —el biombo y el arco— y su relación con tres conceptos de naturaleza inestable: *tránsito*, *vacío* y *transformación*. Se sugiere que la comprensión del papel de estos tres conceptos en la obra experimental puede ayudar al lector a entender la propuesta del amor y del teatro que el autor expone —en contra de una aproximación crítica acotadora del sentido—, y, al mismo tiempo, respetar el carácter inherentemente elusivo de la obra teatral.

PALABRAS CLAVE: TEATRO EXPERIMENTAL; PASAJE; BIOMBO; ARCO; INESTABILIDAD

RECEPCIÓN: 18/02/2021

ACEPTACIÓN: 29/04/2021

Federico García Lorca comenzó a escribir *El público* en La Habana y puso punto final al manuscrito —el único borrador conocido— en Granada.¹ El poeta reservó su lectura a unos cuantos privilegiados, quizá porque era muy consciente de lo difícil que era comprender este drama experimental, y más todavía representarlo. Ciertamente, la primera reacción que suscita *El público* en el lector suele ser de perplejidad. Es difícil, por ejemplo, entender la relación que guardan entre sí cada uno de los cinco cuadros (que serían seis, si respetamos una indicación del propio Lorca y aceptamos que el cuarto cuadro ha desaparecido).² Tampoco se explica muy fácilmente la conexión que se construye entre los personajes. Para complicar más el asunto, dichos personajes no tienen una identidad definida, y lo más que se puede extraer de ellos es un escueto nombre de pila (que tampoco es siempre el mismo).

La dificultad que ha enfrentado la crítica para aproximarse a esta obra teatral se acentúa aún más debido a su carácter incompleto. El único manuscrito que se conoce a la fecha presenta cinco cuadros y una especie de entremés, que Rafael Martínez Nadal tituló “Solo del Pastor Bobo”. Sólo tres de ellos —el “primero”, el “quinto” y el “último”— tienen una identificación que permite situarlos dentro del texto. El segundo y tercer cuadros no van numerados —por lo que el orden se deja a la intuición del lector—, mientras que tanto el cuarto como la última página del cuadro quinto han desaparecido (Martínez Nadal y Laffranque *apud* García Lorca, 1978: 25).

No es extraño que Rafael Martínez Nadal, quien conservó el manuscrito original, fuese el primero en estudiar la obra. Los estudios de Nadal se publicaron mucho antes de que la obra teatral saliera a la luz en 1976.³ Incluso,

- 1 El manuscrito está fechado el 22 de agosto de 1930.
- 2 Para una cuidada edición del borrador, véase Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas*, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque (1978). Debido a que utilizo esta edición, de ahora en adelante pondré únicamente el número de página entre paréntesis.
- 3 Martínez Nadal publicó su primer estudio crítico en 1970, titulado *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca* (Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1970). De este libro habría incluso una segunda edición, ahora titulada *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García*

cuando Martínez Nadal publicó la primera edición “comercial” de *El público*, la acompañó con una “guía de lectura” para comprender la obra experimental. Es decir, una vez más, la interpretación de Nadal se interpuso entre el lector y la obra de Lorca, un rasgo cuya inconveniencia fue oportunamente señalada y censurada por Luis Fernández Cifuentes en 1986.⁴ Según Fernández Cifuentes, Martínez Nadal arrojó la obra teatral con un manto de orden y naturalidad que terminó por traicionar la anatomía estructuralmente desordenada, limítrofe y desconcertante propia del texto experimental.⁵

Después de la propuesta interpretativa de Martínez Nadal, el panorama crítico se diversificó. Algunos críticos se encargaron de señalar que *El público*, lejos de ser una anomalía, se ajustaba a propuestas vanguardistas de escritores como Jean Cocteau, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht o Luigi Pirandello.⁶

Lorca (México, Joaquín Mortiz, 1974), dos años antes de que el mundo conociera el texto, que el mismo Martínez Nadal presentaría en su edición facsimilar de *Federico García Lorca. Autógrafos II: El público* (Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1976). Los únicos fragmentos de la obra que se conocían antes de 1974 eran “Ruina romana” y “Cuadro quinto”, que Lorca decidió publicar en 1933, en el número 3 de la revista madrileña *Los Cuatro Vientos*.

- 4 “El texto de Martínez Nadal y el de García Lorca han llegado así a constituir una compañía inseparable, son parte de un solo *mito*, explícitamente asociado al de Ariadna (‘la madeja se va devanando’) y su laberinto (la ‘laberíntica confusión’); la mano original de García Lorca se presenta al lector bajo tres capas de escritura ajena: la transcripción, la versión depurada y la guía de Martínez Nadal” (Fernández Cifuentes, 1986: 278).
- 5 “Martínez Nadal presupone convencionalmente lo completo, lo cerrado, la voluntad de finalizar y, por lo tanto, de definir. En ningún momento parece alcanzarle una mera sospecha de que el autor haya podido optar por *lo inacabado* como tal, o por una experimentación que lo comporte” (Fernández Cifuentes, 1986: 281).
- 6 María Clementa Millán (*apud* García Lorca, 2012: 15-20) identifica una misma consonancia estética entre la obra dramática de Lorca y la estética de directores como Bertolt Brecht, Luigi Pirandello o Antonin Artaud. Por su parte, Anna Werman (2011: 19-30) hace un análisis de la relación de *El público* y *La casa de Bernarda Alba* con la estética del dramaturgo Luigi Pirandello. El teatro dentro del teatro, la inclusión del público en el drama representado, el absurdo de los diálogos o el simbolismo de las acciones y de la escenografía son sólo algunas características que el drama lorquiano

Otros situaron la obra en el campo de la denuncia social que caracteriza parte de la producción literaria del escritor. En este sentido, para algunos, la obra experimental sirve para mostrar una sociedad de apariencias en la que los individuos se esconden bajo sus *máscaras*, sin dar nunca rienda suelta a su verdadera personalidad. Dentro de esta línea interpretativa, María Clementa Millán (*apud* García Lorca, 2012: 28-32 y Millán, 1986: 403) sugiere que el objetivo último del dramaturgo es mostrar que la eliminación de la máscara permitirá el acceso a una verdad y, por tanto, un camino hacia la libertad individual. Finalmente, algunos han confinado la crítica social al asunto de la homosexualidad. Derek Harris (*apud* García Lorca, 1993: 33-38) establece, por ejemplo, que la temática de *El público* es la imposibilidad de representar “el tema fundamental”, que es —según él— el amor entre hombres. En esta línea también se adscribe el estudio psicoanalítico de Inés Marful Amor (1991: 129), quien ve la imagen de la máscara como representación de una “sociedad falsa y ejemplarista que castiga al homosexual”.

Desde luego, de una u otra manera, todos estos elementos observados por la crítica están presentes en la obra, pero dar preeminencia a cualquiera de ellos puede traicionar la perspectiva múltiple y compleja que la obra intenta transmitir. En una lectura descentralizadora, Fernández Cifuentes se concentra en los rasgos más desconcertantes del lenguaje, en los cuales ve el elemento estructurador sobre el cual —según él— se sustenta la obra experimental:

El discurso transparente y normativo, y el discurso opaco y arbitrario no parecen ya yuxtaponerse como fondo y superficie, teoría y práctica, lo abstracto y lo concreto, sino más bien enfrentarse en una suerte de combate: el orden tradicional de prioridades ha sido desplazado por una desordenada estrategia de interrupciones, evasiones y desbordamientos sin fin. (Fernández Cifuentes, 1986: 283)

comparte con los escritores antes mencionados. Conocer estas similitudes es útil para situar la obra culturalmente, siempre y cuando el hecho de identificarlas no signifique que la obra de Lorca esté, de alguna manera, *sometida* a tal o cual influencia.

Siguiendo las ideas de Michael Foucault sobre la taxonomía borgeana, Fernández Cifuentes propone que *El público* construye sus parámetros expresivos en el desorden heteróclito más extremo a través de dos mecanismos que posteriormente examina: 1) el “constante escamoteo de los referentes, alusiones aisladas y fragmentadas a un número creciente de ‘órdenes posibles’ que en ningún momento se prestan a la reconstrucción” y 2) la construcción de “parlamentos contiguos” que “parecen pertenecer a diálogos diferentes y haber sido reunidos por el azar, el error o la perversidad” (1986: 285-287). Una recta lectura de la obra, según Fernández Cifuentes, consiste, no en pretender traducir las anomalías expresivas en nociones cercanas al sentido común, sino más bien en asumirlas como algo inherente a la intención estética del texto.

La necesidad de atender e intentar comprender estas anomalías expresivas forma parte del itinerario crítico de otras propuestas de análisis. Andrew A. Anderson (1997), por ejemplo, sugiere que *El público* sí tiene un mensaje, pero que este mensaje —tal y como lo insinúa Fernández Cifuentes— no intenta dar cuenta sobre aspectos ajenos a la obra misma. Según este crítico, el mensaje cuestiona cualquier interpretación de la obra, pues pone en entredicho todo acto interpretativo, al creer imposible conocer el sentido último de las cosas. Cuando el lector comienza a comprender la obra, luego de varias lecturas,

[...] what we actually encounter, [...] are mainly subversive messages in the text about its own reading and interpretation, messages that put into question the endeavor of interpretation itself and threaten the very foundations of conventional epistemology. (Anderson, 1997: 84)

Si el centro del texto es el desorden, la duda, la falta de verdad y la ausencia de límites definidos y definidores, Paul McDermid critica, a su vez, que la obra se haya confinado a la denuncia del amor homosexual, lo cual la condena a una etiqueta que restringe el carácter universal del amor y, en última instancia, traiciona la poética de inestabilidad identitaria propugnada por Lorca: “*Such a narrow theme fails to convince because its premise of essential identity, of there being such a thing as ‘a homosexual’, runs counter to the wide-ranging metaphysical questioning in the play of the concept of stable, essential identity*” (McDermid, 2007: 113). Finalmente, María Ángeles Grande

Rosales relaciona la “problematización de la identidad sexual” reflejada en *El público* con el cuestionamiento del signo como un elemento que pueda fijarse a algún referente específico:

[...] si Romeo puede ser un ave y Julieta una piedra, podemos deducir que pueden ser representados de múltiples maneras, que cualquier máscara o signo sirve para representar estas pasiones y, lo que es más, que solamente por una máscara o signo pueden representarse en la ficción. Ello redundante en esa yuxtaposición de imágenes o cadenas de conexiones que caracterizan la imagen poética y que ya no plantean la operación metafórica como ecuación que puede ser resuelta. (Grande, 2005: 137)

Estas aproximaciones críticas intentan alejarse del espíritu esclarecedor para demarcar sus propios límites interpretativos y aceptar el desorden dentro de los parámetros poéticos propuestos por el autor. Al parecer, las propuestas exegéticas que explicitan sus propios límites interpretativos son las que más respetan la naturaleza de la obra. Aun así, queda algún resquicio de incomodidad al hacernos la pregunta de si se puede decir algo más en aras de comprender mejor la naturaleza de la obra —y la intención significativa que hay detrás por parte del autor— o si, por el contrario, el crítico está condenado a dar vueltas sobre la nada para justificar la inutilidad de su propia labor.

En medio de estas tribulaciones, en medio de estos dilemas de aproximación teórica, nos encontramos hoy. Me parece que hay, sin embargo, algunas salidas intuitivas ya en las metodologías de aproximación de algunos críticos mencionados. Si observamos las hipótesis que enmarcan los trabajos de aquellos estudiosos que van en contra de una ordenación falsa, todas ellas tienen en común la utilización de elementos teóricos de naturaleza en sí misma inestable. Todas ellas se sirven de conceptos ambiguos que parecen encontrarse bien acogidos en la naturaleza, asimismo, ambigua de la obra que pretenden enmarcar. Fernández Cifuentes propone una estructura laberíntica de tintes rizomáticos para enfatizar —desde los parámetros de la deconstrucción— la ausencia de un centro vertebrador de sentido. Por su parte, Andrew A. Anderson intenta presentar una estructura que refleja de la obra para poner como centro el asunto de la metateatralidad. Grande Rosales se concentra en la arbitrariedad propia del signo lingüístico, y, finalmente, Paul McDermid basa sus parámetros hipotéticos en la noción de *inestabilidad identitaria*.

Dentro de este panorama de inestabilidad inherente —y en un intento de comprender mejor la naturaleza de la obra teatral—, considero pertinente analizar la obra dramática a la luz de dos conceptos que ocupan un lugar importante, tanto desde el punto de vista temático, es decir, aquello de lo que hablan los personajes, como desde el punto de vista estructural. Me refiero a las nociones de *vacío* y *tránsito*. Estos dos conceptos, además de acompañar la estructura bipartita de “teatro al aire libre” y “teatro bajo la arena” (fundamentales para definir las acciones de los personajes), nos permiten comprender mejor la compleja idea del amor y la transformación que el dramaturgo propone.

TRÁNSITO, TRANSFORMACIÓN Y VACÍO

Fernández Cifuentes (2003) señaló la capacidad de Lorca —no sólo en sus obras experimentales, sino en su dramaturgia en general— para construir espacios inestables, difícilmente localizables en una realidad concreta. Esta afirmación resulta evidente en los escenarios que el dramaturgo construye en *El público*. La acotación inaugural del cuadro primero señala: “Cuarto del Director. [...] Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías” (33). La presencia de la *gran mano* y las radiografías podrían prefigurar la escena del desnudo y el enfermero, quienes —a intuir por la cama, los instrumentos médicos y el enfermero— se encuentran en una especie de sala que precede un quirófano (133). El cuadro sexto cierra con este mismo escenario y, en medio, aparecen múltiples referencias que hacen imposible entender la distribución espacial de los eventos narrados: un escenario detrás de un biombo, una ruina romana con capiteles dotada de profundidad y situada en medio de una especie de paisaje desértico arenoso, un muro de arena pintado con “una luna transparente casi de gelatina” (75), un gran almacén (81), un pozo profundo, el sepulcro de Julieta, un bosque, una especie de río que se intuye por la presencia de la bocina de un barco (117), callejuelas y colinas (123), una catedral (127) y, por último, una universidad (143). La multiplicidad de escenarios aquí señalada no nos dice mucho sobre lo que sucede en la narración, pues su sentido no es *situar*, sino, más bien, desfamiliarizar, crear una atmósfera extraña al espectador/lector: “las configuraciones espaciales de *El Público* han dejado de comportarse estrictamente como signos icónicos y parecen no tener otro objeto que la desubicación: cada

decorado incluye al mismo tiempo elementos que definen y elementos que desorientan” (Fernández Cifuentes, 1986: 288). Ahora bien, resulta revelador atender no tanto los emplazamientos aparentemente definidos, sino aquellos que sugieren el *tránsito* entre ellos. Los dos elementos principales que cumplen con esta función transitoria son el biombo y el arco. El primero aparece en la mayoría de los cuadros, mientras que el segundo se enmarca únicamente en el cuadro tercero, para acompañar la aparición de Julieta. Considero que la importancia de estos *espacios* está íntimamente relacionada con la idea que Lorca quiere expresar sobre la infinita transformación de los enamorados en busca del amor. A continuación desarrollaré esta hipótesis.

El manuscrito de *El público* consta de cinco cuadros y un entremés. Si bien cada cuadro parece independiente de los demás, por momentos el público tiene la impresión de que, sucesivamente, un primer cuadro sirve de reflejo para poner en evidencia —en un nivel metateatral— la anatomía del siguiente. A pesar de la semejanza que hay entre cada una de estas escenas, se podría decir que todas escenifican la vivencia amorosa de los personajes. Luego de un diálogo extraño entre los Caballos y el Director (del cual me ocuparé más adelante), el primer cuadro nos presenta a un Director de teatro, cuya decisión de montar *Romeo y Julieta* es celebrada por un público representado por tres hombres. Los hombres califican la obra de *originalísima* —lo cual constituye un guiño irónico, claro, hacia el lector o el espectador—, mientras que el Director responde resumiendo el argumento: “Un hombre y una mujer que se enamoran” (39). Las primeras intenciones del Director contemplan, pues, una interpretación de la obra que se apega a las expectativas de un público tradicional. El Director clasifica su obra como un ejemplo de “teatro al aire libre”, sin explicar qué significa esta etiqueta. La llama *originalísima*, pero lo que los tres hombres esperan, e incluso exigen, es una obra del todo alejada de las intenciones tradicionales de aquel “teatro al aire libre”:

HOMBRE 1. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

DIRECTOR. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

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

DIRECTOR. Hombre... Yo no estoy dentro...

HOMBRE 1. ¡Basta, basta! Usted mismo se denuncia.

(39)

El pequeño diálogo concentra importantes elementos que estructurarán el desarrollo de los siguientes cuadros. En primer lugar, las reflexiones que se harán sobre el teatro (desde un punto de vista teatral y metateatral) están íntimamente relacionadas con la concepción de los personajes (y el autor) sobre el amor. El Hombre 1 expresa el deseo de que la obra por representar se aleje del amor consuetudinario. Para que la puesta en escena de *Romeo y Julieta* resulte atractiva para él y los otros hombres que lo acompañan, se debe contemplar la libre transformación de los enamorados. Como segundo elemento, el Hombre 1 anuncia la necesidad de que los sentimientos representados en el teatro correspondan a una vivencia *real*. No basta una *representación* del amor: Romeo y Julieta tienen que estar efectivamente enamorados el uno de la otra. Por ello, el Hombre 1 pide al Director que se calle, pues, con su respuesta (“Hombre... Yo no estoy dentro...”), el Director demuestra interés únicamente en un teatro superficial, hecho a base de sentimientos fingidos. En realidad, tanto el teatro como el amor se relacionan entre sí, pues, en la medida en que el teatro se aleja de la representación, puede dar pie a un amor *real*.

Los Hombres solicitan al Director una actitud franca que elimine el engaño. Insisten en la necesidad de eliminar aquello que, según este planteamiento, separa la apariencia de la *verdad*. La *representación* se conceptualizará, más adelante, bajo la figura de la *máscara*, como instrumento no utilizado únicamente en el teatro, sino llevado a la vida diaria como método para esconder la verdadera personalidad de los individuos. En este sentido, la eliminación de la máscara es el modo de lograr un “amor verdadero”, es decir, aquello que el Hombre 1 exige al promover el “teatro bajo la arena”: “Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena” (41).

La transición del “teatro al aire libre” al “teatro bajo la arena” supone, pues, una transformación que implique no sólo la eliminación de la *máscara* en busca de una verdad revelada, sino también la aceptación de una idea de amor trágica. Esta idea, apenas desvelada, tomará más y más fuerza. El elemento que posibilita esta transición —y la consecuente transformación de los personajes— se representará teatralmente con un biombo. Hombre 1 utiliza el biombo como instrumento para remover al director su máscara e introducirse al escenario: “HOMBRE 1. Pero yo te he de llevar al escenario quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! [*El Hombre 3 saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*]”.

director pasa por el biombo, a pesar de su voluntad, y se transforma, como la acotación señala, en “*un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. Debe ser una actriz*” (47). Por ahí pasan después el Hombre 1, que sale transformado en “*una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza*” (49); Elena, que “*aparece sin barba con la cara palidísima y un látigo en la mano*” (51) y el criado, que, curiosamente, “*pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera*” (51). En todos estos casos, exceptuando el del criado, los personajes sufren transformaciones que parecen apuntar a una aparente eliminación de la máscara y que tendrán efecto en la vivencia amorosa de los personajes y en su expresión libre del amor.

Es, pues, a través del tránsito posibilitado por el biombo, que el Director se despoja de los sentimientos reprimidos y confiesa estar unido al Hombre 1 (llamado Gonzalo) en una intensa relación amorosa. De golpe, pierde todas sus inhibiciones y expresa sus verdaderas intenciones con Gonzalo, su amante: “Gonzalo, te he de escupir mucho. Quiero escupirte y romperte el frac con unas tijeritas. Dame seda y aguja. Quiero bordar. No me gustan los tatuajes, pero te quiero bordar con sedas” (47). El público esperaba que el “teatro bajo la arena” respondería a una libertad amorosa —una vez removidas las máscaras impuestas por el “teatro al aire libre”— y una consecuente satisfacción del deseo. Con lo que se encuentra, muy por el contrario, es con la revelación de que parece imposible la correspondencia en el amor: Gonzalo busca en el Director la satisfacción de su deseo, pero el Director lo rechaza. A su vez, el Director solicita el amor de Elena, una mujer cuya existencia, en un principio, resulta algo nebulosa. La situación se complica cuando el Hombre 3 revela también estar enamorado de Elena. Elena, a su vez, sospecha de la veracidad de esa confesión, pues cree que el Hombre 3 está en realidad enamorado del Director: “¡Vete con él! Y confíesame ya la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tú lo has besado y has dormido en la misma cama” (51).

Luego de llevarse a cabo la transformación de los personajes a través del biombo —un cambio que supone, a su vez, la transición del “teatro al aire libre” al “teatro bajo la arena”—, el lector (o el público) pretendía encontrarse con un teatro “verdadero”, marcado por la eliminación de las máscaras y la consecuente liberación del deseo suprimido. Muy por el contrario, lo que se

revela es un mundo inestable y caótico donde todos sufren sin poder lograr la satisfacción de sus deseos ni conseguir la correspondencia de su amor.⁷

La misma estructura de amor insatisfecho se repite, a modo reflejo, en el segundo cuadro. Aquí aparece un enigmático diálogo entre dos personajes caricaturescos: Cascabeles y Pámpanos. En una especie de canto alternado, ambos juegan a inventar escenarios posibles de transformación. Si uno de ellos se transforma imaginativamente en otro ser u objeto, el otro hace lo posible o por adecuarse a esa transformación o, al contrario, por interrumpir el juego: “FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube? FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en ojo. FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en caca? FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en mosca” (55). En este juego lo importante es que el diálogo entre las dos figuras se mantenga, a pesar de las transformaciones sufridas por ellas. Las imágenes *nube* y *caca* se relacionan con sus pares *ojo* y *mosca* para garantizar que, a pesar de todo, Cascabeles y Pámpanos permanezcan unidos. La dinámica continúa sin contratiempos, hasta que se rompe de manera abrupta: cuando Cascabeles sugiere convertirse en pez luna, Pámpanos rompe la sucesión armónica de los elementos: “Yo me convertiría en cuchillo” (57). Esto conlleva, como dirá a continuación Cascabeles, una interrupción no sólo del juego (de la danza, de acuerdo con la acotación teatral), sino también del amor. El cuchillo es el único elemento que, en la sucesión de transformaciones, corta el amor en seco. Con la súbita incorporación de este violento elemento, parece como si Pámpanos desatara la violencia soterrada que yacía en el juego. Pámpanos contempla la posesión sexual como una posesión en la muerte: “Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete porque te desprecio. Quisiera que tú calaras hasta lo hondo” (59). Cascabeles se niega a continuar por ese camino, pues parece preferir la danza perpetua, la búsqueda eterna del amor: “Adiós. Estoy tranquilo. Si voy bajando por la ruina iré encontrando amor y cada vez más amor” (61). Pámpanos no tolera el rechazo y, ahora admitiendo la sumisión, permite que la decisión del curso

7 La obra teatral salta indiferentemente entre la temática teatral y la temática amorosa, como he intentado explicar. De ahí que, como críticos, sea muy difícil, a veces imposible, no confundir teatro y amor.

del vaivén la tome ahora Cascabeles: “No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en granito de arena?” (61). Parece ser, de nuevo, que el amor planteado supone una predisposición, por parte de los amantes, a sufrir en un estado eterno de transformación como único modo de acercarse al ser amado, sin llegar nunca a compenetrarse. Si en el primer cuadro la transformación de los personajes se había explicitado mediante el paso de cada uno de ellos por el biombo, aquí ese *pasaje* parece quedar interiorizado en la esencia del amor, representada, a su vez, por el juego de infinitas transformaciones.⁸

En el cuadro tercero el Hombre 1 y el Director revivirán, a su manera, esta misma danza de transformación:

DIRECTOR. [*Deteniéndolo.*] Oye, ¿y si yo me convirtiera en un pequeño enano de jazmines?

HOMBRE 2. [*Al Hombre 1.*] ¡Vamos! ¡No te dejes engañar! Yo te acompaño a la ruina.

DIRECTOR. [*Abrazando al Hombre 1.*] Me convertiría en una píldora de anís, una píldora donde estarían exprimidos los juncos de todos los ríos. Y tú serías una gran montaña china cubierta de vivas arpas diminutas.

HOMBRE 1. [*Entornando los ojos.*] No, no. Yo entonces no sería una montaña china. Yo sería un odre de vino antiguo que llena de sanguijuelas la garganta.

[*El Director y el Hombre 1 luchan sordamente.*] (83)

Curiosamente, las imágenes que se generan ahora ya no tienen la misma lógica de correspondencias que en el juego de Cascabeles y Pámpanos. No hay relación alguna entre “un pequeño enano de jazmines”, “la píldora de anís” o “la gran montaña china”; mucho menos entre la píldora y un “odre de vino antiguo”, lleno de sanguijuelas. Las imágenes del cuadro anterior establecían una perfecta consonancia lógica entre sí. Parece que el juego ha dado un salto más osado y las consonancias de amor, antes predecibles, son

8 Albert G. Hauf (1972: 31) encuentra que el juego representado por la figura de Pámpanos y Cascabeles es un motivo recurrente en varios romances de la tradición catalana. La dinámica de transformación que reflejan los romances analizados por Hauf resume, en sus palabras, “el dinámico forcejeo de los dos principios que regulan el universo”, es decir, los principios masculino y femenino, ambos unidos por la “irrevocable fuerza del deseo”.

ahora inusitadas. El conjunto de imágenes sugestivas rompe con el carácter más o menos armónico y extiende el poder del amor a cualquier combinación de elementos, por más dispar que sea.

Después de esta escena, el Director y el Hombre 1 invocan a Elena. Pero quien entra entonces no es la Elena de Troya, sino la Julieta de *Romeo y Julieta*. Con su aparición en escena, cobra importancia un segundo espacio de tránsito que —aunque menos evidente que el biombo— sustenta igualmente las posibilidades de transformación de los personajes. Me refiero a la aparición del *arco*. El primer diálogo que expresa Julieta tan pronto como aparece es el siguiente: “JULIETA. (*Saltando del sepulcro.*) Por favor. No he tropezado con una amiga en todo el tiempo que llevo expatriada, a pesar de haber cruzado más de tres mil arcos vacíos. Un poco de ayuda, por favor. Un poco de ayuda y un mar de sueño. (*Canta.*)” (85). Julieta está en un sepulcro, expatriada quizá de la vida, y ha vagado cruzando “más de tres mil arcos vacíos” sin haber tropezado con ninguna amiga. No entendemos mucho qué son estos *arcos*, sólo se enfatiza el mismo acto de *cruzarlos*, acción apoyada en el hecho de que la única cualidad de estos elementos es ser lugares *vacíos*, por los que únicamente se puede *pasar*. Cuando Julieta comienza su canto, los “arcos vacíos” aparecen de nuevo:

Un mar de sueño,
un mar de tierra blanca
y los arcos vacíos por el cielo.
Mi cola por los mares, por las algas,
mi cola por el tiempo.

Un mar de tiempo.
Playa de los gusanos leñadores
y delfín de cristal por los cerezos.
¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina!
¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!
(87)

Los primeros dos versos sugieren dos paisajes infinitos: “un mar de sueño, un mar de tierra blanca”. Podría pensarse que el sueño se sitúa en un arriba simbólico y la tierra blanca en un abajo, pero después aparece la presencia del cielo con “los arcos vacíos”. Si, por las palabras anteriores de Julieta,

sabemos que los arcos son lugares de paso y se encuentran en el mundo de la muerte, entonces el cielo, situado tradicionalmente en un *arriba*, parece igualarse al espacio de muerte situado simbólicamente en un *abajo*. Ante esta mezcla de referencias espaciales, lo que se sugiere es un mundo dotado de circularidad, donde no importa el arriba ni el abajo, pues todo termina igualándose por el paso del tiempo: “Mi cola por los mares, por las algas, / mi cola por el tiempo. / Un mar de tiempo” (vv. 4-6). En este espacio, más temporal que espacial, los elementos marinos y terrestres se fusionan con libertad: “Playa de los gusanos leñadores / y delfín de cristal por los cerezos” (vv. 7-8). La canción finaliza con cuatro exclamaciones: “¡Oh puro amianto de final! ¡Oh ruina! / ¡Oh soledad sin arco! ¡Mar de sueño!” (vv. 9-10). La ruina, “amianto de final”, parece ser una especie de muerte definitiva en donde el amor ya no puede garantizar el tránsito, en donde no existen los arcos que permiten la transformación. Los versos en su conjunto sugieren que el amor fuerza la dolorosa transformación de los seres vivos a través de los espacios de transición (biombo, arco). El problema es que la alternativa a este sufrimiento sinfín no es otra más que la muerte definitiva.

Después de la canción y el breve monólogo de Julieta, aparece el Caballo Blanco 1 con “*una espada en la mano*” y gritando una sola palabra: “¡Amar!” (87). El diálogo continúa con las referencias espaciales y Julieta parece empeñarse en vencer al Caballo Blanco 1 de la equiparación de contrarios (tierra y sepulcro, arriba y abajo, día y noche):

CABALLO BLANCO 1. [*Apareciendo. Trae una espada en la mano.*] ¡Amar!

JULIETA. Sí. Con amor que dura sólo un momento.

CABALLO BLANCO 1. Te he esperado en el jardín.

JULIETA. Dirás en el sepulcro.

CABALLO BLANCO 1. Sigues tan loca como siempre, Julieta. ¿Cuándo podrás darte cuenta de la perfección de un día? Un día con mañana y con tarde.

JULIETA. Y con noche.

CABALLO BLANCO 1. La noche no es el día. Y en un día lograrás quitarte la angustia y ahuyentar las impasibles paredes de mármol.

Un poco más adelante se incorpora el Caballo Negro a la conversación. El Caballo Blanco 1 equipara ahora la ceniza con una manzana: “A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero la ceniza

es buena” (95). Julieta contradice esta última afirmación: “No. No es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?”, a lo que responde el Caballo Blanco 1: “No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana” (95). El diálogo remarca una transformación relacionada directamente con el tiempo, que permite crear un nexo entre la manzana y la ceniza. A la vez, se enfatiza la presencia del tiempo, al ser éste el que provoca la transformación de los seres. El extraño diálogo continúa y ahora el Caballo Negro toma la palabra: “¡Forma! ¡Forma! Ansia de la sangre” y más adelante: “Ansia de la sangre y hastío de la rueda” (95). Aunque no se puede descifrar el diálogo en su totalidad —tampoco debería ser la intención del autor de una obra de índole tan poética como ésta formular verdades fácilmente comunicables—, el espectador o lector percibe cierta repetición. La “forma” busca la sangre y el ansia de la sangre se rompe contra el “hastío de la rueda”. La rueda es la imagen de lo cíclico, y, unida a “hastío”, provoca un efecto de repetición: forma / ansia de la sangre / forma.

Después aparecen los Tres Caballos Blancos y continúan la reflexión: “Forma y ceniza. Ceniza y forma. Espejo. Y el que pueda acabar que ponga un pan de oro”. Y, finalmente, el Caballo Negro otra vez: “Sí. Ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío yo entiendo paloma degollada” (97). El vacío ocupa en esta frase el espacio de transición entre la nada del aire y la paloma degollada. Este concepto, a su vez, se relaciona con el biombo y con el arco, pues ambos son espacios *vacíos* cuyo único objetivo es permitir la transición entre un ser y otro. Es solamente a través de aquellos lugares limítrofes donde se puede llevar a cabo la transformación de los personajes. El vacío que implica ese pasaje ocasiona sufrimiento, por esa razón los personajes se niegan a pasar por allí. Aun así, a pesar del dolor, es el único camino posible para evitar la eternidad definitiva de la muerte.

La relación entre el amor y los espacios transitorios aparece también en el verbo que selecciona Lorca para referirse a la relación sexual y la consecuente posibilidad de engendrar. Los Tres Caballos Blancos sugieren la posibilidad de la resurrección sólo mediante la cópula con Julieta. La expresión que utilizan es *pasar*: “Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos” (99). Y, más adelante, en voz del Caballo Negro: “¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! ¡Oh mar apoyado en la penumbra y flor en el culo del muerto!” (101).

El ímpetu de la fuerza del amor se dramatiza en la escena de Julieta y los Caballos. Si Julieta acepta al final la cópula, es para tener un hijo y así lograr la perpetuación, no de sí misma, sino de aquel amor impetuoso. Y si el deseo se renueva constantemente, hasta su perpetuidad, lo mismo pasa con el amor. Pero, mientras la fuerza del amor triunfa, el sujeto vaga sin poder encontrar a alguien que pueda saciar este sentimiento. Y es que, según Lorca, los seres humanos somos seres amantes, víctimas de un deseo que no podemos controlar. Retomando el diálogo del cuadro tercero, leemos a continuación:

CABALLO BLANCO 1. Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE 1. Yo no tengo máscara.

DIRECTOR. No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

JULIETA. [*Llorando.*] ¡Máscara!

CABALLO BLANCO 1. Forma. (105)

Quizá la única verdad que Lorca intenta extraer es el eterno intercambio de *formas* en esa fuerza eterna del amor. Después de ponderar las reflexiones del Caballo Negro, entendemos que el Hombre 1 no es menos iluso que los demás, pues él cree que hay algo “debajo de la máscara”, cree haber liberado al Director: “Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela” (107). El personaje busca que el Director elimine todas sus máscaras, todos sus trajes. Pero sólo cabe cambiar los trajes, no suprimirlos. Por ello, el Director se transforma en bailarina (109, acotación), luego aparece con un “*maillot lleno de pequeños cascabeles*”, luego se convierte en el Hombre 3 y, finalmente, en un hombre en pijama con una cara “*blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz*” (115).⁹ El Director se quedó, finalmente, con una cara vacía “[*el Traje se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final.*]”, mientras que el Hombre 1 pierde a su enamorado por su afán de querer hallar algo *verdadero* debajo

9 Cada una de estas transformaciones parece, de pronto, cobrar autonomía. Es decir, el traje de bailarina se convierte en un personaje, aparte del Director, y lo mismo sucede con el hombre del pijama.

de todas aquellas capas de trajes: “HOMBRE 1. [*Abrazando al Traje*.] Tenías que volver para mí, para mi amor inagotable, después de haber vencido las hierbas y los caballos” (117).

En resumidas cuentas, quizá la aceptación del amor implica aceptar la multiplicidad en la que éste puede hallar forma, tal como se expresa en el cuadro quinto, en voz de los estudiantes que son espectadores de la supuesta obra escenificada (*Romeo y Julieta*). Cuando comentan la razón del asesinato de Julieta a manos de *el público*, uno de ellos expresa:

ESTUDIANTE 5. Porque están locos. Pero a mí que subo dos veces todos los días la montaña y guardo, cuando terminan mis estudios, un enorme rebaño de toros con los que tengo que luchar y vencer a cada instante, no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo.

ESTUDIANTE 1. ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5. Te enamoras.

ESTUDIANTE 1. ¿Y si yo quiero enamorarme de ti?

ESTUDIANTE 5. [*Arrojándole el zapato*.] Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

ESTUDIANTE 1. Y lo destruimos todo. (141-143)

No hay verdades, únicamente formas heterogéneas que *transitan* buscando eternamente el amor. O, por decirlo de otra manera, sólo existe el amor, que busca su materialización en la solidez de las formas. Detrás de las formas —o de las máscaras— no hay nada más. Por ello, para Lorca lo único real es la proyección del deseo, impulsado por la fuerza del amor, que se transforma en cada intento por expresarse.

Para terminar, me gustaría comentar la relación que la *transición transformadora* guarda con el extraño diálogo, desarrollado en el cuadro sexto, entre el Director y el Prestidigitador. Al parecer, el Prestidigitador tiene una visión de mundo que concuerda perfectamente con las conclusiones a las que el Director llega sobre el amor: “PRESTIDIGITADOR. Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser. DIRECTOR. Eso es precisamente lo que se hace en el teatro. Por eso yo me atreví a realizar un difícilísimo juego poético en espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (157). Además de resaltar la fuerza de un amor cuyo *ímpetu* provoca la *transformación* de los trajes, el Director descarta que haya *esencias*

que puedan transformarse: únicamente hay trajes. Él encuentra una consonancia entre el amor que ha intentado representar en su obra y la capacidad del Prestidigitador para convertir los elementos libremente en otra cosa. A continuación, ambos personajes presentan de manera alusiva sus respectivas reflexiones sobre el amor:

PRESTIDIGITADOR. Cuando dice usted amor yo me asombro.

DIRECTOR. Se asombra, ¿de qué?

PRESTIDIGITADOR. Veo un paisaje de arena reflejado en un espejo turbio.

DIRECTOR. ¿Y qué más?

PRESTIDIGITADOR. Que no acaba nunca de amanecer.

DIRECTOR. Es posible.

PRESTIDIGITADOR. [*Displícite y golpeando la cabeza de caballo con las yemas de los dedos.*]

Amor.

DIRECTOR. [*Sentándose en la mesa.*] Cuando dice usted amor yo me asombro.

PRESTIDIGITADOR. Se asombra, ¿de qué?

DIRECTOR. Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima.

PRESTIDIGITADOR. ¿Y qué más?

DIRECTOR. Que anochece cada cinco minutos.

(157)

Cuando el Director dice la palabra *amor*, el Prestidigitador ve “un paisaje de arena reflejado en un espejo turbio”. Por su parte, el Director ve “que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima”. La perspectiva del Prestidigitador es ambigua. El paisaje de arena sugiere profundidad, amplitud de miras, infinitud, pero sólo alcanzable a través de un espejo turbio. A su vez, el Director ve que cada grano de arena de ese paisaje representa la vida e ímpetu de una infinita colonia de hormigas. La relación entre ambos personajes es evidente. No sólo por una similar concepción del amor, sino por la pensada disposición paralelística del diálogo. Cuando ambos preguntan “¿y qué más?”, los dos personajes —curiosamente— responden con un matiz temporal que, aunque aparenta posturas enfrentadas, es, en el fondo, la misma percepción eterna y cíclica de la fuerza del amor.

El Prestidigitador ve en el amor “que no acaba nunca de amanecer”, es decir, un amor siempre oscuro, nunca alcanzable. El Director, de igual manera, alude al carácter cíclico y repetitivo del amor, pero, curiosamente, a

partir de una eterna repetición día-noche. Ambas percepciones nos remiten, de nuevo, al eterno vaivén de Pámpanos y Cascabeles, como enamorados que nunca logran triunfar, nunca logran adecuarse lo suficiente como para lograr la unión total, la posesión. Finalmente, el Director expresa que el verdadero drama supera los confines de una obra teatral: “El verdadero drama es un *circo de arcos* donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar” (159, cursivas mías). No hay descanso en el amor, porque no hay ninguna meta que alcanzar, sólo un eterno y angustiante viaje impulsado por un vaivén de transiciones y transformaciones.

EL “VACÍO” EN LA LIBRE TRANSFORMACIÓN METAFÓRICA

No es extraño que el espacio en *El público* tome en cuenta más las transiciones entre espacios que los emplazamientos concretos. El *tránsito* se mueve por un espacio que el movimiento mismo va vaciando, y en donde la única constante es el movimiento. Conlleva, por tanto, la esencial falta de estatismo o de estabilidad. De hecho, sobre esta misma idea se basa la *metamorfosis* del lenguaje en la obra. Los indicios que nos permiten construir una linealidad narrativa comunicable se encuentran nadando en una construcción discursiva basada en la incoherencia y en la libre sustitución semántica, como si la transformación afectara también el lenguaje y le impidiera un desarrollo sintáctico normativo.

Al iniciar el análisis de la obra, me referí a la conversación que se da en el cuadro primero entre el Director y los Hombres. Lo cierto es que antes de este diálogo hay una incoherente conversación entre el Director y cuatro Caballos Blancos. Si el diálogo entre el Director y los Hombres introduce la narrativa que guiará racionalmente toda la obra —aquella que se estructura en torno a la dicotomía entre “teatro al aire libre” y “teatro bajo la arena”—, el diálogo entre el Director y los Caballos Blancos introduce la narrativa de la irracionalidad y la incoherencia que constituirá la esencia inestable de la obra representada. Fernández Cifuentes señaló la habilidad de la crítica para esquivar estos pasajes oscuros en vez de intentar considerarlos dentro de los parámetros constitutivos del texto. Lo curioso es que esta huida del lector/crítico está ya representada en la actitud evasiva del Director:

DIRECTOR. ¿Qué desean? [*Los Caballos tocan sus trompetas.*] Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre! Pero yo he perdido toda mi fortuna, si no envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla que quite la costra de la herida me basta. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera de mi casa, caballos! [*Aparte.*] Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos. [*Llorando.*] Caballitos míos. (33)

Aunque en este punto de la obra no sabemos nada sobre “el teatro al aire libre”, el Director expresa su fiel adherencia a éste, aunque deja entrever —en términos no del todo comprensibles— que esta inclinación se debe a una falta de “suspiro”, de emoción. Parece haber una actitud ambivalente por parte del Director ante su afición a este tipo de teatro. La respuesta de los Caballos no tiene conexión lógica alguna con el parlamento expresado por el Director, y su única reacción es la enérgica expulsión de los Caballos, y, por ende, el deseo de salvaguardar sus expectativas teatrales ante cualquier agente o discurso disonante: “LOS CABALLOS. Por trescientas pesetas, por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío, por tu saliva, por un recorte de tus uñas. DIRECTOR. ¡Fuera! ¡Fuera! ¡Fuera! [*Toca un timbre.*]” (35) La sintaxis marcada por la preposición *por*, los adjetivos numerales y los sustantivos generan una especie de simulación de un discurso lógico del lenguaje. Dentro de ese esqueleto discursivo simulado, hay, sin embargo, una libre selección de referentes: lo mismo da que sean “trescientas pesetas”, “un plato de sopa”, “un frasco vacío”, “un recorte de tus uñas”, etcétera. Aun si la oración expresada por los Caballos pudiera adecuarse a una situación imaginable —por ejemplo, una especie de trueque donde los referentes mencionados funcionaran como moneda de cambio—, el parlamento de los Caballos no guarda ningún sentido con lo que se esperaría de una respuesta acorde con la situación desarrollada en la escena. La simulación de una sintaxis coherente se repite en el parlamento siguiente, sólo que aquí el esqueleto sintáctico se ve ahora marcado por una coherencia temporal: “LOS CABALLOS. ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. [*Entra el Criado.*]” (35). El adverbio *antes*, acompañado por el imperfecto, hace referencia a una serie de situaciones pasadas de vivencia compartida entre los Caballos y el Director. Las situaciones expresadas no presentan una coherencia muy clara,

sólo se unen por una especie de campo semántico escatológico (“te olían los pies”, “esperábamos en el retrete”) y unas referencias espaciales (“en el retrete”, “detrás de las puertas”), los cuales, al igual que las acotaciones de la obra en sí, no ayudan a emplazar la situación descrita. El Director responde con violencia —“Dame un látigo” (35)—, pero los Caballos continúan con la rememoración: “LOS CABALLOS. Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba” (35) Antes de que el Hombre 1 mencione la posibilidad de que los sujetos enamorados puedan sustituirse libremente (“Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra”, 39), los Caballos son los primeros que sugieren una relación libre entre elementos dispares: “la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba”. Aun más importante, con la adversativa, “pero sabíamos comprender”, los Caballos enfatizan que —a diferencia del Director, que se niega a involucrarse en un discurso de libre sustitución semántica— los Caballos *comprenden* este lenguaje. El Director ordena al Criado abrir la puerta y los Caballos responden: “No, no, no. ¡Abominable! Estás cubierto de vello y comes la cal de los muros que no es tuya” (37). Lo que sucede después es central para entender la *comprensión* que tienen los Caballos en torno a la libre relación entre los elementos:

[*Los Caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto.*]

CABALLO 1. ¡Abominable!

CABALLOS 2, 3 y 4. Blenamiboá.

CABALLO 1. ¡Abominable!

CABALLOS 2, 3 y 4. Blenamiboá.

Los caballos danzan alternando el término *abominable* con una palabra que se deriva de la libre ordenación silábica. Así, el deseo de romper con la racionalización del lenguaje termina por destruir el orden con el que la palabra puede constituirse. Esta misma reordenación silábica se repetirá en el cuadro tercero, en voz de El traje de bailarina: “Gui-guiller-guillermi-guillermi. Na-nami-namiller-namillergui. Dejadme entrar o dejadme salir” (111). Finalmente, el Director grita de nuevo “¡Teatro al aire libre! ¡Fuera!

¡Vamos! Teatro al aire libre. ¡Fuera de aquí!” (37) y termina por expulsar a los Caballos de su oficina.

Los Caballos plantean una libre sustitución del signo lingüístico. Nosotros como lectores nos vemos forzados, sin embargo, a intentar hallar —exista o no— la conexión entre los elementos que quedan unidos por el esqueleto sintáctico. Esta operación, consistente en hallar la relación entre elementos aparentemente dispares, no es otra que aquella llevada a cabo por la transformación metafórica. Antonio Monegal, de hecho, identifica el *trasvestismo* que observa en *El público* como una operación metafórica:

Aristotle’s definition of metaphor—giving to a thing a name that belongs to another thing— can be paraphrased to giving to one person the dress that belongs to another. When the text is in itself clearly—or obscurely— poetic, such a reading becomes unavoidable; it is imposed by the strategies of construction of meaning displayed in the text. (Monegal, 1994: 204)

¿Qué pasa, sin embargo, si la distancia entre los elementos comparados es tan grande que el lector no halla nada que los conecte? Sucede, de pronto, que el lector se ve forzado a dirigir su atención, no tanto a los elementos dispares, sino a ese vacío inaprehensible que los separa.¹⁰ En otro artículo, Antonio Monegal (1991: 66) señala que el mecanismo metafórico del proyecto vanguardista de la generación del 27 —incluido el de Lorca— es,

¹⁰Aunque desarrollar esta hipótesis supera los límites del presente artículo, quisiera señalar brevemente que el deseo de prestar atención no tanto a la asociación metafórica sino al “vacío” que separa a cada uno de los referentes podría comprenderse mejor si acudimos a las reflexiones que Lorca expresó en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, de 1929, en torno a las diferencias entre “imaginación” e “inspiración” (García Lorca, 1984: t. 2, 13-31). Según el poeta, mientras la imaginación —que tiene como instrumento principal la metáfora objetiva— se sitúa dentro de los límites impuestos por la realidad representable, la inspiración, en cambio, se escapa de los límites racionales para imponer un “orden y una armonía exclusivamente poéticos” (García Lorca, 1984: t. 2, 17). La metáfora sería, pues, un primer salto necesario dentro de la poesía, pero que debería ser superado por la aceptación de una lógica poética en donde la libre transformación de los elementos no halle restricciones de sentido.

precisamente, centrar la atención en la tensión metafórica producida al unir elementos dispares: “se fabrica la ilusión de estar tendiendo sobre el hueco entre las palabras el mismo cable metafórico, solo para desmontar en el mismo gesto el artificio, y obligar al lector a sentir el vértigo del abismo”. Indudablemente, los mecanismos poéticos que Lorca ensaya en la concepción de *Poeta en Nueva York* son los mismos con los que construye la obra dramática. Y, así como ocurre con los emplazamientos de la obra teatral, el centro que vertebra la operación metamórfica del lenguaje es, precisamente, el *vacío* que se revela en el *tránsito* que da lugar a las múltiples transformaciones metafóricas y que halla, a su vez, correlación metafórica con los espacios de tránsito representados en la obra teatral.¹¹ Tenía razón Fernández Cifuentes al señalar el error en el que caía la crítica que no reconocía cómo el carácter incompleto e incoherente del texto formaba parte fundamental de la obra. Cabría añadir —creo yo— que las incoherencias y deformidades presentadas en la obra no entran en tensión con las ideas que pueden ser rescatadas a través de una reconstrucción del sentido. En el fondo, ambas lecturas revelan una misma actitud: la única constante es el cambio, la única verdad es la transformación.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Andrew A. (1997), “‘Una desorientación absoluta’: Juliet and the shifting sands of García Lorca’s *El público*”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. L, núm. 1, pp. 67-85.
- Anderson, Andrew A. (1992), “‘Un difícilísimo juego poético’: Theme and symbol in Lorca’s *El público*”, *Romance Quarterly Journal*, vol. xxxix, núm. 3, pp. 331-346.

¹¹ Fernández Cifuentes (1986: 137) también relaciona el *vacío* con la falta de coherencia en los diálogos de la obra. Según el crítico, el desorden en los intersticios del diálogo “puede considerarse también una suerte de vacío: con frecuencia, dos parlamentos contiguos parecen pertenecer a diálogos diferentes y haber sido reunidos por el azar, el error o la perversidad; de este modo, solo cabe asociarlos mediante el hueco —de dimensiones desconocidas— dejado por los irrecuperables parlamentos intermedios que habrían dado continuidad y coherencia a estos fragmentos”.

- Fernández Cifuentes, Luis (2003), *Cartografías del desasosiego. El teatro de García Lorca*, Minnesota, Edición del Orto.
- Fernández Cifuentes, Luis (1986), *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- García Lorca, Federico (2012), *El público*, edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (1993), *Romancero gitano / Poeta en Nueva York / El público*, edición de Derek Harris, Madrid, Taurus.
- García Lorca, Federico (1984), *Conferencias*, tomo 2, edición de Christopher Maurer, Madrid, Alianza.
- García Lorca, Federico (1978), *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas*, transcripción y versión depurada de Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona, Seix Barral.
- García Lorca, Federico (1976), *Federico García Lorca. Autógrafos II: El público*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd.
- Grande Rosales, María Ángeles (2005), “*El público: la verdad de las máscaras*”, en Antonio Chicharro Chamorro y Antonio Sánchez Trigueros (eds.), *La verdad de las máscaras. Teatro y vanguardia en Federico García Lorca*, Granada, Alhulia, pp. 117-147.
- Hauf, Albert G. (1972), “*Les transformacions*”, en Norman David Shergold (ed.), *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, Woodbridge, Tamesis Books Limited, pp. 25-51.
- Marful Amor, Inés (1991), *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel, Reichenberger.
- Martínez Nadal, Rafael (1974), *El público. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, México, Joaquín Mortiz.
- Martínez Nadal, Rafael (1970), *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd.
- Mazzotti, Honorata (1990), “*Una lectura de El público de Federico García Lorca*”, en *Tres ensayos sobre Federico García Lorca*, prólogo de James Valender, México, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 153-182.
- McDermid, Paul (2007), *Love, Desire and Identity in the theatre of Federico García Lorca*, Woodbridge, Boydell and Brewer/Tamesis.
- Millán, María Clementa (1986), “*El Público, de García Lorca: obra de hoy*”,

Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca, núm. 433-434, pp. 399-407.

Monegal, Antonio (1994), "Un-masking the maskuline: Transvestism and tragedy in García Lorca's *El público*", *Modern Language Notes*, vol. CIX, núm. 2, marzo, pp. 204-216.

Monegal, Antonio (1991), "La 'poesía nueva' de 1929: entre el álgebra de las metáforas y la revolución surrealista", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. XVI, núms. 1-2, pp. 55-72.

Werman, Anna (2011), "La dialéctica entre la vida y la forma en las obras de Federico García Lorca: *El público* y *La casa de Bernarda Alba*", *Lublin Studies in Modern Languages and Literature*, núm. 35, pp. 19-30.

MARIANA IGLESIAS ARELLANO: (León Guanajuato, 1988) es Académica de Tiempo Completo en la Universidad Iberoamericana. Cursó los estudios de Licenciatura en Humanidades, en la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, España), entre 2008 y 2012, la maestría en Estudios comparados de Literatura, Arte y Pensamiento, en la misma universidad (2012-2013) y el doctorado en Literatura Hispánica, en El Colegio de México. Al terminar sus estudios ejerció como Teaching Assistant de español en el Departamento de Romance Languages and Literatures de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts). Entre sus intereses de investigación principales están el estudio de la poesía española contemporánea, las conexiones entre las diferentes ramas del arte, las relaciones entre la filosofía y la literatura, así como el estudio teórico de la interdisciplinariedad y las humanidades.

D. R. © Mariana Iglesias Arellano, Ciudad de México, julio-diciembre, 2021.