

Federico García Lorca

El público El sueño de la vida

Edición de Antonio Monegal
Coordinación de Mario Hernández



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Primera edición: 2000
Segunda edición: 2017

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth
Diseño de cubierta: Manuel Estrada
Fotografía de Amador Toril

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Edición, introducción y notas: Antonio Monegal
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2000, 2017
Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15
28027 Madrid
www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-561-8
Depósito legal: M. 36.376-2017
Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Una revolución teatral inacabada, por Antonio Monegal
- El público
- 53 [Cuadro primero]
- 68 [Cuadro segundo]
- 80 [Cuadro tercero]
- 113 [Canción del pastor bobo]
- 115 [Cuadro quinto]
- 134 [Cuadro sexto]
- 147 [El sueño de la vida]
- Entrevistas y notas de prensa
- 187 I. Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca
- 188 II. Antes del estreno. Hablando con Federico García Lorca
- 189 III. *El público*, para unos pocos
- 190 IV. Charla amable con Federico García Lorca
- 191 V. Llegó anoche Federico García Lorca
- 193 VI. Se va a crear un Teatro-Escuela de Arte Experimental
- 194 VII. Sección de rumores
- 196 VIII. Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca

200	IX. Sección de rumores
202	X. Una conversación inédita con Federico García Lorca
205	Notas a los textos
207	Sobre los manuscritos
209	Variantes

Una revolución teatral inacabada

De muy pocos autores se puede decir con tan rigurosa propiedad como de Federico García Lorca que la parte de su obra publicada póstumamente es imprescindible para comprender todas las facetas de su cambiante creación. Su vida y su carrera prematuramente truncadas, sus particulares hábitos de escritura y su falta de urgencia en dar sus obras a la imprenta han traído como consecuencia una larga y laboriosa empresa de recuperación de lo inédito y hasta de lo perdido. Algunas de esas piezas rescatadas nos han permitido leer y también ver en escena un García Lorca diferente del que fue popular entre sus coetáneos. Las vías de experimentación más radicales que emprendió, aunque eran conocidas por el círculo de los más próximos a él, no habían subido aún a los escenarios o permanecían todavía inéditas cuando muere, en agosto de 1936¹. Basta pensar

1. Recordemos que a su muerte estaban ya escritas y pendientes de estrenar, además de *El público*, *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la seña*

en *Poeta en Nueva York*, entonces sólo conocido por los poemas sueltos aparecidos en revistas y por la conferencia-recital que le dedicó. En la vertiente teatral, la capacidad de innovación que le caracterizó alcanza en *El público*, en *Así que pasen cinco años* y en *El sueño de la vida* (conocida en ediciones anteriores como *Comedia sin título*) las dimensiones de una auténtica revolución contra el modelo dominante en los escenarios de su tiempo.

La historia de *El público* y de *El sueño de la vida* ha sido repetida innumerables veces, y en especial la de la primera obra. De modo insistente la crítica se ha sentido obligada a comentar *qué son* y de dónde proceden estos textos. Pocas obras literarias parecen haber tenido tanta necesidad de «marco», tanta urgencia por ser definidas antes de que fueran leídas. Podríamos decir que toda obra incorpora un marco propio, definido por el tiempo y los lectores (críticos o no), pero las dos piezas lorquianas son excepcionales por un doble motivo: porque se apartan de la norma de producción dramática en el poeta y porque *no son obras*, sino *borradores de obras*.

Lo que hasta nosotros ha llegado son dos autógrafos que muestran con claridad la provisionalidad y carácter no definitivo de su redacción. El azar y el laborioso es-

Rosita, *Así que pasen cinco años* y *La casa de Bernarda Alba*, fechada el 19 de junio de 1936. La *Tragicomedia* se pone en escena en 1937, en un Madrid en guerra, con el título *Los títeres de Cachiporra*; *La casa de Bernarda Alba* y *Así que pasen cinco años* tendrán que esperar a 1945 para subir al escenario, en Buenos Aires y Nueva York, respectivamente. De las obras teatrales estrenadas, sólo dos se publicaron en vida del poeta: *Mariana Pineda* (1928) y *Bodas de sangre* (1936). Estaban también inéditos, en 1936, poemarios tan importantes como *Poeta en Nueva York*, *Diván del Tamarit*, las *Suites* y los *Sonetos*.

fuerzo de unas pocas personas –un amigo, la familia del poeta– los rescataron de la destrucción o el olvido a los que la muerte de su autor hubiera podido condenarlos. Si, como dice Roland Barthes, el texto es un ente fluido y en constante hacerse, estos y otros escritos dramáticos del poeta ejemplifican con creces esa condición. Desde *El público* a *El sueño de la vida* y *Los sueños de mi prima Aurelia* asistimos a un teatro en estado de gestación, con la insólita peculiaridad de que una pieza como la segunda, equivalente a un primer acto inacabado, ha podido subir, con éxito, a un escenario actual muchos años después de la muerte del poeta.

Parece como si buena parte del esfuerzo esclarecedor de la crítica textual e interpretativa se hubiera encaminado a transformar los borradores en obras, para poder leerlas como tales. Incomoda leer lo incompleto, lo confuso: sentimos que, en la duda sobre lo escrito, el sentido se nos escapa. Conviene reconocer, sin embargo, que esa labor, que va más allá de la reconstrucción (pues es el último paso de la creación misma), no la habría podido llevar a término más que el autor. Esta opinión, que condiciona por necesidad mis criterios como editor, puede parecer contraria a las teorías posmodernas que predicán la muerte del autor. Sucede, más bien, lo contrario: los que intentan reconstruir y completar lo inacabado o incompleto se ven obligados a postular la figura del autor y a adivinar sus intenciones para justificar lo que de hecho se vuelve reescritura, por menor que sea². Ante es-

2. Luis Fernández Cifuentes ha sido uno de los pocos críticos que ha abordado de modo directo y radical este problema, a propósito de *El*

tos textos de Lorca hemos de reconocer, más literalmente que nunca, que el autor ha muerto y que sólo nos ha dejado lo que aparece escrito de su mano. Salvo que aparezca una versión terminada (que existió) de *El público*, salvo que encontremos páginas ignoradas de *El sueño de la vida*, nunca sabremos qué forma definitiva dio o habría dado Lorca a esas dos obras. Ninguna de las dos posibilidades mencionadas tiene, hoy por hoy, esperanza alguna de cumplirse.

Todo texto poético contiene un alto grado de indeterminación en su significado (o en lo que llamaríamos, bajo otro registro léxico, su espíritu), pero en obras como éstas dicha indeterminación alcanza al significante, a la letra misma de la que emana el significado. A la ya difícil lectura del discurso poético, a la dificultad de descifrar enunciados ambíguos u oscuros, aquí se añade otro nuevo reto: el de la correcta lectura e interpretación de los autógrafos del poeta. A la dificultad de leer entre líneas los silencios de la poesía se suma la de leer los silencios incontrolados, los huecos que han dejado inscritos en el texto el error, el lapsus, la interrupción y las pérdidas. Añádase, para cerrar el nudo, la necesidad de distinguir entre los silencios primeros y los segundos, entre la ambigüedad calculada y la accidental.

El público y *El sueño de la vida* no sólo son textos poéticos; son, además, textos dramáticos, lo que introduce

público, haciendo notar hasta qué punto el texto nos ha llegado «enmarcado» por la edición de Rafael Martínez Nadal en una interpretación reductiva, que defiende la claridad del texto. Véase Luis Fernández Cifuentes, *García Lorca en el Teatro: La norma y la diferencia* (Zaragoza, Prensas Universitarias, 1986), págs. 277-93.

una limitación más en la opción del editor o del crítico de convertirlos en «obras». Nunca sabremos cómo habrían sido llevados a escena en vida de Lorca, y él mismo, hablando de sus dos obras irrepresentadas, *El público* y *Así que pasen cinco años*, las calificó como «irrepresentables», con simple alusión a las convenciones y usos del teatro de su época³. Idéntico carácter ofrecía *El sueño de la vida*, si bien su brevedad y más tardía escritura la distancian de las dos anteriores. Sabemos, además, que Lorca adoptaba un activísimo papel en los montajes de sus obras y que intervenía en la adaptación y modificaciones del texto en los ensayos, deseoso de afinar al máximo la eficacia dramática imaginada.

Conviene recordar que una creación teatral halla su destino y plenitud en la representación; igualmente que ésta es fruto de una lectura y una interpretación, cuyo agente decisivo es el director escénico; ese mismo director en quien Lorca, tanto en *El público* como en *El sueño de la vida* (aunque en ésta lo denomine «Autor», con libre adaptación de un uso del teatro clásico), deposita la responsabilidad última de lo que ocurre en el teatro. Al poner la obra en el escenario, el director la adapta y dota de sentido de acuerdo con su lectura e interpretación personal. No ha de ser el editor quien realice esa operación en su lugar, ni la versión que proponga habrá de ser

3. Véase el testimonio de Martínez Nadal en su introducción a F. G. L., *El público y Comedia sin título*, ed. R. Martínez Nadal y M. Laffranque (Barcelona, Seix Barral, 1978), donde reproduce la información proporcionada en el estudio publicado en 1970 (Oxford, Dolphin Books) y cuya más reciente edición revisada es *Amor y muerte en la obra de F. G. L.* (Madrid, Hipérior, 1989). De estos textos vienen las explicaciones de Martínez Nadal a las que hago referencia.

necesariamente la definitiva. Del mismo modo, el lector que acude a la publicación impresa del texto goza y debe gozar de la misma libertad que el director de escena para representar la obra en su imaginación; casi la misma libertad con que cualquiera puede acudir a los autógrafos que han llegado hasta nosotros⁴.

El público: historia de un manuscrito

La atención que se ha concedido a la cronología y a la anécdota podría hacer pensar que ha requerido menos esfuerzo enmarcar la obra y resolver los pequeños misterios del cómo y el cuándo que descifrar un texto oscuro. Los datos documentables nos hacen sentir que por lo menos situamos la lectura en un contexto, y en este caso nos pueden ayudar a separar lo que sabemos de lo que no sabemos. Pero lo cierto es que la historia de *El público* no carece de misterio.

El manuscrito está fechado el sábado 22 de agosto de 1930. En junio Lorca había regresado de su viaje a Nueva York y a La Habana. Las primeras páginas del manuscrito están escritas en papel con membrete del Hotel La Unión, de La Habana, y parece ser que en esta ciudad tuvo lugar la primera lectura de la obra, a los hermanos Loynaz, cuya casa visitaba con frecuencia. Los cuatro hermanos eran

4. El autógrafo de *El público* está reproducido en F. G. L., *Autógrafos II: El público*, edición de Rafael Martínez Nadal (Oxford, Dolphin Books, 1976), págs. 1-145. El de *El sueño de la vida* en F. G. L., *Teatro inconcluso*, edición de Marie Laffranque (Granada, Univ. de Granada-Fundación F. G. L., 1987), págs. 233-83.

poetas, pero se hizo amigo sobre todo de Flor y de Carlos Manuel. Y, aunque a ninguno de ellos les gustó la obra, fue a este último a quien Lorca regaló otro borrador, ahora perdido, de *El público*. Dulce María Loynaz se sintió obligada a negar, mediante un artículo en *ABC* en abril de 1987, que fuera ella quien destruyó aquel manuscrito que tan pobre opinión le merecía. Según Dulce María, lo más probable es que Carlos Manuel lo quemara, junto con otros papeles y libros, durante una de las crisis de demencia que empezó a sufrir a finales de los años treinta⁵.

Rafael Martínez Nadal recuerda haber escuchado por primera vez la obra en Madrid, en casa de los Morla Lynch, a finales del treinta o principios del treinta y uno. Aquella versión estaba aparentemente completa y escrita a tinta en hojas pequeñas. Una de las lecturas que Lorca llevaba a cabo para sus amigos se llega incluso a anunciar en una nota de prensa del *Heraldo de Madrid* del 2 de julio de 1931, donde se informaba que asistirían, entre otros, Carlos Arniches, Miguel Pérez Ferrero y Regino Sainz de la Maza.

En junio de 1933 se publican dos cuadros de la obra en la revista de Madrid *Los Cuatro Vientos* (número 3, págs. 61-78). El dato es sobradamente conocido e importante, porque se trata de la primera versión impresa de por lo menos parte de *El público*, con lo que se confirma la voluntad del autor de dar a conocer la obra, y porque supone la mediación de una transcripción de la que se tuvo que servir la revista. Hay que destacar, ade-

5. Véanse Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2-De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (Barcelona, Grijalbo, 1987), págs. 100-101, y Dulce María Loynaz, «Yo no destruí el manuscrito de *El público*», *ABC*, Madrid, 30 de abril de 1987, pág. 42.

más, que estos dos cuadros tempranamente publicados contienen algunas de las muestras más evidentes de la temática homosexual de la obra. Las dudas de Lorca acerca de la posibilidad de representar la obra no tendrían que ver, por lo tanto, con el temor al escándalo, sino con las limitaciones de la escena española del momento y con las expectativas del público en materia teatral.

Concuera con esto el descubrimiento por parte de Mario Hernández de que hacia 1933 se preparaba la salida a la luz de *El público* como libro. Hernández ha podido extraer esta información de la correspondencia entre Dámaso Alonso y Jorge Guillén y le agradezco su generosidad al compartirla para que se incluyera en esta introducción⁶. En 1933 se gesta el proyecto de una colección de libros aneja a *Los Cuatro Vientos*, destinada a la editorial Signo, en la que iba a incluirse una obra de Lorca. De una carta de Guillén a Alonso (26-IX-1933) –miembros ambos de la dirección de la revista– se desprende que el libro de Lorca era *El público*, y por carta de Alonso a Guillén (sin fecha, ¿junio 1933?) se sabe que el proyecto era firme. Según esta carta, que no especifica título, Lorca pedía un anticipo económico y una tirada de 2.000 ejemplares. No hay constancia de que Lorca llegara a firmar el contrato, por su marcha a Argentina.

Es verosímil que, ante los obstáculos con los que preveía encontrarse para estrenar la obra, Lorca optara

6. Un extracto de su trabajo sobre dicho epistolario se ha publicado en Mario Hernández, «Dámaso Alonso y Jorge Guillén: Fragmentos de una correspondencia (1926-1981)», *Revista de Occidente* 144 (mayo 1993): págs. 19-42, en número especial dedicado a Guillén que él mismo ha coordinado.

por hacerla aparecer en forma impresa. En todo caso, el libro no se imprimió, pero sí los dos cuadros recogidos en el que fue el último número de la revista, lo que sugiere la existencia de un original mecanográfico con las características usuales de este tipo de originales lorquianos, con errores de transcripción debidos a un copista acaso profesional (de una agencia teatral, por ejemplo), pero no experto en la difícil letra del poeta. Esta copia no habría sido revisada tampoco por el propio Lorca.

En julio de 1936 Lorca convoca a un grupo de amigos en el restaurante Buenavista para leerles «la versión definitiva de *El público*». Martínez Nadal llega hacia el final de la lectura, pero hojea el manuscrito, en folios a máquina con bastantes correcciones. Por lo que ahora sabemos, podría incluso tratarse de una revisión sobre el original preparado para *Los Cuatro Vientos*. De acuerdo con estos testimonios, existían por lo menos dos versiones más acabadas que la que ha llegado hasta nosotros, probablemente hasta tres, y todas han desaparecido.

El texto con que contamos pasa a manos de Martínez Nadal en circunstancias excepcionales y, retrospectivamente, dolorosas. Según la narración que Martínez Nadal hace de los hechos, Lorca, en su último día en Madrid, el 16 de julio de 1936, como guiado por una premonición, le entrega un paquete de papeles con las siguientes instrucciones: «Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo, lo destruyes todo. Si no, ya me lo darás cuando nos veamos». Al abrir el paquete, tras despedirse de Lorca, Martínez Nadal encuentra en él los cinco cuadros de *El*

público, que publicará en 1976⁷. Lo que aún resulta difícil de entender es el interés de Lorca en salvaguardar un borrador de la obra cuando debían existir por lo menos dos versiones completas⁸.

Este laberíntico recorrido, que conlleva el aplazamiento de la llegada de la obra al público resulta todavía más espectacular si se considera lo tardío de su estreno sobre el escenario. Las primeras representaciones tuvieron lugar en ámbitos académicos, en 1977 en la Universidad de Murcia y en 1978 en la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras. La primera puesta en escena profesional fue en Polonia en 1984. El auténtico estreno mundial, en castellano, fue en Milán el 12 de diciembre de 1986, en un montaje dirigido por Lluís Pasqual que se estrenó en el Teatro María Guerrero de Madrid el 16 de enero de 1987⁹. La comparación entre la historia del texto y la historia de la obra dramática no parecería sino confir-

7. La reconstrucción minuciosa de la anécdota se encuentra en Martínez Nadal, introducción a F. G. L., *El público y Comedia sin título*, págs. 13-21. El retraso en la publicación, hasta la citada edición de *Autógrafos* en Dolphin, parece haberse debido a la esperanza de la familia del poeta de encontrar una de las versiones completas. Francisco García Lorca se refiere a *El público* como obra acabada, aunque «casi irrepresentable», en su prólogo a *Three Tragedies of F. G. L.* (Nueva York, New Directions, 1947), págs. 1-37, recogido recientemente en «Prólogo a una trilogía dramática» (*Boletín de la Fundación F. G. L.* 13-14 [1993]: págs. 205-27).

8. Manuel Fernández-Montesinos llamó la atención sobre las dudas que despierta la narración de Martínez Nadal en «Sobre los inéditos de García Lorca», *El País*, 5 de noviembre de 1978 (Arte y Pensamiento), págs. 1-II.

9. La cronología de las representaciones de *El público* se encuentra recogida en Ana M.^a Gómez Torres, «Historia de una recepción teatral: Los estrenos de *El público*, de Federico García Lorca» (*Revista de Literatura* 59.118 [1997]: págs. 505-19).

mar el juicio expresado por Lorca –en declaraciones al *Heraldo de Madrid*, el 11 de julio de 1933– de que *El público* «no se ha estrenado ni se estrenará nunca, porque... *no se puede* estrenar». Aunque se ha documentado que sí hubo proyectos para llevar *El público* a la escena en vida de su autor, como los del director Cipriano Rivas Cherif anunciados en ese mismo diario, por otro lado parece como si la obra hubiera estado aguardando, congelada al margen del tiempo, el momento de ser acogida por un público mejor dispuesto¹⁰. La paradoja es patente si tenemos en cuenta que *El público* fue concebida como una crítica a la institución teatral de su época y a las expectativas de los espectadores de entonces, pero en cambio es presentada ante unos espectadores cuyas expectativas son distintas, que ya no se escandalizan de nada, y para los que la vanguardia es un fenómeno del pasado¹¹.

La vanguardia como contexto

El público pertenece claramente al ciclo neoyorquino de la obra de Lorca, no sólo por la fecha de su primera redacción, sino por la poética que pone en juego. Como

10. Véanse Gibson, *Federico García Lorca*. 2, págs. 245-246, y Andrew A. Anderson, «“Un difícilísimo juego poético”: Theme and Symbol in Lorca’s *El público*» (*Romance Quarterly* 39.3 [agosto 1992]: págs. 331-346), págs. 345-346, n. 26.

11. Paul Julian Smith se ocupa precisamente de la puesta en escena de *El público* y de la recepción de la figura de Lorca en el contexto cultural de la España de los ochenta, en el capítulo «García Lorca and the Socialists. Subsidized Cinema, Pasqual’s Public and the Identification of Affect», de su reciente *The Theatre of García Lorca: Text, Performance, Psychoanalysis* (Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1998), págs. 105-138.

parte de dicho ciclo, está en diálogo con *Poeta en Nueva York* y con el guión de cine *Viaje a la luna*, y es posible rastrear la red de referencias y recursos poéticos comunes¹². Como obra dramática enlaza directamente, además de con *El sueño de la vida*, con *Así que pasen cinco años*¹³. Estos cinco textos, junto con otros como *Paseo de Buster Keaton* y el grupo de poemas en prosa, componen lo que podríamos denominar la faceta más vanguardista de la producción lorquiana. Por ello mismo, éstas han sido las obras que con mayor frecuencia han recibido el calificativo de «surrealistas».

En el caso específico de *El público*, quizás por ser una de las obras de más difícil interpretación, la filiación surrealista se ha dado por sentada con demasiada facilidad, incluso en aproximaciones críticas que se esfuerzan en matizar la clasificación¹⁴. Todas las reservas son pocas a la hora de atribuir a Lorca un surrealismo con el que comparte ciertas técnicas pero del que está ideológica-

12. Véase, por ejemplo, Antonio Monegal, Introducción a Federico García Lorca, *Viaje a la luna* (Valencia, Pre-Textos, 1994), págs. 5-55.

13. Sobre la relación entre estas obras dramáticas, y sobre su «irrepresentabilidad», véase la introducción de Margarita Ucelay a su edición de *Así que pasen cinco años* (Madrid, Cátedra, 1997), págs. 17-32.

14. Entre los estudios que utilizan la etiqueta con menos reparos están el de Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca* (Madrid, Gredos, 1983), págs. 81-85, y Miriam Balboa Echeverría, *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro* (Barcelona, Ed. del Mall, 1986). Julio Huéllamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español» (Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches de Frutos, coords., *El Teatro en España: Entre la Tradición y la Vanguardia (1918-1939)*, Madrid, CSIC/Fundación FGL/Tabacalera, 1992, págs. 207-214), a pesar de ser crítico con los abusos del término, opta por aplicarlo a *El público* (pág. 212).

mente bastante alejado¹⁵. Si de lo que se trata es de explicar la desarticulación de la lógica del discurso, lo extremado de sus metáforas y el rechazo del realismo en sus propuestas escénicas, hay varias otras vías por las que las estéticas innovadoras de aquella época pueden haber dejado su huella en Lorca. Una de ellas es sin duda su amistad con Salvador Dalí y Luis Buñuel, que es el punto de contacto más directo entre Lorca y el surrealismo, y en gran medida modela la producción de su ciclo neoyorquino, pero que es de hecho anterior a la incorporación de Dalí y Buñuel al movimiento francés¹⁶. Cabe, por otro lado, hablar del impacto del teatro expresionista, y ha habido interesantes lecturas de la obra desde esa perspectiva que tienen en común precisamente el «combatir la demasiado frecuente atribución de los dramas experimentales de Lorca al signo surrealista»¹⁷. Se pueden rastrear también los paralelos con Pirandello y con Cocteau. En el caso concreto de éste último una de las mayores semejanzas con Lorca es la individualidad de su

15. Véase Miguel García Posada, «Lorca y el surrealismo: Una relación conflictiva» (*Ínsula* 515 [Nov. 1989]: págs. 7-9).

16. Véanse Mario Hernández, «García Lorca y Salvador Dalí: Del ruisenior lírico a los burros podridos (Poética y epistolario)» (Laura Dolfi, coord., *L'impossible/possible di Federico García Lorca*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, págs. 267-319), y Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin* (Barcelona, Planeta, 1988).

17. Andrew A. Anderson, «*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida*: Tres dramas expresionistas de García Lorca» (Dougherty y Vilches, coords., *El Teatro en España*, págs. 215-26), pág. 215. Ver también Carlos Jerez-Farrán, «La estética expresionista en *El público* de García Lorca» (*Anales de la Literatura Española Contemporánea* 11 [1986]: págs. 111-127).

obra y la dificultad de circunscribirla al área de influencia de ningún movimiento de vanguardia¹⁸.

Lo que Lorca nos ofrece es la constante exploración de nuevas opciones, exploración que va configurando el sector experimental de su producción dramática, pero que a la vez coexiste, de modo casi subterráneo, como el «teatro bajo la arena», con sus obras de mayor éxito: aquellas que más complacen al mismo público al que pretende inquietar agresivamente con su teatro «imposible». No podemos hablar de una evolución que deje atrás modelos anticuados; por lo menos, no con los datos que nos han quedado tras la prematura interrupción de la carrera del poeta. Sus manifestaciones a la prensa no nos permiten adivinar qué derroteros hubiera tomado su obra; sólo nos indican lo que en aquel momento pensaba, o lo que quería que los demás pensarán. Pero lo cierto es que mientras está supuestamente reelaborando *El público* redacta, por ejemplo, *Doña Rosita la Soltera*. De este modo Lorca se sitúa a mitad de camino entre la tradición y la vanguardia, en un punto que es a la vez de equilibrio y de tensión, como su propia actitud ambivalente hacia el éxito y la necesidad misma de escribir obras como *El público* nos revelan.

Las obras escritas bajo esta doble obediencia, a la tradición y a la vanguardia, son ellas mismas un síntoma, un gesto emblemático de esa tensión, pues definen el espacio dramático como lugar de encuentro y de conflicto

18. En el extremo opuesto está el intento de relacionar la obra de Lorca con todos los movimientos de vanguardia, como en Antonio F. Cao, *Federico García Lorca y las vanguardias: Hacia el teatro* (Londres, Tamesis, 1984).

entre estrategias de subversión vanguardista y ecos de los más ricos legados del teatro clásico. El que *El público* nos haya llegado en tan precario estado, con tantos cabos sueltos, no disminuye su capacidad operativa, sino que más bien acentúa esa posición en la encrucijada, en la que el conflicto no está, y tal vez no puede estar, resuelto. Así lo que tiene de chocante y paradójico, los saltos y discontinuidades que desafían nuestra comprensión, pasan a convertirse en la clave misma de su sentido. Porque éste está hilvanado con la versión lorquiana de la escritura vanguardista, la «lógica poética», que tiene de poética lo que le falta de lógica.

La tradición como intertexto

Al margen de los intentos de definir *El público* en relación con los movimientos de vanguardia, que nos adentran en terreno resbaladizo, una de las aproximaciones que rinden resultados más tangibles es la de examinar las múltiples conexiones intertextuales que la obra presenta¹⁹. La obra establece un fecundo diálogo con una tradición cultural de cauces muy diversos, y le da voz a través de un copioso entramado de referencias: literarias, filosóficas, religiosas y, en más de un sentido, míticas.

En una obra sobre el teatro, como es ésta, la invocación más evidente es a los modelos clásicos: Calderón

19. Lo cual coincide con la recomendación de Ricardo Gullón, «Radiografía de *El público*» (*Litoral*, núm. especial *Surrealismo*, págs. 72-87), pág. 85.

como trasfondo, y Shakespeare de modo más explícito. La relación con Calderón no es sólo temática, sino también con la construcción simbólica de los autos sacramentales, que prefiguran el sistema dramático no mimético en que se inspira *El público*. Shakespeare cumple también una función múltiple, puesto que Lorca se sirve de sus obras no sólo para evocar ciertos tópicos literarios, sino para articular la estructura de la obra. El texto de Shakespeare hace de marco de referencia, simultáneamente oculto y presente, que aporta a la obra de Lorca un anclaje familiar para el espectador. Uno de los objetivos de esta operación es reproducir el esquema del teatro dentro del teatro, sin por ello recurrir al ejemplo, quizás demasiado obvio, de *Hamlet*. Lo que Lorca busca son obras que, además del comentario sobre el teatro, le permitan un aprovechamiento temático a otro nivel. En el caso de *El público* recurre a *Romeo y Julieta*, así como en *El sueño de la vida* la referencia es a *Sueño de una noche de verano*, citada también al final de *El público*, para leer ambos textos desde el punto de vista de su discurso sobre el amor²⁰.

La otra fuente de referencias explotada en *El público* es la evangélica. Especialmente en el cuadro quinto, se introducen una serie de variaciones sobre citas del Nuevo Testamento y de analogías visuales, dirigidas a

20. Las referencias a Shakespeare están espléndidamente estudiadas por Andrew A. Anderson, «Some Shakespearian Reminiscences in García Lorca's Drama» (*Comparative Literature Studies* 22.2 [1985]: págs. 187-210). Sobre los lazos con Calderón, véase la Introducción de María Clementa Millán a su edición de F. G. L., *El público* (Madrid, Cátedra, 1987), págs. 93-107.

establecer una equivalencia entre la agonía del Desnudo Rojo y la Pasión de Cristo²¹. La asociación se proyecta así, mediante el desdoblamiento de los personajes, sobre el Hombre 1.º, y en consecuencia sobre el llamado Gonzalo. Pero, además de cargar el desarrollo de esa escena, que enlaza con el final de la obra, de connotaciones sacrificiales, permite reconocer la Pasión de Cristo como espectáculo dramático y, hasta cierto punto, como argumento de una tragedia. Así, esa historia, más familiar aún que las de Shakespeare, repetida anualmente en celebraciones y a menudo escenificada, interviene desde un ángulo distinto en el discurso sobre la razón de ser del teatro y su papel en la representación de la verdad.

Un ingrediente intertextual al que hasta ahora se ha prestado escasa atención es el trasfondo platónico de *El público*. La lectura de ciertas obras de Platón, ricas en construcciones míticas de innegable fuerza poética, es una influencia que está todavía por investigar hasta sus últimas consecuencias, pero que ya identificó Martínez Nadal²². Por un lado cabe asociar las referencias al «uno» que busca el Emperador en el cuadro «Ruina romana» con la definición del amor en el mito narrado por Aristófanes en *El banquete* de Platón. Los humanos son seres escindidos que buscan a su otra mitad para reconstruir

21. El análisis más detallado y riguroso sobre el intertexto evangélico se debe a Piero Menarini, «L'uomo dei dolori. (Struttura ed esegesi del Quadro V de *El público*)» (Piero Menarini, coord., *Lorca*, 1986, Parma, Atesa Edit., 1987, págs. 65-106).

22. Véase su «Guía al lector», en F. G. L., *El público y Comedia sin título*, págs. 235-36.