

**UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
INSTITUTO DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA  
ESCUELA DE LENGUAJE Y COMUNICACIÓN**

Profesor Patrocinante  
Roberto Matamala Elorz  
Instituto de Lingüística y Literatura

**TENTATIVA TRÁGICA DEL HOMBRE DESNUDO**  
Construcción del espacio dramático en *El público* de Federico García Lorca

Tesis para optar  
al título de Profesor de Lenguaje y Comunicación  
y al grado de Licenciado en Educación

Verónica Valenzuela Pardo

Valdivia 2007

*Dentro de nosotros hay todas las pasiones,  
y todos los vicios  
y todos los soles y astros, abismos y altas cumbres,  
árboles, animales, bosques, ríos caudalosos,  
lo somos nosotros.*

*George Gross, Canción; 1915.*

**...Cada hombre ya no es un individuo  
vinculado al deber, a la moral, a la  
sociedad, y a la familia. En este arte él se  
convierte en nada que no sea lo más  
edificante, lo más miserable: *se convierte  
en hombre...* Ningún sentimiento  
falseado, sólo su gran sentimiento lo  
conduce y guía...**

*Kasimir Edschmied; 1917.*

## INDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	1
2. DESARROLLO.....	3
<b>2.1 Metodología.....</b>	<b>3</b>
<b>2.2 Hipótesis.....</b>	<b>3</b>
<b>2.3 Corpus.....</b>	<b>3</b>
<b>2.4 Marco teórico.....</b>	<b>6</b>
2.4.1. La obra literaria como modelo del mundo y como modo de comunicación.....	6
2.4.1.1. Elaboración de un modelo de mundo en el proceso comunicativo literario..	6
2.4.1.2. Clasificación semántica de los personajes y construcción argumental.....	8
2.4.1.2.1. Función activa y función pasiva en el movimiento argumental.....	11
2.4.2. La obra dramática.....	13
2.4.2.1. La virtualidad teatral como discurso modelizador.....	13
2.4.2.2. Construcción del espacio dramático en un modelo topológico.....	16
2.4.2.3. Interpretación del espacio dramático en el hecho de lectura literaria.....	21
2.4.3. El sentido trágico.....	25
3. DISCUSIÓN.....	29
3.1. Construcción del espacio dramático en <i>El público</i> .....	29
3.1.1 Segmentación espacial y estructura semántica.....	29
3.1.2 Creación del argumento.....	32
3.1.3 Movimiento y funciones argumentales.....	38
3.1.4. Transgresión y resolución del movimiento argumental.....	47
3.1.5. Estructura topológica y su relación con el sentido trágico del texto.....	54
4. CONCLUSIONES.....	60
5. BIBLIOGRAFÍA.....	62
6. ANEXOS.....	64

# 1. Introducción

Este trabajo propone una lectura del espacio dramático creado en la obra *El público* de Federico García Lorca, desde un sentido trágico de la tentativa de liberación que realiza el personaje sometido a la coerción social. Por “espacio dramático” entendemos una particular clasificación semántica del espacio físico en que se desenvuelven los personajes, y, desde esto, un sistema de relaciones que genera el mundo dramático de la obra. Lotman (1978) ha llamado topos de una obra literaria a este sistema, cuyas relaciones nos permiten acceder al modelo de mundo que esa obra particular sugiere. En consecuencia, nuestra lectura interpretativa se fundamenta críticamente en la descripción formal de la composición topológica que caracteriza a la obra, es decir, en la distinción de los elementos básicos que integran tal sistema de relaciones espaciales, como fundamento argumental de la obra, con el objetivo de comprender su estructura textual en el marco de un modelo de mundo propuesto.

Nuestro análisis literario está centrado en la estructura topológica creada en *El público* considerada en sus aspectos generales. En este sentido, nos parece importante aclarar que la interpretación que ofrecemos de dicha estructura es preliminar y, de tal manera, perfectible. La complejidad de la obra nos exige una actitud crítica precavida, más propositiva que concluyente. A razón de lo anterior, desde la perspectiva teórica, usamos aquellos postulados del sistema crítico de Lotman que nos parece pertinente a la propia obra, en relación a la particularidad fenoménica de ésta, es decir, su carácter dramático. En otras palabras, nuestro análisis es sólo parcial y no puede dar cuenta de la totalidad de las relaciones generadas por la obra en el hecho de lectura.

Por lo tanto, a partir de un particular sistema de relaciones espaciales dado en *El público*, fundamentamos nuestra hipótesis de lectura en un marco teórico enfocado desde:

1. Conceptos generales tales como, (1.1.) la obra literaria en cuanto proceso de comunicación, con lo cual se justifica la construcción del espacio dramático en tanto imagen del mundo hecha desde las indicaciones estéticas e ideológicas que nos da el autor de la obra en conjunción con nuestros propios esfuerzos por elaborar un sentido para esa imagen; y, (1.2.) la obra literaria en cuanto sistema de modelización que destaca la creación de una estructura espacial de la realidad representada en la obra, desde el cual cobran significado (a) el argumento entendido

como transgresión de la frontera topológica ; (b) los personajes como personificación de las funciones argumentales; y, (c) los procedimientos de composición de los segmentos de la obra para la creación de un punto de vista “polifónico” que comenta poéticamente una interpretación del hombre y su mundo.

2. Conceptos específicos para nuestro análisis, tales como “obra dramática”, “espacio dramático” y “sentido trágico”. Sin minimizar la inasible complejidad de la obra literario dramática, delimitamos conceptualmente ciertos aspectos de dicha manifestación de comunicación artística, intentando siempre un espíritu de flexibilidad crítica a fin de no forzar la obra a calzar en determinada perspectiva de análisis que, progresiva e inevitablemente, nos hará las veces de unas anteojeas.

En la sección Anexos incluimos un glosario mínimo de términos para lo cual hemos recurrido al *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis ya que hallamos allí un compendio del léxico de base de la investigación y estudio del proceso de comunicación dramática y teatral, el que nos ha ofrecido una fuente de consulta imprescindible en el urdido de nuestra labor. Nuestro propósito es orientar al lector en el uso que damos a determinados términos en este trabajo, indicados mediante la letra cursiva y asterisco. Asimismo, ofrecemos un resumen cuadro a cuadro de *El público* ya que es una obra no canonizada por la crítica de la dramaturgia de Federico García Lorca, lo cual hace que, en el mejor de los casos, sólo sea posible conocer algún fragmento. Afortunadamente, ya es posible leer una versión íntegra en la edición de las obras completas del autor español (algunas de las cuales, hasta el momento, inéditas) de Miguel García Posada, aparecida en 1998 por Galaxia Gutenberg.

## 2. Desarrollo

### 2.1. Metodología

Consecuente al propósito crítico de este trabajo, consideramos:

- la estructura topológica de la obra dramática *El público* de Federico García Lorca como objeto de estudio;
- la elaboración de una hipótesis de lectura que propone un sentido trágico para dicha estructura topológica;
- un marco teórico pertinente a la fundamentación de la hipótesis de trabajo;
- una perspectiva de análisis sustentada en el marco teórico explicitado;
- la confrontación crítica de la hipótesis de lectura propuesta con los resultados obtenidos, de modo tal de permitirnos una aproximación -un punto de partida- al complejo entramado topológico creado en *El público*.

### 2.2. Hipótesis de trabajo

Nuestra hipótesis de lectura propone que Federico García Lorca, en su obra dramática *El Público*, propicia la creación de un sistema topológico, que representará una tentativa de liberación del individuo creador ante la coerción moral que lo constriñe, mediante determinada composición semántica del espacio dramático realizada desde un sentido trágico.

### 2.3. Corpus

*El público*, obra dramática de Federico García Lorca, fue concebida por el poeta durante su estadía en Nueva York en 1929, y concluida en Granada, ya de regreso en España, en 1930.

La historia del manuscrito del drama resulta harto azarosa; por lo mismo, su publicación se ha realizado a través de sucesivas ediciones propuestas por estudiosos de la dramaturgia lorquiana.

Según testimonio del filólogo español Rafael Martínez Nadal, se realizó una primera lectura del manuscrito de *El público* a fines de 1930 o comienzos de 1931 ante un grupo de amigos íntimos de Lorca. Asimismo, se habría intentado su estreno a cargo de la compañía de cámara el Caracol dirigida por Cipriano Rivas Cherif, proyecto que abortó por la extrema vigilancia y censura impuesta a aquélla a instancias de la dictadura de Primo de Rivera, a causa de sus “escandalosas” puestas en escena de obras tachadas de “inmorales” por el conservadurismo hegemónico, como el *Orfeo* de Jean Cocteau, o *Un sueño de la razón* del propio Rivas Cherif.

En vida del poeta, jamás se publicó una versión completa y depurada de *El público*. Sólo una publicación parcial en junio de 1933 en la revista *Los Cuatro Vientos*, de Madrid, ( N° 3, pp. 61-68), correspondiente a los cuadros *Ruina romana* y el quinto de aquel primitivo manuscrito, hoy desaparecido.

En 1936 habría leído Lorca una versión definitiva y mecanografiada de la obra ante un grupo de amigos, entre los cuales se contaba otra vez Martínez Nadal. Posiblemente dicha versión fue entregada a Rafael Rodríguez Rapún, gran amigo personal de Lorca. Lamentablemente, no se tuvo noticia del destino de esta copia, así como tampoco del manuscrito de 1930.

Sin embargo, Martínez Nadal habría conseguido hacerse de una copia de un manuscrito primitivo gracias a su excepcional memoria de filólogo y a su atenta participación en las lecturas públicas de la obra y su publicación parcial en *Los Cuatro Vientos*. Dicha versión, llamada por la crítica lorquiana “el manuscrito Nadal”, fue publicada, primero en *Autógrafos II*, Oxford, The Dolphin Book, en 1976, y luego en 1978 por Seix Barral, en Barcelona.

El manuscrito Nadal se ha transformado así, en el único texto disponible de *El público*. Por otro lado, el propio Martínez Nadal ha propuesto la cuestión del carácter incompleto de esta versión, fundándose en los sucesivos cambios en la numeración de cuadros de la obra verificados en las lecturas públicas del manuscrito primitivo del texto. Pero esta hipótesis, según noticia de Miguel García-Posada (1998), fundada en argumentos extratextuales, no ha sido considerada en las versiones de ediciones de Cátedra, Madrid, 1987 de María Clementa Millán, o de Aguilar por Arturo del Hoyo, o en la versión francesa de Belamich, que han visto en el manuscrito Nadal, tal cual fue editado originalmente, una innegable coherencia textual

que niega por sí misma una supuesta estructuración trunca en *El público*, producto de los azares históricos.

En este trabajo seguimos la versión editada por Miguel García-Posada en Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, España, 1998. Dicha edición -informa el autor- se basa en la lectura directa del manuscrito Nadal, y sólo ha modificado la numeración de los cuadros quinto y sexto de aquél, quedando en los cuadros cuarto y quinto de su versión. El cuadro cuarto (trunco en el manuscrito Nadal) lo ha completado García-Posada con el final del mismo cuadro publicado en *Los Cuatro Vientos*.

Ciertamente, a la complejidad de *El público* se agrega el problema de su fijación textual debido a que contamos sólo con reconstrucciones, con lo cual se hace posible sospechar de la fidelidad que éstas puedan mantener con el manuscrito primitivo escrito de puño y letra por el poeta. En cuanto a esta dificultad, el propio García Posada manifiesta que su edición de *El público* es una propuesta abierta, aún cuando se base en la lectura directa del manuscrito Nadal. Para efectos de nuestro trabajo, consideramos esta discusión como un problema de autoría y no de fijación, ya que la coherencia textual de la edición de García Posada autoriza y permite una lectura crítico – interpretativa de la obra como un todo.

No pretendemos restar importancia a la autoría problemática de *El público*, pues de hecho nos dice mucho sobre la coerción operada sobre esta obra, que habla de amor y libertad desde la voz homosexual, en su momento histórico de producción y socialización. Nos parece que una lectura sociológica de la obra podría dar cuenta, en parte, de esta cuestión. Sin embargo, no es el propósito, ni la orientación crítica de nuestro trabajo.

## **2.4. Marco Teórico**

### **2.4.1. La obra literaria como modelo del mundo y como modo de comunicación**

#### **2.4.1.1. Elaboración de un modelo del mundo en el proceso comunicativo literario**

La investigación desarrollada por Yuri M. Lotman sobre la estructura del texto artístico (1978) ofrece una perspectiva teórica en cuanto al arte en general y al arte literario en particular, al señalar que estos sistemas se construyen como lenguajes, lo cual equivale a decir en términos semiológicos que se presentan como “sistemas organizados que sirven para comunicar y que emplean signos” (Ibíd.: 14). De aquí que los lenguajes artísticos, como todo lenguaje, cumplan la doble función de comunicación y *modelización*\*.

En tanto comunicación, el lenguaje artístico literario supone un proceso que queda caracterizado por determinados rasgos que adquieren en él los elementos en juego y que Fernando Lázaro Carreter (1980: 190) ha explicado en los términos de (a) un emisor cualificado o “autor”; (b) un receptor “universal ucrónico y utópico” constituido por todos los lectores potenciales; (c) un mensaje que queda “inmovilizado en sus límites” al constituirse como “obra” con lo cual resulta inseparable el contenido de la expresión, o la “idea” de la “estructura” (Lotman, Ibíd., 23); (d) un contexto dado por la propia obra, comportando así una “situación de lectura” distinta para cada lector (receptor) sujeta a su competencia individual; (e) un código, cuyo material primario es la lengua usual, que al presentar determinadas características se constituye en lengua distinta, como la de “literalidad” postulada por Lázaro Carreter, es decir, la capacidad de *reproducirse en sus propios términos*.

Lázaro Carreter señala que en este esquema del proceso de comunicación literaria “(...) el papel del lector es decisivo: a él corresponde poner en marcha todo el proceso comunicativo” (Ibíd., 190). Es el lector quien creará la “situación de lectura” que le permita su competencia literaria promoviendo o inactivando las posibilidades de sentido propuestas por el autor en su obra.

En cuanto a la función modelizadora, es decir, al rol del lenguaje literario como recreación de un modelo de la realidad, se distingue lo siguiente:

El lenguaje literario es a la vez finalidad modelizadora del objeto y del sujeto (Lotman, íbid.: 22), es decir, propone simultáneamente un modelo (los aspectos más generales) del mundo por una parte, y, por otra, el punto de vista del emisor de los mensajes que se produzcan en ese lenguaje. Quiere decir: la elección de una determinada estructura artística por parte del autor no es indiferente o casual, pues refleja una interpretación individual de la realidad que aquél sugiere poéticamente. En otras palabras, en el lenguaje literario expresión y contenido son igualmente significativos, ya que “la estructura de una obra también es portadora de información” (Íbid.: 22).

El concepto de *lenguaje literario* (sistema abstracto) se refiere a la construcción de un modelo de la realidad en sus características más generales, en tanto la *obra literaria* (el mensaje) crea un modelo individual, una interpretación particular de un fenómeno más reducido de la realidad. Esta distinción es importante por cuanto, como indica Lotman:

“(…) el mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales, al representar el contenido más general del mundo, son la forma de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que, asimismo, reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. Por eso, desde determinados puntos de vista, la información contenida en la elección del tipo de lenguaje artístico se presenta como la esencial (...) La elección, por parte del escritor, de un determinado género, estilo o tendencia artística supone asimismo una elección del lenguaje en el que piensa hablar con el lector” (Íbid.: 30).

En cuanto a la modelización espacial generada en una obra literaria (Lotman. Íbid.: 281) supone ésta la creación de una imagen del mundo que esa obra representa y, como en toda obra artística, un rasgo topológico fundamental del espacio en el texto literario es el de *límite*. El límite divide el continuo espacial del texto sobre la base de una traducción del modelo global del mundo en el cual se inscribe una obra particular. De este modo, todo texto literario ofrece un esquema de segmentación que organiza su estructura espacial en oposiciones, tales como alto/bajo, cerrado/abierto, propio/ajeno, íntimo/público, etc., y que se interpretan en el texto en imágenes espaciales cotidianas como “casa”, “ciudades”, “tumbas”, etc., que adquieren atributos semánticos determinados como “cálido”, “seguro”, “hostil”, “frío”, u otros.

### 2.4.1.2. Clasificación semántica de los personajes y construcción argumental

Desde la perspectiva de la construcción del mundo de una obra dada, es importante según Lotman, que el límite que segmenta el continuo espacial del texto sea impenetrable y la estructura de cada uno de los subespacios, distinta; esto implica que distintos personajes se relacionan con estos tipos de segmentación espacial y que la movilidad o inmovilidad de que estén dotados está en directa conexión con la función que los personajes puedan tener dentro de los límites del mundo creado.

Así, en esquemas elementales de segmentación espacial del texto cada personaje corresponde a un subespacio determinado. Sin embargo, también es posible la presentación de esquemas complejos en que uno o más personajes, además de pertenecer a un espacio específico, se pueda (n) relacionar con segmentaciones incompatibles del espacio. Esto hace que surja “una como polifonía del espacio, un juego con las diversas formas de su segmentación” (Ibíd.: 282).

Ahora bien, lo interesante de esto es que los tipos de relaciones entre personajes adscritos a segmentaciones del espacio que genera una obra en particular implica *una idea de la estructura del mundo que esa obra traduce*.

Lo anterior significa que en una obra literaria el lugar de la acción no puede ser reducido a unas descripciones del paisaje, o a un decorado escenográfico. Lotman señala que el continuo espacial reflejado en cosas y objetos concretos del ambiente en el cual se mueven los personajes, se organiza en un cierto *topos*, es decir, en un sistema de relaciones que conforman su estructura; sistema que adquiere calidad de lenguaje al expresar relaciones no espaciales que genera la obra en la creación de un mundo. Por lo tanto, el *argumento\** de una obra literaria se haya estrechamente relacionado al *topos*, o estructura y relaciones del espacio que crea esa obra particular.

El concepto de argumento se relaciona a una imagen del mundo, puesto que Lotman lo entiende como “la transgresión a una prohibición”. Esto quiere decir que para considerar un episodio cualquiera como un acontecimiento es necesario que suceda algo que no debería haber sucedido. Así, el episodio amoroso entre dos adolescentes se vuelve un acontecimiento significativo desde la perspectiva de la construcción argumental cuando transgrede una

prohibición. Por ejemplo, si los adolescentes en cuestión pertenecen a familias divididas por una sangrienta historia de crímenes y venganzas mutuas como nos lo presenta la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare.

De tal manera, el concepto de argumento, según lo entiende Lotman, no representa “algo independiente, tomado directamente de la vida cotidiana o heredado pasivamente de la tradición” (Ibíd.: 286). Por el contrario, el argumento entendido como transgresión implica: (a) una modelización espacial del mundo al quedar éste fragmentado en campos de acción irreconciliables; y (b) la afirmación de la vulnerabilidad de todo límite.

De este modo, la estructura del argumento define dos tipos de personajes: móviles e inmóviles. Los primeros vulneran la fragmentación espacial del texto contraviniendo una imagen del mundo. Los segundos, al estar supeditados a un espacio determinado sin posibilidad de mutación o desplazamiento, confirman el orden establecido. Al respecto Lotman señala:

“El movimiento del argumento, el acontecimiento, es ese traspasar el límite prohibido que afirma la estructura sin argumento. El desplazamiento del personaje en el interior del espacio que le ha sido asignado no constituye un acontecimiento. De aquí que se comprenda la dependencia del concepto de acontecimiento de la estructura del espacio adoptada en el texto, de su parte clasificadora. Por eso el argumento puede reducirse siempre a un episodio principal: el franqueamiento del límite topológico fundamental en su estructura espacial. (...) Así, pues, el sistema sin argumento es primario y puede realizarse en un texto independiente. Mientras que el sistema con argumento es secundario y representa siempre una capa superpuesta sobre la estructura fundamental sin argumento. La relación entre ambas capas es siempre conflictiva: precisamente aquello cuya imposibilidad afirma la estructura sin argumento constituye el contenido del argumento. El argumento es el “elemento revolucionario” respecto a la “imagen del mundo” (Ibíd.: 291).”

En consecuencia, los elementos necesarios de todo argumento son:

- un campo semántico fragmentado al menos en dos secciones recíprocamente complementarias;
- un límite semántico entre estas secciones que resulta infranqueable en situación de normalidad, pero que es penetrable para el héroe-actuante;
- el héroe-actuante, es decir, aquel personaje que realiza el movimiento de transgresión del límite semántico.

Lotman define el punto de partida del movimiento argumental como “el establecimiento, entre el héroe-actuante y el campo semántico que le rodea de una relación de diferencia y de libertad mutua” (Ibíd.: 294). Es decir, el héroe-actuante debe estar dotado de capacidad de separarse de su entorno, debe estar dotado de movilidad.

El límite semántico -que es a la vez matriz argumental- se presenta como el obstáculo para el héroe-actuante. De modo tal que los obstáculos (de la naturaleza que sean) se concentran en las áreas fronterizas y representan estructuralmente una parte de éstas. Se entiende, entonces, que la función *estructural\** del obstáculo es dificultar el paso del héroe-actuante de un campo semántico a otro.

Así, la construcción del mundo de una obra literaria supone una estructura semántica y una acción que representa el intento por superar esa estructura semántica. En un plano de abstracción teórica la acción se expresa en dos tipos de funciones argumentales (Lotman. Ibíd.: 295):

- de clasificación (función pasiva) que es propia del texto sin argumento, es decir, donde la acción afirma la invulnerabilidad del límite
- de actuante (función activa) que es propia del texto con argumento, es decir, donde la acción está orientada hacia el franqueamiento del límite.

La personificación de las funciones argumentales, es decir, la transformación de una función argumental en personaje, se produce a partir de “la intersección de funciones estructurales” (Ibíd.: 293), donde, basándose en los trabajos de Propp sobre la morfología del cuento, Lotman identifica las principales funciones en: héroe-actuante, ayudante y oponente.

Héroe y ayudante cumplen con la función actuante, donde el segundo (ayudante) corresponde a la diferenciación de la función única de superar el límite; en tanto, todo oponente implica una función de clasificación, vale decir, en que la acción de uno o más personajes reafirma la invulnerabilidad del límite semántico.

El movimiento argumental se detiene cuando el héroe-actuante al traspasar la frontera se funde con el anticampo (desde la perspectiva de su campo de origen) transformándose de personaje móvil en inmóvil. El cese del movimiento argumental significa que éste se resuelve de algún modo. En definitiva, a partir de lo anteriormente expuesto, Lotman propone que: “El

tipo de la imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hayan recíprocamente relacionados” (Ibíd.: 297).

#### **2.4.1.2.1. Función activa y función pasiva en el movimiento argumental**

En cuanto al personaje y su construcción, es significativo y muy a propósito de los intereses de este trabajo, el siguiente aspecto de las conceptualizaciones de Lotman: el derecho a una conducta particular que tenga el personaje, digamos “heroica”, “inmoral”, “moral”, “demente”, “imprevista”, “extraña”, implica su *posibilidad de libertad respecto de la prohibición topológica*; prohibición que tiene la calidad de “compromiso obligatorio”, en palabras de Lotman, para el personaje inmóvil.

En el caso del personaje dotado de libertad de transgresión de la frontera semántica creada por la obra, su carácter se constituye a partir de todos los rasgos enunciados sobre él, rasgos que pueden resultar contradictorios, o incoherentes sólo en la medida de los juicios de valor que se establezcan sobre él “en los lenguajes de estructuras no artísticas”, pues “la coherencia artística de su figura se constituye como incoherencia” (Ibíd.: 309).

El personaje móvil, dotado de libertad de transgresión tiene un carácter polifacético, pues es esencialmente mutable. Al respecto señala Lotman: “La sorpresa continua que supone la conducta del personaje se consigue, primero, construyendo el carácter no como una posibilidad, conocida de antemano, de actividad, sino, como un paradigma, como un conjunto de posibilidades, único a nivel de estructura ideológica, variable a nivel de texto” (Ibíd.: 309).

La movilidad y variabilidad del personaje se interpreta semánticamente como vitalidad y a niveles más concretos, señala Lotman, como “poesía o arte en general, amor, verdad, espacio, humanidad, alegría”; contrariamente, la inmovilidad se interpreta como “univocidad, dogmatismo, grandeza, seriedad, deber, inhumanidad” (Ibíd.: 312).

Sin embargo, la mutabilidad también está sujeta al concepto de límite, pues, de no ser así, la excesiva mutación del personaje no permitiría la identificación de fragmentos del texto con un mismo personaje en una suerte de atomización de la personificación de la función actuante.

Entendemos que el carácter polifacético del personaje actuante apuntado por Lotman no sólo se refiere a un rasgo de su *composición*\* como personaje en relación a las posibilidades de libertad de que ha sido dotado, sino, por sobre esto, al sentido ideológico y hasta político que interpreta ese personaje en tanto función transgresora de una imagen de mundo.

## 2.4.2. La obra dramática

### 2.4.2.1. La virtualidad teatral como discurso modelizador

Se designa con el nombre genérico de “obras dramáticas” a un conjunto de textos literarios que por su particular composición se presentan como contruidos para ser representados en un escenario ante un público. Juan Villegas (1971:16) ha llamado a este rasgo distintivo “virtualidad teatral”, la cual singulariza a la obra dramática en relación a otros tipos de textos literarios. Esto quiere decir que, siendo toda obra dramática un mensaje literario está destinado, en primer término, a la lectura; sin embargo, de modo simultáneo, también admite, y de hecho supone, la representación *teatral\**. Lo anterior se funda en la doble estructura textual del mensaje literario dramático, la cual ha explicado Roman Ingarden como (a) un texto principal constituido por los diálogos de los personajes y (b) un texto secundario funcional a la representación escénica (Ingarden, cit. De Toro 1992: 60).

El texto secundario implica la potencialidad teatral en una obra dramática por presentarse como un discurso perlocutivo, es decir, donde el sujeto de la enunciación tiene la intención de producir determinada conducta en el receptor explicitada por medio de explicaciones e indicaciones relativas a los movimientos de los personajes y a la constitución material de la escena. En tanto proceso de comunicación, el carácter perlocutivo del texto secundario en la obra dramática implica un emisor cualificado dirigiendo cierto mensaje a un receptor también cualificado. Este emisor cualificado lo ha llamado Juan Villegas (Ibíd.: 24) “hablante dramático básico”, que, explica el autor, genera la virtualidad teatral en tanto que su discurso permite que en la obra dramática aún siendo leída, el lector reciba el mundo representado como “visto en un escenario”, gracias a las variadas *acotaciones\** espectaculares que ofrece. Villegas explica y fundamenta su postulado teórico del modo que sigue:

“La intervención del hablante básico revela la situación y los elementos no lingüísticos del diálogo. Es decir, complementa el lenguaje dramático visualizando el mundo. Su función está en relación directa con la forma en cómo aparece el espacio en el que se ubica la acción. El mundo no sólo se visualiza sino que aún más se limita a un escenario imaginario. En consecuencia, el oyente-espectador tiene siempre sólo una perspectiva con respecto a ese mundo escenario. Un aspecto realmente descuidado en el estudio del drama, tanto en el análisis de las obras como en su historia, es el examen del lenguaje llamado tradicionalmente de las “acotaciones”. Preferimos denominarlo lenguaje del “hablante dramático básico” porque no sólo es más expresiva sino que además desplaza

la perspectiva para su interpretación hacia su funcionalidad en la conformación del mundo del drama. Pensado así implica una perspectiva y una toma de posición del “hablante” frente al “mundo” que introduce o explica” (Ibíd.: 25).

Ahora bien, el receptor cualificado que exige el hablante dramático básico en función de la virtualidad teatral de la obra dramática es representado por aquellos lectores que proponen el *texto espectacular\**, el cual, si bien tiene como punto de partida la obra escrita, representa una *interpretación\** de ésta. Interpretación que se actualiza materialmente en el escenario y que constituye uno de los fenómenos sígnicos más complejos no sólo por la confluencia simultánea de signos verbales y no-verbales, sino porque el espectáculo teatral se constituye en un “signo que finge no ser un signo” (Eco, 1972).

De tal manera, el espectáculo teatral ha motivado el interés de la teoría del signo, en virtud del cual la virtualidad teatral de la obra dramática ha pasado a ocupar la atención de los investigadores en la búsqueda de la formulación de una teoría semiológica del género dramático. Pero la imposibilidad de fijar unos límites precisos para el objeto de estudio ha originado una falta de consenso en cuanto a qué sea la obra dramática: si el texto escrito, o el texto espectacular. En este sentido, María Carmen Bobes (1987) ofrece una tercera posibilidad al proponer la obra dramática en un sentido global como *Texto dramático*, en el cual se distinguen un *Texto literario* y un *Texto espectacular*. Estos últimos representan abstracciones de aspectos del texto dramático -señala Bobes- y se realizan en la lectura y la representación escénica, respectivamente. El problema de esto surge cuando la investigadora propone una definición para cada uno de estos aspectos y que transcribimos íntegramente a continuación:

“(...) el *Texto Literario*, constituido fundamentalmente por los diálogos, pero que puede extenderse a toda la obra escrita, con su título, la relación de *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones de todo tipo que pueda incluir, y también las mismas acotaciones, si se presentan en un lenguaje no meramente referencial; y un *Texto Espectacular* que está formado por todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación, y que está fundamentalmente en las acotaciones, pero pueden estar en toda la obra, desde el título, las *dramatis personae*, los prólogos y aclaraciones que incluya, etc.; es decir, puede coincidir con el *Texto Literario*, ya que los diálogos se conservan en la escena (son parte de la representación) e incluyen indicios para su realización paralingüística” (1987: 25).

Si bien Bobes considera el texto espectacular en función de la virtualidad teatral, como también en la conformación de una situación general que informa de las relaciones de personajes y objetos en el drama como un modo de “novelizar” –dice la autora- esta situación

dada, en términos de una construcción imaginaria que efectúa el lector, y en este sentido se acerca en cierto modo, y sólo en cierto modo<sup>1</sup>, a la idea del hablante dramático básico postulado por Villegas, el problema que implica su posición teórica consiste, en definitiva, en no resolver la antinomia obra escrita/representación escénica a causa de este “recubrimiento” del aspecto literario por el aspecto espectacular que conlleva su definición de obra dramática. Por consiguiente, no supera la limitación teórica de considerar a ésta por aquello que puede llegar a ser, y no por lo que es en primera instancia: obra literaria.

Pero este recubrimiento de lo literario por lo espectacular no se presenta como propio de un investigador determinado, pues, en realidad, aparece como tributario del enfoque teatral de la obra dramática que ha privilegiado el estudio semiológico de este tipo de textos. Sirve para ilustrar esta observación, por ejemplo, lo señalado por José Díez Bórquez y Luciano García Lorenzo en la nota de presentación de una selección de trabajos de varios investigadores, bajo el título de *Semiología del teatro*: “(...) la Semiología del arte, en este caso del teatro, está todavía en la fase de aproximaciones más o menos brillantes con marcado carácter de aplicación particular, mientras no se llegue a las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas del signo teatral...” (1975: 6).

Si se revisa los artículos seleccionados se comprueba que la obra literaria es muchas veces usada como inevitable soporte del fenómeno teatral, sin que se establezca explícitamente la interrelación entre el texto literario y su representación espectacular. Explicitación fundamental a la hora de definir el objeto de estudio para una teoría general que permita el análisis e interpretación de manifestaciones particulares del lenguaje artístico que se estudia.

Consecuencia de esto es la innecesaria complicación teórica a que conduce considerar lo literario y espectacular en un mismo plano de expresión, como es el de la fijación escrita, haciendo extraña abstracción de los modos de realización de ambos fenómenos, es decir, lectura y expectación, respectivamente. Complicación con carácter de impropiedad teórica si se considera que “lo esencial del texto espectacular es la polisemia, en tanto, el texto dramático es monosémico” (Matamala 2002: 21). Distinción insoslayable desde la perspectiva semiológica, por cuanto la polisemia del texto espectacular implica la confluencia simultánea de signos

---

<sup>1</sup> La figura de un hablante dramático básico postulada por Villegas supone un nivel de abstracción teórica mayor al considerar el texto espectacular como un discurso producido por un sujeto, es decir, por una conciencia que modeliza el mundo representado en su producción discursiva.

verbales y no-verbales, en el caso de un espectáculo de tipo teatral, que sería del interés de una semiología del teatro.

Sin embargo, en los límites de este trabajo, dados en términos del análisis de las relaciones espaciales creadas en la obra dramática *El público* de Federico García Lorca, las cuales generan un cierto *topos*, un modelo del mundo posible de ser interpretado ideológicamente, interesa la discusión de los principios teóricos anteriormente señalados en la medida del concepto de espacio que ofrecen para el análisis e interpretación de éste elemento estructural en una obra dramática.

#### **2.4.2.2. Construcción dramática del espacio en un modelo topológico**

El recubrimiento de lo literario por lo espectacular promueve la indeterminación del concepto de espacio en la obra dramática tal como lo entiende Bobes, desde una perspectiva semiológica que privilegia lo espectacular por sobre lo literario.

Esta indeterminación tiene su raíz, a nuestro modo de ver, en el hecho de hacer equivalentes texto dramático y texto teatral que presenta el enfoque semiológico compendiado en los postulados de Bobes. Es decir, en pasar por alto la fenomenalidad textual distinta del hecho literario y del hecho espectacular. Villegas lo explica en los siguientes términos:

“(…) existe algo que es el texto dramático que tiene existencia en sí, que es sólo lenguaje, y que no siempre puede o debe estudiarse por su posibilidad de ser, que no es algo por hacerse. Escasamente se hace notar que tanto el teatro –obra teatral- como el drama –obra dramática- son entidades ontológicamente diferentes a pesar de sus semejanzas e interrelaciones en determinados momentos. (...) Consideramos que el teatro es literatura y algo más, que es un espectáculo que se nutre parcialmente de literatura. La obra dramática, por su parte, es sólo literatura –creación de lenguaje- y que como tal tiene derecho a ser enfocada y estudiada en cuanto a lo que es y como un fin en sí. Por supuesto, esto no significa negar los vínculos entre una y otra y la determinación que la historia del drama tiene por sus vínculos con la historia del teatro. La obra dramática posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral – posibilidad de representarse- y que no se advierten en otros géneros literarios. Estudiar una obra teatral implica, entonces, el examen de los aspectos que se conjugan en su representación, tales como el texto, los actores, el escenario, el público, la dicción, el maquillaje, la dirección, la iluminación, la disposición del escenario, etc. La obra dramática, en cambio, constituye sólo una creación de lenguaje, y en tal plano debe ser considerada” (Ibíd.: 16-17).

La delimitación teórica propuesta por Villegas para un complejo fenómeno de comunicación artística como es la dramática en dos objetos claramente identificados para la aproximación crítica, permite configurar procedimientos de estudio más adecuados a su naturaleza fenoménica. Esto no quiere decir abogar por un facilismo teórico que libere a nuestras prácticas de análisis de la inextricabilidad de su objeto. Quiere decir, simplemente, ser coherente con una posición fenomenológica, que dicho sea de paso enuncia Bobes para su semiología de la obra dramática, en razón de la cual no se puede obviar el hecho que la obra dramática, aún considerando su virtualidad teatral, se presenta como un hecho de lectura, previo y necesario (es más, ineludible) incluso para su realización escénica en un espectáculo teatral. Por lo tanto, el texto dramático como hecho de lectura queda caracterizado por la monosemia, “ya que utiliza tan sólo signos lingüísticos” (Matamala; *Ibid.*: 21), y, de tal forma, la *estrategia textual\** para la creación de sentidos, para la creación de una estructura semántica, será implementada de acuerdo a aquélla. No así el texto espectacular que queda caracterizado por la polisemia, el cual implica (a) la dualidad de los soportes físicos de la comunicación, vale decir, vista y oído; (b) la convergencia simultánea de diversos sistemas de signos con distintos valores de significación; (c) la diferente movilidad de los diversos signos (*Ibid.*: 5, 6).

Si bien, la simbiosis entre texto literario y texto espectacular propuesta en los planteamientos de Bobes tiene el propósito teórico de superar la dicotomía texto literario/representación espectacular, no es menos cierto que en lo concerniente a la conceptualización del espacio dramático, lejos de superarla, el enfoque se concentra, en realidad, en el hecho espectacular. De tal modo, Bobes recoge un planteamiento hecho por Anne Ubersfeld (1981) en su libro *L'école du spectateur. Lire le théâtre* acerca de la importancia fundamental del espacio como elemento definitorio para la especificidad de lo teatral en relación a otros géneros literarios, ya que todos los signos dramáticos, tanto codificados como circunstanciales, encuentran en el “espacio dramático” su “lugar sémico”, pues es en éste ámbito donde “pasan a ser significantes en una unidad de sentido” (Bobes. *Ibid.*: 237). Obviamente, Ubersfeld identifica este “lugar sémico” con el espacio material de la escena, el ámbito físico donde confluyen signos verbales y no-verbales en complejos procesos de significación conformando una especie de saturación sémica funcional a la cantidad de información transmitida, pues la complejidad de una estructura artística está en directa relación al volumen de información que transmite (Lotman: 1984). Esta peculiaridad semiológica del fenómeno teatral ha llevado a afirmar a T. Kowzan: “El arte teatral es, entre todas las artes, y

quizás entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad e intensidad” (Cit., Bobes; *Ibid.*: 79).

El problema del postulado de Ubersfeld recogido por Bobes en apoyo de su conceptualización del espacio en la obra dramática radica, no en su contenido, que es coherente en tanto conceptualización del lugar en que se desarrollan los procesos de significación en el espectáculo teatral, sino en el hecho de no precisar de qué tipo de fenómeno se habla cuando se dice “obra dramática”. Más preciso es, a este respecto, el postulado de Gastón Breyer, citado por Bobes en el mismo tenor, es decir, en cuanto al rol del espacio como elemento constitutivo fundamental del hecho teatral: “(...) el hecho teatral no puede definirse fundamentalmente por el actor, ni mucho menos por el texto dramático. Pero el hecho teatral sí queda definido por el ámbito escénico” (*Ibid.*: 237). Lo paradójico es que Bobes usa esta observación de Breyer como corolario a lo expuesto por Ubersfeld, pasando por alto la distinción explícita que realiza aquél entre “*texto dramático*” y “*hecho teatral*” con el claro sentido de “obra escrita” dado a “*texto*”, o sea, obra literaria, en tanto a “*hecho*” como fenómeno ofrecido a unos espectadores, es decir, lo espectacular.

Para efectos prácticos, la no resuelta dicotomía texto literario/representación espectacular queda sólo disimulada en la relevancia que adquiere este segundo elemento binomial. Pues, si el espacio como elemento estructural determina lo específicamente teatral, es evidente que se actualiza de modo distinto en el texto dramático y en el texto espectacular, a causa, precisamente, del discurso acotacional. Así, reduciéndolo a un conjunto de indicaciones funcionales a la representación escénica, se está invisibilizando al sujeto que lo produce. Sujeto que elige una perspectiva de enunciación, un punto de vista desde el cual organizar el contenido dramático. Por tanto, una conciencia que modela un mundo desde un sentido particular.

Es decir, la reducción del discurso de un hablante dramático básico a la funcionalidad técnica de la representación escénica, o sea, a un *como hacer* el montaje, involucra asimismo una concepción limitada y empobrecedora de la espacialidad dramática, al entenderla como construcción de una cierta ambientación física, objetual, que sitúe las acciones realizadas por unos personajes, aún cuando dicha ambientación pueda interpretarse como soporte material de una estructura semántica.

Por el contrario, considerar la situación discursiva del hablante dramático básico como privilegiada y jerárquica (ya que organiza el material dramático) implica que la composición de los ambientes en la obra dramática obedece a una determinada estructura, a una composición específica, es decir, a la creación de unas relaciones espaciales sobre la base de una particular configuración semántica del mundo representado. Vale decir, la espacialidad entendida como un modelo de mundo, una construcción mental hecha por “alguien” mediante unos particulares procedimientos de composición, con una finalidad o, mejor, un sentido que, como queda dicho, trasciende (pero no niega) lo espectacular. Este sentido tiene relación con una visión de mundo que la obra construye y comunica, que puede, incluso, presentarse problemática y hasta contradictoria.

En el modelo semiológico de la obra dramática propuesto por Bobes se conceptualiza el espacio a partir del condicionamiento que el *espacio de la representación\** (es decir, el ámbito escénico) ejerce sobre el texto dramático, tanto en su aspecto literario como espectacular, tal como lo entiende la autora. Condicionamiento que, como ha señalado Villegas, determina, asimismo, un modo específico de lectura, en la configuración de un lector-espectador que imagina lo leído como visto en un escenario.

La configuración espacial de la escena en el modelo de Bobes, se realiza mediante la conjunción del espacio escenográfico y el espacio lúdico, diseñados ambos en el texto espectacular, constituido por todas las acotaciones escénicas de lugar, objetos, posiciones, movimientos y gestos de los personajes, pero, además, por el texto dialogado que también puede ofrecer información *didascálica\** para la construcción *escenográfica\** y *lúdica\** de la escena.

Así, Bobes entiende que el texto espectacular crea dos tipos de espacios: (a) *escenográfico* que es la adaptación material mediante los decorados del ámbito escénico al lugar donde transcurre la acción, y que constituye un continuo espacial que puede fragmentarse en espacio presente de la escena (a la vista del espectador), *espacio latente\** que supone la continuación natural del anterior, y *espacios narrados\** que -señala Bobes- “el texto literario pone en relación con el escenario” (Ibíd.: 243) ; (b) *lúdico* creado por los movimientos, distancias, gestos, incluso la palabra, de los personajes y que, por tanto, es independiente del espacio escenográfico (puede crearse en un ámbito escénico vacío).

Estos espacios creados por el texto espectacular pueden presentarse en relación *mimética\** o *simbólica\** respecto del “movimiento dramático”, “(...) ya que las distancias y demás relaciones espaciales se semiotizan a lo largo de la representación” (Ibíd, 243).

Las relaciones espaciales creadas por la configuración lúdica quedan en directa relación con el actor en el escenario, y su valor sémico se establece en conjunción con el espacio escenográfico. Bobes señala, asimismo, que esta espacialización de la acción dramática, dada en términos lúdicos-escenográficos crea una estructura semántica de oposiciones binarias, tales como, cerca/lejos, arriba/abajo, dentro/fuera, etc.

Ahora bien, los postulados de Bobes en cuanto al espacio dramático ofrecen una perspectiva teórica general para su estudio e interpretación en la *representación escénica*. Sin embargo, resultan insuficientes para su aproximación en el texto literario, por cuanto, como se ha señalado anteriormente, en éste el conjunto de las indicaciones escénicas, se presenta como un discurso cuyo sujeto se sitúa estratégicamente en determinada posición respecto de los restantes elementos del mundo dramático. Esta posición evidenciada en unos procedimientos de composición del material dramático, es decir, de organización del mismo, cobra relevancia en relación al sentido general de esas relaciones a partir del hecho de lectura. Dicho sentido puede ser considerado en una puesta en escena particular de una obra dramática dada dependiendo, precisamente, de la interpretación que de ésta proponga un director teatral. Sin embargo, es igualmente posible lo contrario. Y, de este modo, la puesta en escena representa una lectura particular de una obra dentro de otras muchas posibilidades; incluso dicha lectura puede discutir el sentido propuesto por la obra que se escenifica. Esta es una de las razones que hacen de la teatralización de una obra dramática un hecho de naturaleza fenoménica distinta al hecho literario. Aún cuando ambos hechos, es decir, literario y teatral, representen aspectos de un mismo producto artístico.

#### **2.4.2.3. Interpretación del espacio dramático en el hecho de lectura literaria**

Consecuente a la discusión crítica de un concepto general para la construcción del espacio dramático, realizaremos una lectura literaria del texto de las acotaciones de la obra que ocupa nuestro análisis. Es decir, nuestro análisis de la composición espacial considerará las indicaciones didascálicas en general, así como las acotacionales, como fuente de información

respecto de una construcción física del espacio, la cual expresa a un nivel semántico una visión de mundo que la obra propone al lector-espectador.

En este sentido, por ejemplo, Magdalena Cueto en su artículo “Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: La casa de Bernarda Alba”, ofrece una lectura de esta obra centrada en el concepto de espacio, sobre la base de texto dramático propuesto por Bobes en su doble aspecto de texto literario-texto espectacular, entendiendo que: “(...) los significados espaciales (lúdicos o escenográficos) que se articulan a partir de significantes espaciales o no espaciales, funcionan simultáneamente como significantes del argumento, como espacio dramático”<sup>3</sup> (1990: 102).

Si bien Magdalena Cueto en su lectura de *La casa de Bernarda Alba* se concentra en el análisis de la estructura semántica de esta obra creada a partir de la delimitación topológica y de la estrategia de transgresión de la misma, y a tal propósito el texto espectacular sirve para la creación imaginaria del ámbito escénico donde transcurre la acción, conveniente al hecho de lectura, puede perfectamente avanzarse un poco más lejos en el análisis al ampliar la consideración del texto espectacular desde su funcionalidad teatral hacia su papel literario, es decir, como modo de comunicación de un particular modelo del mundo. Y esta ampliación del sentido del texto espectacular es posible precisamente en el hecho de lectura, es decir, en la consideración de su condición de discurso literario más que de apéndice técnico para el montaje escénico. De tal forma, resulta válida la figura de un hablante dramático básico que organiza y se relaciona con los demás elementos del mundo dramático quedando por tanto su actuación exenta de neutralidad, pues en ella podemos detectar el rastro de determinada intención comunicativa.

No aparece como necesario para un hablante dramático básico ideológicamente situado la creación de un discurso poético, es decir que ofrezca la mirada de un Yo sobre determinados hechos o acciones, trascendiendo su funcionalidad técnica en disquisiciones particulares respecto de los personajes, los ambientes, o las situaciones dramáticas como es el caso singularísimo de la dramaturgia de Ramón del Valle Inclán, por ejemplo. Incluso un discurso acotacional “aparentemente” neutral, se valida ideológicamente al ponerlo en relación con determinados procedimientos de composición del material dramático que impone desde su posición de sujeto organizador del mundo creado. Esto quiere decir, que la creación de una

---

<sup>3</sup> Al respecto, una observación al planteamiento de M. Cueto: tanto la construcción como el movimiento argumental, en cuanto estructura formal o immanente de una obra, representan sólo un aspecto en la creación del espacio dramático, ya que éste es, además, una estructuración hecha por el individuo que interpreta dicha estructura. Así, no es apropiado hacer equivalentes construcción argumental y espacio dramático. (Para “estructuración” ver apartado Glosario en Anexos.)

estructura de relaciones en un texto dramático dado adquiere sentido en relación a una conciencia modelizadora cuyo propósito es comunicar mediante un lenguaje artístico, una particular visión del mundo.

Lo anterior quiere decir que un texto dramático puede ser leído, analizado e interpretado como texto literario autosuficiente, sin que ello implique negar su virtualidad teatral (pues de hecho configura un tipo de lectura que compone imaginariamente una realidad como vista en un escenario), pero precisamente, por esto mismo, los márgenes teóricos deben flexibilizarse con el propósito de permitir una apertura del análisis y la interpretación de determinados elementos estructurales de una obra dramática dada. De tal modo, en este trabajo consideraremos para el análisis de la composición espacial de *El público*, aquel rasgo distintivo del texto dramático y que genera su virtualidad teatral, vale decir, el texto acotacional en cuanto a su funcionalidad como discurso de modelización del mundo representado en la obra. Asimismo, la información didascálica servirá a los propósitos de interpretación de un sentido general de la composición espacial. De tal manera, entenderemos por didascalia aquella información contenida en los diálogos de los personajes que contribuye, mediante la entrega de nuevos elementos, a la construcción del espacio dramático. Con esto usamos el término didascalia por extensión, ya que en sentido estricto designa las “instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes” en el transcurso de la puesta en escena, como ocurría en el teatro griego, por ejemplo, cuando coincidían autor-director-actor en un mismo individuo, y las indicaciones espectaculares quedaban ausentes del texto escrito (Pavis 1980: 136).

Por lo tanto, el texto dramático es considerado en este trabajo como obra literaria ofrecida en primera instancia a la lectura, caracterizada por su virtualidad teatral, es decir, por su disposición textual al montaje teatral y que posibilita un tipo especial de lectura determinada por los límites espaciales de la escena material. De inmediato distinguiremos en el texto dramático dos tipos de discurso en relación jerárquica<sup>4</sup>: (a) el discurso acotacional cuyo sujeto textual organiza el material dramático y por tanto se constituye en racionalidad del mundo representado; asimismo, distinguiremos dos tipos de acotaciones dependiendo de su funcionalidad, del modo que lo ha postulado Iván Carrasco (1980: 45), a saber: *acotaciones teatrales o funcionales* que permiten transformar “el texto virtualmente leído en visto y oído” y *acotaciones textuales o estéticas* que expresan al autor y su visión moral o ideológica y que no

---

<sup>4</sup> No consideramos aquí los discursos complementarios que constituyen el texto dramático por tratarse de un asunto que excede los límites teóricos de nuestro análisis. Cfr. Carrasco, “Naturaleza y función de las acotaciones”, en *Estudios Filológicos*, 1980, pp. 39-50.

necesariamente serán consideradas en la puesta en escena (b) el discurso de los diálogos cuyo sujeto textual queda fijado en los personajes en relación de dependencia de la racionalidad organizadora del mundo dramático.

Finalmente, entenderemos “espacio dramático” como el espacio construido imaginariamente por el lector-espectador para “fijar el marco de evolución de la acción y de los personajes” (Pavis, *ibíd.*: 179). Este espacio pertenece, o queda construido en base al texto dramático (obra literaria) y “sólo es visualizable en el metalenguaje del crítico -[y de cualquier lector-espectador]- que se entregue a la actividad de construcción por imaginación del espacio dramático” (*Ibíd.*). Por lo tanto, para esta construcción no es necesaria la puesta en escena de la obra, pues basta la lectura para generar simbólicamente una imagen del mundo entregado por una obra dramática. Patrice Pavis ha señalado a este respecto: “Este espacio dramático lo construimos a partir de las acotaciones escénicas del autor y de las indicaciones indirectas en los diálogos acerca del espacio” (*Ibíd.*: 179).

El espacio dramático se construye a partir de una imagen global de la estructura dramática del mundo de la obra; imagen que se relaciona con el desarrollo y resolución de las relaciones generadas a través del movimiento argumental en la evolución simbólica de los personajes. Por lo tanto, depende tanto de las indicaciones del autor en las acotaciones o el *decorado verbal\**, como de la construcción imaginaria realizada por un lector-espectador.

Por lo tanto, interpretar determinada construcción del espacio dramático en *El público* supone, en primer término, describir su composición, o sea, el sistema de relaciones que genera (*topos*, o modelo del mundo), para, en segundo término, dar un sentido, interpretar esa estructura en base a determinada competencia del lector-espectador. En definitiva, se trata de una descripción formal del espacio dramático en *El público*, desde la cual crea una *estructuración\** particular el individuo que la comenta o interpreta.

### 2.4.3. El sentido trágico

Patrice Pavis distingue lo trágico como “una concepción metafísica y existencialista (...) que permite derivar al arte trágico de la situación de la existencia humana” (1980: 518), en oposición de una concepción literaria prescriptiva derivada de la *Poética* de Aristóteles y que tiene como modelo histórico la tragedia ateniense del siglo VI a. C.

De tal manera, lo trágico manifiesta un modo particular de aprehensión de la experiencia vital del hombre en cuanto sujeto y objeto de esa experiencia. Dicho modo de aprehensión de la experiencia involucra una metafísica (es decir, un modo de conocer) en cuanto inquietud por lo trascendente, así como una toma de conciencia del individuo de la fatalidad de su destino como hombre impelido a una acción que no lo redime del fracaso, ni de la muerte.

Karl Jaspers (1960) ha entendido lo trágico como un saber y una redención fundados en las intuiciones originarias que han llevado al hombre, en cuanto hombre, desde épocas inmemoriales a buscar el fundamento de la verdad; intuiciones o preguntas fundamentales que han sido manifestadas no como reflexión metódica, sino, en un principio, como un lenguaje que se expresa en imágenes, acciones e historias, y que al diferenciarse en el transcurso de las épocas derivó en formas más específicas como la religión, el arte plástico y la poesía, antes de ser una metafísica.

Jaspers, entonces, propone “lo trágico” como un saber fundado en las intuiciones, es decir, como un modo particular de “pensar, advertir y sentir” (Ibíd.: 79). Y este saber lleva al hombre a la redención mediante (a) un ir del héroe trágico hacia el ser, es decir, la unidad, representando una necesidad común a todos los hombres y (b) la *identificación\** con el héroe trágico, colocando al espectador en la situación trágica formando, así, unidad con todos los hombres, en el abandono momentáneo de su Yo individual (de tal modo, la identificación representa para Jaspers la superación de la contemplación estética frívola y carente de fundamento).

Pero la redención no es algo que se produzca de una vez y para siempre en el hombre, pues para el filósofo alemán, ésta constituye antes que otra cosa, una interrogación que se

efectúa a sí mismo el hombre enfrentado a la fatalidad de su condición perecedera y de las situaciones-límite (que vienen a ser para Jaspers el azar, el sufrimiento, el conflicto, la culpa y, por supuesto, la muerte) a que aquélla lo conducen. Quiere decir que el héroe trágico debe tener conciencia de dicha fatalidad y haber aceptado su destino, pues: “allí donde la víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se haya ausente” (Lesby 2001: 46). Así, desde esta concepción, para que sea generado un sentido trágico se requiere que “el héroe sea instalado en el saber trágico y que el espectador sea conducido hasta éste” (Jaspers, *ibíd.*: 82).

Lo trágico, entonces, se presenta siempre por intermedio de una forma, es decir, expresado en un lenguaje artístico y encarnado en un personaje que vive la situación trágica. P. Ricoeur ha expresado al respecto: “la esencia de lo trágico (si existe una) se descubre únicamente por intermedio de una poesía, de una representación, de una creación de personajes; en suma, lo trágico es mostrado ante todo en las obras trágicas, y realizado por héroes que existen únicamente en la imaginación” (en Pavis, 1980: 518). Jaspers arribó a igual idea, expresada bellamente en los siguientes términos: “En el héroe del poema halla cumplimiento el saber trágico. No sólo sufre la miseria, la ruina, el hundimiento, sino que sabe el porqué. Y no solamente lo sabe, sino que su alma cae en el más elocuente desgarramiento. La tragedia presenta al hombre en las mutaciones que experimenta a través de las situaciones-límite” (*Ibíd.*: 83).

Por lo tanto, no se trata, en palabras de Pavis, de ofrecer una definición de lo trágico, ya que es un saber que se ha expresado en la literatura a través de variadas formas estilísticas ubicadas históricamente, algunas veces más cercanas a unas normas de construcción dramaturgica, como la tragedia francesa del siglo XVII o la neoclásica; y otras, a una metafísica, o a una concepción ontológica del hombre, como es el caso de la tragedia de Camus o Sartre. De tal manera, Pavis ofrece un sistema general (*Ibíd.*: 518-520) de relaciones en que se genera lo trágico en determinadas manifestaciones dramaturgicas, sobre la base del modelo histórico de la tragedia ateniense. A saber:

- **El conflicto trágico**, que se presenta como inevitable e insoluble para el héroe, constituyendo una fatalidad inherente a la existencia humana. Enfrentado a este conflicto el héroe se sacrifica a intereses superiores y enfrenta la muerte voluntariamente.

- **Los protagonistas**, están siempre arrojados a una situación de contraposición con un principio moral o religioso superior. El héroe trágico debe tener conocimiento de su situación y de lo inevitable
- **Reconciliación**, el héroe siempre acaba por comprender que su deseo afectaba a un principio de justicia que fundamenta el orden moral común a todos los hombres. Así, a pesar de su propia desdicha, el héroe acepta ese principio de justicia.
- **Destino**, que adopta la forma de la fatalidad que reduce siempre la acción del héroe a la nada. Sin embargo, el héroe decide aceptarla y la enfrenta, aún cuando sea consciente que será arrastrado a su perdición. Por lo tanto, todas las acciones que emprenda sólo pueden conducirlo inexorablemente a la catástrofe.
- **La libertad trágica**, que consiste en la libre aceptación de la fatalidad por parte del héroe. Éste acepta enfrentarla, luchar contra ella y está dispuesto a morir por afirmar su libertad. Esta afirmación de la libertad trágica es asimismo afirmación de la *necesidad*, es decir, ansia ineludible de unicidad, de *ser*.
- **La falta trágica**, que es considerada el “origen y razón de ser de lo trágico”, pues se presenta como un error que lleva al héroe a cometer la falta trágica, es decir, aquella que lo arroja en una situación fatal. En otras palabras, el héroe es inocente y al mismo tiempo responsable de su situación. Esta paradoja conduce la acción y es presentada de diversos modos por los dramaturgos. A veces, la falta será “minimizada” y, otras, será evaluada detenidamente.
- **El efecto producido**, ya que lo trágico se presenta al héroe como posibilidad de afirmar su libertad, es decir, de enfrentar la fatalidad, y en este sentido, representa una necesidad común a todos los hombres enfrentados a situaciones-límite, sólo halla significado y razón de ser en el efecto producido en el espectador. Pues, es mediante el efecto de compasión que se produce la identificación con el héroe, que permite la expiación común ante la desgracia irremediable. A este respecto Albin Lesby ha afirmado: “El caso debe interesarnos, afectarnos, incumbirnos. Solamente cuando tenemos la sensación del *nostra res agitur*, cuando nos sentimos afectados en las profundas capas de nuestro ser, experimentamos lo trágico” (2001: 45).

En cuanto a la identificación con el héroe trágico queda claro, entonces, que más allá de las estéticas particulares en que se pueda presentar lo trágico, resulta fundamental que se consiga este efecto de compasión y de interrogación en el espectador, superando, así, la mera

contemplación estética, puesto que sólo en esta medida lo trágico puede constituirse en un saber y una redención, pues como Jaspers lo ha expresado: “Desde el dolor se me dice: Esto eres tú!, “compasión”, no en el sentido de un blando lamento, sino en el de estar-personalmente-allí, es lo que convierte al hombre en hombre. (...) Yo mismo soy en los hombres que representa la tragedia” (Ibíd.: 83).

De este modo, la identificación trágica le permite al hombre superar la soledad congénita a que lo condena su yo individual, ofreciéndole la posibilidad de ponerse en el lugar del otro. Y por medio de esta operación, a la vez espiritual y racional, accede a la comprensión de lo perecedero de la condición humana que impele a la acción de la libertad.

### 3. Discusión.

#### 3.1. Construcción del espacio dramático en *El público*

Nuestro análisis de la estructura espacial en *El público* se centrará en aquellos elementos que determinan la creación de un *topos*, o sistema semántico de relaciones espaciales generado desde el mundo dramático de la obra. Con tal propósito, nos ocuparemos de: (3.1.1.) la segmentación espacial y su estructura semántica; (3.1.2.) la creación del argumento a partir de dicha estructura semántica; (3.1.3.) el movimiento argumental y funciones argumentales; (3.1.4.) transgresión y resolución del movimiento argumental; (3.1.5.) estructura topológica y su relación con el sentido trágico del texto.

##### 3.1.1. Segmentación espacial y estructura semántica

El cuadro primero presenta una ambientación íntima explícitamente indicada por su título, “Cuarto del Director”, y que queda caracterizada por el discurso acotacional del modo que sigue: “*El Director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.*”

La monocromía en azul<sup>1</sup> del espacio íntimo sugiere frialdad, sin rasgos característicos y sin oposición. Con el sentido de intimidad solidarizan unas ventanas que son radiografías, las cuales sugieren develación de aquello que permanece oculto, es decir, del estrato íntimo del *ser* del hombre.

Interesa destacar la abstracción que caracteriza la ambientación del cuarto de trabajo del personaje, orientando la recepción del mundo dramático desde un sentido de “re-presentación”. Es decir, en la abstracción del ambiente íntimo podemos rastrear la intención de generar determinada actitud en el receptor, determinada forma de recepción moral o psicológica (Pavis, *ibíd.*: 18) del lector-espectador por medio de la inverosimilitud del ambiente, la cual le recuerda

---

<sup>1</sup> En los primeros escritos inéditos de Lorca encontramos un texto en prosa poética titulado *Estados sentimentales* donde se lee respecto del color azul: “Conmigo no verás nada (...) Yo soy languidez y mármol. Mi seno es el corazón de una muerta virgen. El paisaje no lo verás porque como es tan triste yo lo tapo con mi manto de misericordia. Soy frío y mortecino. (...)” (Ed. de García-Posada, 1998: 636-637).

que se halla ante una ficción. Retomaremos este planteamiento más adelante cuando analicemos la estructura topológica y su significación.

En este momento interesa destacar que, desde la perspectiva de la relación que queda establecida entre el personaje y su mundo íntimo, se repite la idea de asistir a una representación, o sea, a la reconstitución de un “otro yo”. Esta idea se realiza acotacionalmente cuando el Director de escena recibe en su cuarto a los tres Hombres vestidos de frac, luego de haber expulsado a Los Cuatro Caballos Blancos: “*El Director cambia su peluca rubia por una morena. Entran los tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales. Llevan barbas oscuras*”.

Vemos que la acción del cambio de peluca indicado para el personaje genera, por medio de lo lúdico, un espacio íntimo significado por lo ficcional, o re-presentacional.

De tal modo, no sólo es relevante descubrir que la obra nos ofrece un continuo espacial semantizado por lo íntimo y privado, sino, además, por la idea de la re-presentación misma, como ficción construida sobre la base de una *otra* realidad. Así, el cuarto de trabajo del Director de escena, no obstante ser un espacio íntimo, es decir, donde el personaje está a solas consigo mismo y al que ingresarán sólo aquellos que él autorice, es siempre un lugar de re-presentación para el Director, quien interpretará sucesivos personajes según sea necesario.

El continuo espacial es segmentado cuando el Director manda al Criado abrir las puertas para expulsar de su casa a los Caballos Blancos:

DIRECTOR. (*Al Criado.*) ¡Abre las puertas!

LOS CABALLOS. No, no, no. ¡Abominable! Estás cubierto de vello y comes la cal de los muros que no es tuya.

CRIADO. No abro la puerta. Yo no quiero salir al teatro.

DIRECTOR. (*Golpeándolo.*) ¡Abre!

Dicha puerta no ha sido indicada en las acotaciones. Su existencia queda informada mediante la acotación que forma parte del diálogo de los personajes, al igual que su valor como sección fronteriza entre los dos subespacios creados en inmediata oposición, a saber: cuarto del Director v/s el Teatro.

Si el subespacio íntimo ha quedado caracterizado por (a) la monocromía en azul que en un plano simbólico sugiere neutralidad, frialdad, ausencia de emociones, y (b) la idea de re-presentación; el teatro queda caracterizado negativamente por la repulsión y rechazo que provoca en el Criado y los Caballos Blancos. El primero se resiste incluso a abrir la puerta, ya que, al parecer, con sólo abrirla se puede “salir” al teatro; así de poderosa debe entenderse su fuerza de atracción: el Director debe golpearlo con un látigo para hacerse obedecer. Los segundos, son expulsados del cuarto íntimo como castigo por exigir del Director algo que él no puede darles debido a su condición de director del teatro al aire libre. Castigo que ellos consideran “abominable”.

Por lo tanto, el subespacio “teatro” como lugar de exhibición ante unos espectadores es objeto de rechazo y escándalo, exento de la fría neutralidad del cuarto del Director. Sin embargo, aún cuando Cuarto del Director y el Teatro se presentan como segmentación de un continuo espacial que ofrece una estructura semántica dada entre lo íntimo v/s lo público, no constituye ésta una segmentación que genere conflicto en cuanto a las posibilidades de transgresión topológica, puesto que, en realidad, el teatro al cual se accede traspasando la puerta del cuarto del Director de escena constituye una prolongación natural de su propio mundo íntimo caracterizado por la re-presentación como enmascaramiento del hombre. Esto explica que Criado y Caballos se presenten subordinados al acto volitivo del Director, quien tiene el control de la situación, en cuanto a las acciones de “dejar pasar” o “expulsar”. Es así que la segmentación espacial que introduce una oposición dramática en cuanto a generar la posibilidad de transgresión y por lo tanto, creación y movimiento argumental, se produce cuando el Hombre Iº manda traer el biombo blanco y obliga a pasar por él al Director de escena:

HOMBRE Iº. Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El Hombre 3º saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*)

DIRECTOR. (*Llorando.*) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!...

El biombo representa la frontera entre dos subespacios en oposición irreconciliable: (a) el teatro falso de la re-presentación que enmascara al hombre, y (b) el teatro verdadero de la re-

presentación que desnuda al hombre. En (a) tiene el dominio el Director de escena, y en (b) lo tiene el Hombre I°.

De esta manera, cuando el Director de escena, al finalizar el cuadro primero, decide comenzar la aventura que implica la transgresión topológica (la creación y movimiento argumental), lo que busca el personaje es el desenmascaramiento, o el desnudo total; propósito al cual debería servir el biombo si cumpliera la función que le corresponde. Sin embargo, muy a propósito a una dinámica de encubrimiento que presenta *El público*, el biombo resulta disfuncional (el personaje al pasar por él adquiere siempre nuevos trajes-máscara), lo cual lo convierte en área fronteriza y como tal, se constituye dentro de la estructura semántica en un elemento de impedimento para la función transgresora.

Es así que “(...) *el biombo blanco en mitad de la escena*” como indica la acotación, fragmenta el espacio físico dado por el cuarto de trabajo del Director, lo cual sirve de soporte a la estructura semántica dada por el ocultar v/s develar el *ser* del hombre, y que se simbolizan en las acciones de vestir y desnudar al Director, representándose, así, la dinámica básica del conflicto dramático.

### **3.1.2. Creación del argumento**

Con el propósito de exponer con claridad la composición topológica que vamos describiendo revisaremos por separado cada uno de los tres elementos necesarios para la creación del argumento en *El público*, al modo de la conceptualización que de éste establece Lotman y que sirve de fundamento teórico a nuestra hipótesis de lectura del espacio dramático de la obra. De tal manera, expondremos el asunto a partir de la creación de: (a) un campo semántico; (b) una frontera semántica; y (c) un héroe-actuante.

**a. Creación de un campo semántico**, es decir, una estructura de creación de significados a partir de espacios y elementos dados, fragmentado en (al menos) dos secciones recíprocamente complementarias.

En *El público* dicho campo semántico queda establecido espacialmente en un modelo vertical del mundo donde -como hemos señalado en 3.1.1.- el estrato superior (en la superficie) es

gobernado por el público del teatro al aire libre y ordenado de acuerdo a sus convencionalismos éticos y estéticos; y, el estrato inferior (en lo subterráneo) que sirve de secreta cárcel-tumba a las víctimas del público del teatro al aire libre. Estos estratos, o secciones en que se ha fragmentado el mundo de la obra, se representan materialmente en la propia arquitectura del edificio teatro en que los arcos de los palcos y las butacas aluden al público convencional del teatro falso y los sótanos, a los muertos del drama verdadero; así, en este modelo del mundo, los espacios exteriores quedan expuestos a la legalidad del convencionalismo social y moral, y por tanto, al ocultamiento o enmascaramiento del *ser* del hombre. Por su parte, los estratos subterráneos, o “bajo la arena”, corresponden a la porción del mundo secreta e íntima, invisible e ignorada, donde se desarrolla el verdadero drama del hombre desnudo de sus ropajes sociales. Sirva para ejemplificar el siguiente fragmento del cuadro primero:

HOMBRE I°. Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros, para...

HOMBRE 3°. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

HOMBRES 2°. Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas.

DIRECTOR. Caballeros...

HOMBRE I°. Sí, sí. Director del teatro al aire libre, autor de *Romeo y Julieta*.

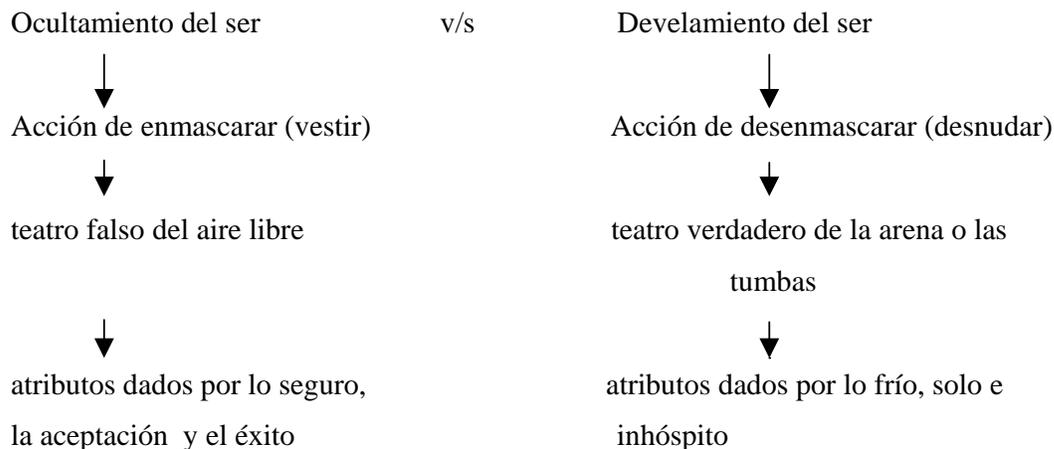
De tal manera, tanto más en la superficie del mundo se halle el Director de escena y su arte, menor es su posibilidad de mostrar la verdad, por cuanto más fiel debe ser a la máscara, o al convencionalismo social y moral. El movimiento subversivo y verdadero del arte teatral es descendente, simbólicamente expresado en un “bajar las escaleras del sepulcro”, ya que conduce a los espacios soterrados donde vive en secreto el *hombre desnudo*. Por consiguiente, la oposición dada entre los espacios superficiales y los subterráneos sirve de fundamento físico cotidiano a la fragmentación semántica dada por el enmascaramiento-ocultamiento v/s el desenmascaramiento-develación del *ser* del hombre.

El hombre enmascarado que representa la obra en la figura del Director de escena finge no sólo ante los demás, sino, y más grave aún, ante sí mismo. De aquí la importancia del cambio de peluca (cuando nadie le ve) realizado por el Director indicado en la acotación, y, más tarde, las quejas y temores del mismo ante los argumentos del Hombre I° quien aboga por la necesidad de inaugurar el teatro bajo la arena que es el teatro verdadero, llevando al propio Director a escena (o sea, hacerlo pasar por el biombo blanco):

DIRECTOR. (*Llorando.*) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro.  
Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!...

El Director de escena presenta, entonces, un problema esencial en cuanto a su fundamento ontológico por cuanto plantea la cuestión del *ser* y el *parecer*, donde el ser lo constituye el hombre desnudo de la máscara social y por tanto sólo fiel a sí mismo (o sea, un núcleo originario e íntegro), y el *parecer* el hombre que re-presenta diversos personajes ante sí y los otros por temor del rechazo social (o sea, fragmentario y disperso). Sin embargo, tal problemática interesa menos por una metafísica que por sus consecuencias inmediatas en la experiencia vital del hombre. Es decir, el enmascaramiento del Director es causa de su sufrimiento ya que sabe que es consecuencia de la cobardía que le impide gozar plenamente de un amor contrario a la moral pública (su amor por el Hombre I°), por una parte, y, por otra, crear un arte teatral verdadero en la medida de llevar a escena al hombre desnudo. Así, el Director enmascarado ofrece al público del aire libre obras convencionales e inofensivas (por tanto, falsas), lo cual le confiere una carrera segura y exitosa, más la insatisfacción como hombre y artista.

La estructura semántica, o campo de creación de significados generado a partir de la segmentación espacial dada en la obra, queda establecida, esquemáticamente, del siguiente modo:



**b. Creación de una frontera semántica** infranqueable en situación de normalidad, pero penetrable para el héroe-actuante.

Si imaginamos el mundo dramático de *El público* como un plano, el desenvolvimiento de los personajes se nos figurará, en situación de normalidad, es decir, de perpetuación de la convención ética y estética, al modo de una recta de trayectoria horizontal; a esta configuración del movimiento de los personajes no se opone obstáculo alguno, ya que no contraviene la racionalidad, u ordenamiento del mundo. Esto explica que, aún cuando los Caballos Blancos y el Criado no quieren cruzar la puerta que da al teatro desde el cuarto de trabajo del Director, por ejemplo, no estén impedidos de hacerlo. Lo anterior quiere decir que el movimiento horizontal no constituye transgresión topológica dentro de la estructura semántica de *El público*. El movimiento que implica tal cosa es vertical y descendente; por tanto, cruzar la frontera dada entre los espacios en oposición irreconciliable, representa una prohibición en situación de normalidad que, como queda dicho, implica un estado del mundo bajo el gobierno y dominio del público del teatro al aire libre. La prohibición topológica se materializa dentro del edificio teatro en las zonas fronterizas dadas entre los palcos y patio de butacas y los fosos, o sótanos. De tal modo, las escaleras representarán para el personaje dotado de movilidad aquella área limítrofe que, a la vez, constituirá el obstáculo a salvar. Estas escaleras aparecen en el cuadro primero como decorado verbal a través del discurso del Hombre 2º, quien cuestiona el arte teatral del Director de escena:

HOMBRE 2º. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? Conteste.

Aquí la frontera topológica queda establecida de inmediato gracias a la fuerza enunciativa de la interrogación centrada en aspectos que transgreden la imagen trágica, o sea, convencional de Romeo como personaje literario que encarna la fatalidad de un amor contrario a la *vendetta* familiar. Tanto el acto de “orinar” como el de “fingir” el sufrimiento amoroso constituyen, a ojos de los Hombres de frac que visitan al Director, escenas del mundo íntimo y

secreto de Romeo, mismas que debería mostrar un teatro comprometido con el verdadero drama del hombre. Así, “bajar las escaleras” sugiere, simbólicamente, acceder al “sepulcro” del hombre donde se oculta el drama (de evidente connotación sexual) que no ha sido presenciado por el público; y es ese drama secreto de Romeo, el que se ha perdido el Director a causa de no haber “bajado las escaleras”, ya que este movimiento descendente le está prohibido bajo el imperio de la máscara del teatro al aire libre.

De tal manera, si la frontera topológica aparece en el cuadro primero como decorado verbal que presenta la entrega del conflicto dramático en *El público*, la materialización de aquélla en el cuadro tercero se produce en un momento de extrema tensión, es decir, de clímax, donde la tentativa de transgresión del Director ha derivado en fracaso. Aquí, uno de los Trajes que representa el enmascaramiento del hombre y, de este modo, la imposibilidad del desnudo, entra en escena, caracterizado por una cara “*blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz*”; señala la acotación, más adelante: “*El Traje se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final*”.

Y al finalizar el cuadro, el Hombre Iº, desesperado y confundido en medio de unos Trajes que, vaciados del cuerpo, es decir, de su humanidad, viven una vida hueca, sin sentido, sin alma, grita:

HOMBRE Iº. (*Arrojando el Traje al suelo y subiendo por las escaleras.*)

¡Enriqueee!

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. (*En el suelo.*) Enriqueeeee.

(*La Figura con el rostro de huevo se lo golpea incesantemente con las manos. Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor.*)

Así, el acto de “subir” las escaleras que realiza el Hombre Iº representa el viaje de retorno hacia el mundo de la exterioridad y del ocultamiento. En síntesis, el límite semántico queda dado por la frontera entre el *ser* y el *parecer*; cruzarla constituye la transgresión a una moral que supone llevar a escena al *hombre desnudo*, libre de convencionalismos y prejuicios, exigencia para el teatro verdadero que anhela el Hombre Iº. Al contrario del hombre enmascarado representado en el Director de escena, custodio del teatro falso en la medida de sólo poder re-crear la máscara, es decir, el *parecer* del hombre.

**c. Creación de un héroe-actuante**, cuya función queda sujeta a la transgresión del límite semántico.

Dicho rol lo desempeña el Director, puesto que su oficio consiste en el arte de la máscara; arte que en *El público* no se presenta con un valor absoluto, es decir, el *parecer* que constituye toda re-presentación teatral puede muy bien mostrar el *ser* en la medida de desnudar al hombre en escena. Desnudo que a un nivel simbólico hace referencia al arte teatral como un proceso de honda interrogación y búsqueda psíquica, social y ontológica del hombre, además de expresión estética. Se trata, en definitiva, de la búsqueda del “hombre esencial”<sup>2</sup> bajo la máscara de la legalidad social y moral.

Este movimiento transgresor que implica el tránsito desde el *parecer* al *ser* propiciado por el teatro verdadero, o el teatro bajo la arena, a cuya inauguración está dispuesto a inmolarse el Hombre Iº, sólo puede iniciarlo el Director de escena, ya que tiene la posibilidad de exponer verdades ocultas y vergonzosas ante los ojos de los hombres, o “quitar las barandas del puente” como él mismo lo define ante el Hombre Iº en el cuadro primero. Es decir, hacer del teatro un lugar para “ver y aprender” como reconoce, finalmente, ante el Prestidigitador en el cuadro quinto. De tal modo, el Director se constituye en héroe-actuante, o personificación de la función activa del movimiento argumental en cuanto a su posibilidad de transgredir la frontera semántica.

### **3.1.3. Movimiento argumental y funciones argumentales**

Entender la construcción argumental en *El público* sobre la base de un modelo espacial implica, como hemos explicado antes, una fragmentación semántica del continuo espacial de la obra, la cual constituye la posibilidad de acción dramática. El movimiento de transgresión de la frontera semántica enfrenta dos mundos irreconciliables y define a los personajes en cuanto a su relación con aquéllos.

Es así que el Director de escena, hombre público y artista ha ganado éxito y fama como director del teatro al aire libre; de hecho es llamado “Director del aire libre, autor de *Romeo y Julieta*” por el Hombre Iº. Esto quiere decir que se ha convertido en un servidor de la máscara,

contribuyendo con su arte al ocultamiento del *ser*, o al imperio del hombre falso construido por los convencionalismos de todo tipo. En este sentido, el campo semántico de origen del Director de escena queda simbolizado en los espacios superficiales del mundo, tales como “el aire libre”, y dentro del edificio teatro, por aquellos sectores inmediatamente ocupados por el público, o sea, los palcos y las butacas. Por lo tanto, como hemos señalado antes, “bajar las escaleras” del sepulcro, o del edificio teatro, alude simbólicamente a un acceder a lo más oculto y oscuro del drama íntimo del hombre; se trata de un ir hacia adentro de sí mismo, pues el arte teatral sólo es verdadero en la medida de mostrar esta confesión de las profundidades del *ser*. Ahora bien, no se trata de una confesión fácil de realizar, pues implica la liberación de la culpa que carga el hombre que se sabe transgresor del orden social y, por tanto, peligroso elemento de perturbación de la racionalidad del mundo. Y la culpa esclaviza al Director de escena de *El público* al uso de la Máscara que viste-oculta su *ser*, transformándolo en marioneta de los convencionalismos éticos y estéticos; así, un remedo de hombre, siempre en fuga de sí mismo.

Entonces, este movimiento desde el *parecer* al *ser* del hombre que realizará el Director de escena al bajar simbólicamente las escaleras que conducen a las tumbas del teatro bajo la arena, constituye la transgresión de una norma social tácita, cual es la de no ex-poner (es decir, colocar fuera de) la íntima verdad del hombre cuando esa verdad se presenta contraria a los principios morales de la sociedad. Y el Director no es un hombre cualquiera, es un director de teatro y, en cuanto tal, su situación resulta particularmente especular, puesto que refleja en su arte exitoso el enmascaramiento del *ser* efectuado mediante el respeto de las obligaciones sociales. Así es que su obra *Romeo y Julieta* pone en escena una visión absoluta y monolítica del amor; visión que se ha mantenido inalterable gracias a su carácter de ley natural, es decir, del amor como atracción erótica posible sólo entre un hombre y una mujer. Como director del teatro al aire libre no hace más que repetir en escena los añejos convencionalismos que transforman al hombre en una caricatura de sí mismo, lo cual le vuelve cómplice de la máscara social y su arte falso. De tal modo resulta extremadamente escabroso y peligroso este viaje del Director a los fosos del teatro, pues constituye una *tentativa de liberación*. Revisaremos, a continuación, un fragmento del cuadro primero que presenta el punto nodal<sup>3</sup> que orienta el desarrollo de las contradicciones a las cuales se enfrentará el Director en su tentativa transgresora (liberadora), y, por tanto, las vicisitudes del movimiento argumental:

---

<sup>2</sup> Ilse T. M. de Brugger en su libro *Teatro expresionista alemán* (1959:17) propone la búsqueda del *hombre desnudo* como propia del Expresionismo alemán en el intento de desenmascarar al hombre de sus obligaciones sociales y morales, quien debía, así, “hallarse a sí mismo”. En este trabajo, usamos las expresiones *hombre desnudo* y *hombre esencial* para referir igual intento de desenmascaramiento en *El público*, lo cual se representa, en esta obra, con un sentido trágico.

<sup>3</sup> Para el concepto de “nudo” ver Glosario de términos usados, en Anexos.

HOMBRE 1º. (*Lentamente.*) Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

DIRECTOR. Gonzalo...

HOMBRE 1º. ¿Cómo?... (*Pausa.*)

DIRECTOR. (*Reaccionando.*) Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos.

HOMBRE 1º. ¡Magnífico!

HOMBRE 2º. ¿Por qué no lo dice usted en el teatro?

HOMBRE 3º. ¿Eso es el principio de un argumento?

DIRECTOR. En todo caso un final.

HOMBRE 3º. Un final ocasionado por el miedo.

DIRECTOR. Está claro, señor. No me supondrá usted capaz de sacar la máscara a escena.

HOMBRE 1º. ¿Por qué no?

DIRECTOR. ¿Y la moral? ¿Y el estómago de los espectadores?

HOMBRE 1º. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés y otras que se ponen pálidas si oyen pronunciar con la debida intención la palabra cáncer; pero usted sabe que contra esto existe la hojalata, y el yeso, y la adorable mica, y en último caso el cartón, que están al alcance de todas las fortunas como medios expresivos. (*Se levanta.*) Pero usted lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos. Usted tiene la culpa de que las moscas hayan caído en cuatro mil naranjadas que yo tenía dispuestas. Y otra vez tengo que empezar a romper las raíces.

DIRECTOR. (*Levantándose.*) Yo no discuto, señor. ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?

HOMBRE 1º. ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted?

DIRECTOR. ¿Y yo...?

## HOMBRE Iº. Sí... usted.

Como queda expuesto, el movimiento argumental supone la transgresión de la convención social que impide exponer asuntos reñidos con el canon moral vigente, en este caso el amor homosexual. De tal manera, en *El público* podemos identificar, en cuanto a las funciones argumentales, es decir, en cuanto (a) el movimiento transgresor de la frontera semántica, o (b) el resguardo de la ordenación espacial del mundo:

- **Función activa:** Director de escena, ya que está dotado de movilidad, o sea, tiene la posibilidad de transgredir la prohibición espacial al permitírsele el acceso al mundo inferior o subterráneo.
- **Función pasiva:** el público del teatro al aire libre, ya que resguarda el orden social y moral convencional; no está dotado de movilidad y no le está permitido transgredir la frontera del espacio al aire libre.

No consideramos a los demás personajes como un tipo de función argumental, puesto que, al presentarse coralmente, constituyen la corporización de determinada idea que la obra pretende exponer, enfocada desde diversas perspectivas.

Explicaremos esto del modo que sigue: al cuarto de trabajo del Director, es decir, su intimidad, entran los Cuatro Caballos Blancos y los Tres Hombres barbados en frac. Estos personajes, presentándose coralmente y por turnos, plantean sus particulares exigencias al Director. Podemos decir que no *son* sino que *significan*, ya que materializan dos aspectos, o mejor, dos fuerzas siempre en pugna en el fuero íntimo del hombre. Por una parte lo instintivo y atávico, oscuro, subterráneo e ingobernable del apetito sexual; por otra la necesidad de un ordenamiento, de la elevación desde lo meramente instintivo de la animalidad primigenia, hacia la pureza de lo humano a través de la idealización del amor.

Así, el coro de caballos blancos significa en el cuarto de trabajo del Director la fuerza del instinto del apetito sexual que atormenta al hombre por su orientación homoerótica<sup>4</sup>; por lo tanto, los caballos constituyen el estrato *ctónico*\* y la exteriorización dionisíaca de la

---

<sup>4</sup> El caballo como símbolo sexual-viril forma parte del universo simbólico lorquiano, presente en su producción literaria y dibujística. En el caso de esta última, Lorca expresa una fijación por los cuartos traseros desproporcionados del animal (Cao, 1990: 29-30), y que explican una fijación anal característica del amor homosexual (Marful, 1991: 128-129).

existencia.<sup>5</sup> De tal modo, queda establecida una relación caracterizada por la contradicción amor-odio entre los Caballos y el Director; relación que fundamenta las vicisitudes del movimiento argumental. Revisaremos un fragmento del diálogo entre los Caballos y el Director al inicio del cuadro primero que ilustra lo señalado:

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, yo envenenaría el aire libre. Con una jeringuilla que quite la costra de la herida me basta. ¡Fuera de aquí! ¡Fuera de mi casa, caballos! Ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos. (*Llorando.*) Caballitos míos.

LOS CABALLOS. (*Llorando.*) Por trescientas pesetas. Por doscientas pesetas, por un plato de sopa, por un frasco de perfume vacío. Por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

DIRECTOR. ¡Fuera, fuera, fuera! (*Toca un timbre.*)

LOS CABALLOS. ¡Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tras años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. (*Entra el Criado.*)

DIRECTOR. ¡Dame un látigo!

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.

DIRECTOR. (*Al Criado.*) ¡Abre las puertas!

LOS CABALLOS. No, no, no. ¡Abominable! Estás cubierto de vello y comes la cal de los muros que no es tuya.

Por su parte, los tres Hombres barbados e idénticos, vestidos de frac materializan la necesidad de un ordenamiento, de una racionalización que humanice la animalidad elemental del apetito sexual. No quiere decir esto que dicha aspiración implique un amordazamiento del grito ctónico del hombre, ya que como hemos visto, dicha aspiración de elevación constituye antes que nada “hambre de ser”; unicidad ontológica dada por el principio dionisiaco que re-liga al hombre desnudo al todo de la Naturaleza. No así la máscara, o vestido social, que lo

---

<sup>5</sup> Nietzsche consideró el coro de sátiros como punto geminal de la tragedia al corporizar el poder elemental de lo dionisiaco como principio de unidad al expresar: “Un coro de seres naturales que, por decir así, viven inextinguibles por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la

vuelve fragmentario y disperso. Los Hombres de frac, especialmente el Hombre I<sup>o</sup>, pretenden llevar a escena al hombre esencial (desnudo), por tanto *su tentativa constituye una transgresión y una liberación*. Pero dicha tentativa enfrenta al Director a su culpa y a su miedo, pues expresa la mirada a su intimidad que se le presenta como un abismo y un caos: es terror de sí mismo y de los demás. Revisemos un fragmento crucial en cuanto al sentido de la relación Hombres barbados- Director:

HOMBRE I<sup>o</sup>. (*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 la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

DIRECTOR. No es éste el argumento. ¡Por Dios! (*A voces.*) Elena, Elena.

(*Corre a la puerta.*)

HOMBRE I<sup>o</sup>. Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El Hombre 3<sup>o</sup> saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*)

DIRECTOR. (*Llorando.*) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!...

(*Suenan las trompetas de los Caballos. El Hombre I<sup>o</sup> se dirige al fondo y abre la puerta.*)

HOMBRE I<sup>o</sup>. Pasar adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (*Al Director.*) Y tú, pasa por detrás del biombo.

Enfrentado a estas dos fuerzas, acosado por la culpa y el miedo, pero al mismo tiempo y de igual modo, por una imperiosa necesidad de *ser*, el Director acepta bajar a las tumbas o los fosos del teatro y rescatar desde allí al *hombre desnudo*. Este “bajar las escaleras” que simboliza la mirada hacia el fuero íntimo del hombre nos presenta un drama con carácter mítico, es decir, oscuro y cerrado en sí mismo. De aquí que no le atribuya importancia a la realidad tal como se le presenta al pensamiento positivista-causal y este viaje de transgresión y liberación sea presentado dramáticamente por medio de una estructura de yuxtaposición de

---

historia de los pueblos permanecen eternamente los mismos” (2005: 79-80). En el caso del mundo poético de Lorca, los caballos representan sin duda esta fuerza atávica de los estratos primigenios del hombre. Simbolismo ampliamente estudiado por investigadores como Correa (1957), Cao (1990), Marful (1991).

<sup>6</sup> El Hombre I<sup>o</sup> ha sido considerado desde una lectura psicoanalítica (Marful, 1991:127) como prototipo del hombre íntegro, cuya búsqueda se concentra en el drama del amor puro, más allá de la forma o la Máscara, incapaz de transar a este respecto. Por lo mismo, se opone a la actitud de los Caballos en el Cuadro tercero, por ejemplo, mucho más “humanos” en su aceptación de la máscara como único modo de sobrevivir a la convencionalidad del mundo.

cuadros que ofrecen distintos enfoques del conflicto íntimo generado por la tensión entre el *ser* y el *parecer* que experimenta el Director. Quiere decir que los cuadros segundo, tercero y cuarto no tienen una relación causal que se desprenda de la acción desarrollada temporalmente en una dinámica de sucesividad. La tendencia es a la representación simultánea que coloca en un mismo plano los distintos cuadros, ya que presentan distintos aspectos de un mismo drama, o sea el conflicto íntimo del Director. En este sentido, nos interesa identificar en *El público*, en cuanto al movimiento argumental: (a) las estaciones o cuadros de representación del viaje mítico hacia el *ser*<sup>7</sup>; y, (b) los recursos o procedimientos de composición que permiten generar un efecto de simultaneidad en la presentación dramática de dicho viaje.

En consecuencia, en cuanto al punto (a), el movimiento argumental, o tentativa de liberación del hombre desnudo, se presenta a modo de un viaje hacia el mundo inferior en tres estaciones o paradas simbólicas:

- **en lo íntimo erótico** dado por el encuentro de los amantes en el cuadro segundo en la tentativa amorosa de las Figuras Pámpanos y Cascabeles;
- **en la creación artística** como posibilidad de expresión de la experiencia íntima, en el cuadro tercero dado por la agonía erótica -que es a la vez agonía estética, es decir, padecimiento en la tensión, en la lucha de los signos creados para expresar, pero, sin embargo, amordazados por la coerción ética que experimenta el sujeto creador- de Julieta en su sepulcro;
- **en la experiencia pública** que obliga a la muerte-sacrificio del hombre desnudo como única posibilidad de pervivencia social.

Y, en cuanto al punto (b), el desdoblamiento se usa como procedimiento que permite la yuxtaposición de estos cuadros, lo cual se realiza del siguiente modo:

- El cuadro segundo presenta como ambientación una ruina romana donde se realiza la tentativa erótica entre las Figuras Pámpanos y Cascabeles; tentativa condenada al fracaso por intervención del Emperador lo cual deviene en catástrofe del amor

---

<sup>7</sup> La presentación del mundo dramático en cuadros sin relación causal fue usada como técnica dramaturgica por el teatro expresionista alemán, especialmente por Strindberg (como evocación de la estructura de los misterios medievales), aludiendo mediante dicha técnica a un Vía Crucis. Tres son los aspectos esenciales de la estructura mística del teatro expresionista de Strindberg: a) un cuadro central en torno al cual se organizan los restantes; b) la obra se inicia y termina en el mismo punto; c) en este mundo simbólico los personajes no son individualidades definidas, por lo cual más que *ser*, significan. Llevan nombres genéricos, o actúan en coros. (de Brugger. *Ibidem.*: 29). Pues bien, es imposible no ver una inquietante similitud con la estructura de *El público*.

homoerótico. Aquí se corporiza el fracaso de las Figuras en el Director y el Hombre I° por medio de la transformación de una columna blanca en el biombo del cuadro primero. Indica el discurso acotacional: *“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”*. Éstos, al igual que la Figura Cascabeles, se sienten traicionados por Pámpanos que abraza al Emperador. Así, estas figuras representan una imagen especular de la relación dada entre el Director y el Hombre I°, y su fracaso, es el fracaso íntimo de éstos bajo la identidad de Enrique y Gonzalo, respectivamente.

- El cuadro tercero comienza ante un muro de arena con una gran luna transparente donde discuten y luchan los Hombres barbados y el Director a causa del fracaso de la tentativa de liberación erótica de las Figuras. La presentación de la tentativa de liberación por medio del arte se yuxtapone a través de la apertura del muro de arena. Indica el discurso acotacional: *“Luchan. El Hombre 2° empuja al Hombre 3° y desaparecen por el lado opuesto. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado”*. De tal modo, el sepulcro de Julieta corresponde a una ambientación literaria, y la soledad y frustración de Julieta como personaje literario sometido al eterno retorno de la frustración erótica, al igual que ha ocurrido con las Figuras del cuadro segundo, funciona como imagen especular de la progresiva agonía del hombre desnudo.
- El cuadro cuarto presenta la agonía y muerte del Desnudo Rojo<sup>8</sup> en un marco simbólico de doble escenografía que representa materialmente por medio de (a) arcos y palcos el teatro como institución social transformada en laberinto a causa del imperio de la máscara del parecer por donde deambulan las Damas en traje de noche y un Muchacho, sin encontrar la salida que conduce a la calle, y (b) el portal de una universidad donde se mueven los Estudiantes que discuten libremente el experimento estético del Director en su representación homoerótica del romance de Romeo y Julieta. Este cuadro presenta una compleja composición cuyo centro gravitacional es un Desnudo Rojo crucificado en una cama perpendicular, representando la muerte sacrificial del Hombre desnudo o

---

<sup>8</sup> En sus primeros escritos de prosa poética inédita, Lorca compuso sus “Estados sentimentales” fechados en 1917 donde expone evocaciones líricas de ciertos colores con valor simbólico, entre ellos el rojo. Dice en algunas partes: “Mi alma es grande y poderosa. Yo tengo cadenas agradables para ligar a los hombres. El espasmo y el beso son mis hijos. Yo quité la careta imbécil a muchos que son la hipocresía misma. La noche es mi sacerdotisa. Todos los hombres me rinden culto. A los que me aman demasiado los disuelvo en mi roja luz. Dentro de mí están todas las hipocresías y mentiras humanas. Soy agradable y de mi abrazo se han librado muy pocos. Soy el pecado. Soy la pasión. Soy la carne. / Sí, sí, tú eres el eje de todo, sobre ti gira todo, por ti se hace todo...” (Ed. García-Posada. 1997:638). Nótese el carácter erótico-sexual del tono rojo dado por “el espasmo y el beso” que se considera pecaminoso atributo de la carne. Y, al mismo tiempo, lo avasallador de su influjo en el hombre, por una parte, y por otra, el ocultamiento hipócrita de esa fuerza primordial. Es imposible no relacionar este simbolismo

esencial. Esta imagen que evoca el sacrificio cristológico<sup>9</sup> permite escapar de los márgenes del individuo y sus intereses egoístas a través de la muerte como voluntario sacrificio de purificación. Aquí, en el sentido de desdoblamiento interesa la siguiente acotación: “*La cama gira sobre un eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre Iº, siempre con frac y barba negra*”. De tal modo que este Desnudo Rojo cristológico al girar la cama-cruz muestra que esta muerte-purificación debe sufrirla el Hombre Iº, con lo cual se completa la visión trágica de la tentativa de liberación iniciada en el cuadro primero.

- Por último, la imposibilidad del desnudo total queda manifiesta en los sucesivos cambios de trajes sufridos por el Director al pasar a través del biombo, con lo cual no sólo se expresa la profunda conmoción íntima que le produce su sentimiento de culpa y miedo, sino que, además, en un nivel más profundo, una visión polifacética del hombre, cuestión que será discutida más adelante.

### **3.1.4. Transgresión y resolución del movimiento argumental**

Hasta aquí hemos descrito que en el modelo de relaciones espaciales creado en *El público* la frontera semántica divide el mundo en dos secciones: superior e inferior. En este modelo, los personajes tienen prohibición de cruzar la zona fronteriza; es decir, no pueden bajar las escaleras que conducen al submundo de las tumbas. Sin embargo, el Director queda liberado de dicha prohibición al encarnar la función argumental activa, o, en otras palabras, de transgresión topológica. De modo tal, el movimiento descendente del héroe-actuante, representado metafóricamente en este viaje hacia las tumbas expresa, en un nivel simbólico, *la tentativa de liberación del hombre desnudo* propuesta en la obra.

Dicha tentativa de liberación supone la exposición pública del amor homoerótico, mediante el uso de la escena teatral como vitrina poética. Así, la realización dramática del teatro bajo la arena, o teatro “verdadero” como señala el Hombre Iº en el cuadro primero, sólo puede iniciarse cuando Elena es sacada del cuarto del Director en brazos del Criado:

---

temprano en Lorca del color rojo con este otro más maduro y complejo dado en *El público*, pues ambos convergen a un mismo conflicto, figurado dramáticamente en la tentativa erótica del Hombre Iº en la obra.

<sup>9</sup> Ya en 1918 en *Impresiones y Paisajes* (Ed. de García-Posada 1997:117-120. Vol.IV) dejó el joven Lorca en “Los Cristos” testimonio del efecto provocado en la devoción popular la imagen del padecimiento de la carne humana de Cristo en la cruz y la fuerza didáctica de éste: “Hay en el alma del pueblo una devoción que sobrepuja a todas las devociones: la de los crucificados. (...) los artistas exageraron siempre los golpes, las lanzadas, la horrible contracción muscular... porque de esta manera presentaban al pueblo todo el sufrimiento del hombre, única manera de enseñar a las multitudes el gran drama...” Y dos piezas teatrales pertenecientes a la obra inédita de Lorca escritas entre los años 1919-1920, *Cristo, poema dramático* y *Cristo, tragedia religiosa* presentan a un Jesús hombre que desde temprano presente en su carne la tragedia del amor puro en la cruz. (Ed. de García-Posada 1997:962-994. Vol.IV)

ELENA. ¡Llévame pronto de aquí! ¡Contigo! ¡Llévame! (*El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera.*) ¡Llévame! ¡Muy lejos! (*El Criado la toma en brazos.*)

DIRECTOR. Podemos empezar.

HOMBRE Iº. Cuando quieras.

LOS CABALLOS. ¡Misericordia! ¡Misericordia!

(*Los Caballos suenan sus largas trompetas.*

*Los personajes están rígidos en sus puestos.*)

La inauguración del teatro bajo la arena queda sujeta, entonces, en *El público* al viaje hacia los estratos inferiores del mundo que debe realizar el Director de escena bajando las escaleras hacia las tumbas donde se oculta su drama íntimo. La expresión física del espacio en que transitan los personajes corresponde simbólicamente a un ir hacia adentro de sí mismo que permita hacer del teatro la vitrina de las verdades secretas del Director.

De tal modo, el primer cuadro del teatro bajo la arena, o de las tumbas es *Ruina romana* que, aún cuando se haya en la superficie del mundo, tiene una fuerte implicancia simbólica por cuanto expone el juego erótico entre dos personajes masculinos identificados ambiguamente como “Figuras”. Es decir, se presenta por medio de un juego de conjunciones y disyunciones poéticas el encuentro amoroso homosexual. Pero, además, si consideramos ciertos datos biográficos del autor de la obra por constituir un aspecto importante en su experiencia creativa, veremos que la ambientación que enmarca la acción dramática de este cuadro adquiere una fuerza evocativa tal que no puede ser desestimada desde la perspectiva de nuestra hipótesis de lectura de la estructura topológica de la obra. Es así que conviene relacionar la estrecha amistad que García Lorca mantuvo con el pintor Gregorio Prieto en la época de la Residencia de estudiantes<sup>10</sup>, el cual había desarrollado, en palabras de Francisco Cao (1990: 39), una “mitología personal en la que efebos, ruinas clásicas, maniqués y marineros conviven en obras enigmáticas cargadas de tintes surrealistas. La asociación de elementos remite constantemente a la cultura clásica, legitimadora de la práctica homoerótica”. Por otro lado, en su lectura de la iconografía lorquiana, Cao señala en su trabajo interpretativo “Tradición y originalidad en la iconografía lorquiana” (Íbid) una relación de influencias mutuas, o de creación de universos

---

<sup>10</sup> La Residencia de estudiantes de Madrid fue inaugurada en 1910 para impartir una enseñanza tutorial orientada a la formación integral de los jóvenes aceptados en la institución. Se convirtió, así, en un centro de innovación artística e intelectual donde coincidieron, entre otros, Lorca, Dalí, Buñuel, de Torre.

simbólicos comunes a los jóvenes poetas y pintores que coincidieron en la Residencia, en el Madrid de la segunda década del siglo XX.

Por lo tanto, consideramos el cuadro *Ruina romana* como el primer escalón que descenderá el Director en su “bajada” hacia el mundo inferior al exponer el amor homosexual, transgrediendo la convención erótica heterosexual. Sin embargo, el encuentro amoroso es presentado como lucha constante entre opuestos, donde lo que realmente importa es el logro de una desnudez que alude, en el marco de los supuestos semánticos de la obra, a la integridad del ser íntimo del hombre homosexual:

FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única manera de que puedas verme desnudo. ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco? De dominarte tanto que si yo te dijera: “¿si yo me convirtiera en pez luna?”, tú me contestarías: “yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñas”.

FIGURA DE PÁMPANOS. 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. Te escupo.

FIGURA DE CASCABELES. ¿Lo quieres? Adiós. Estoy tranquilo. Si voy bajando por la ruina iré encontrando amor y cada vez más amor.

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Angustiado.*) ¿Dónde vas? ¿Dónde vas?

FIGURA DE CASCABELES. ¿No deseas que me vaya?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Con voz débil.*) No, no te vayas. ¿Y si yo me convirtiera en un granito de arena?

FIGURA DE CASCABELES. Yo me convertiría en un látigo.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¿Y si yo me convirtiera en una bolsa de huevas pequeñas?

FIGURA DE CASCABELES. Yo me convertiría en otro látigo. Un látigo hecho con cuerdas de guitarra.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me azotes!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con maromas de barco.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me golpees el vientre!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡Acabarás por dejarme ciego!

FIGURA DE CASCABELES. Ciego, porque no eres un hombre. Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido.

Descender por la ruina implica ir hacia el desnudo, o la integridad del homosexual que no se reconoce como un invertido, sino como un hombre total. Entonces, el sentido de este movimiento de transgresión topológica no alude solamente a la exposición pública del amor entre dos hombres; más importante aún es alcanzar la unidad, la coherencia íntima que permita liberar al Director de sus trajes-máscara sociales, o sea, de la fragmentariedad del *ser*.

El cuadro tercero se inicia ante un muro de arena, donde discuten el Director y los tres Hombres de frac la malograda experiencia erótica de las Figuras debido a la negación de la propia integridad representada a través del abrazo de la Figura Pámpanos al Emperador. Señala la acotación: “*Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada*”. Así, aún en la superficie del mundo, los hombres son víctimas por una parte del miedo que les obliga a traicionar su unidad íntima y, por otra, de la presencia femenina:

DIRECTOR. Es en un pantano podrido donde debemos estar y no aquí. Bajo el légamo donde se consumen las ranas muertas.

HOMBRE 2°. (*Abrazando al Hombre I°.*) Gonzalo, ¿porqué lo amas tanto?

HOMBRE I°. (*Al Director.*) ¡Te traeré la cabeza del Emperador!

DIRECTOR. Será el mejor regalo para Elena.

HOMBRE 2°. Quédate, Gonzalo, y permite que te lave los pies.

HOMBRE I°. La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.

DIRECTOR. (*Al Hombre I°.*) Pero tú no sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva. ¡Vete con el cuchillo! ¡Elena, Elena, corazón mío!

HOMBRE 3°. ¡Corazón mío de siempre! Nadie nombre aquí a Elena.

DIRECTOR. (*Temblando.*) Nadie la nombre. Es mucho mejor que nos serenemos. Olvidando el teatro será posible. Nadie la nombre.

HOMBRE Iº. Elena.

DIRECTOR. (*Al Hombre Iº.*) ¡Calla! Luego, yo estaré esperando detrás de los muros del gran almacén. Calla.

HOMBRE Iº. Prefiero acabar de una vez. ¡Elena! (*Inicia el mutis.*)

Cuando los hombres desaparecen de la escena luchando, el muro se abre dando paso al sepulcro de Julieta. La acotación indica: "*Luchan. El Hombre 2º empuja al Hombre 3º y desaparecen por el lado opuesto. El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado*". Así, se opera el descenso definitivo al mundo inferior. Sin embargo, la transgresión topológica que conduce al submundo, no libera al Director de la coerción social tal como lo ha esperado el Hombre Iº, mediante la inauguración del teatro de la arena, o teatro verdadero, ya que la máscara se ha confundido con el ser íntimo de aquél a tal punto que ni aún a solas puede liberarse de ella:

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

HOMBRE Iº. 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 Iº. Forma.

DIRECTOR. En medio de la calle la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

HOMBRE Iº. (*Al Director.*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza.*)

Finalmente, el Director huye con los caballos blancos, renunciando no sólo al amor del Hombre Iº, sino, además, a una libertad que exige la desnudez total y la integridad del ser

íntimo. Esta huida representa el triunfo de la máscara social, por tanto el fracaso de la tentativa de liberación del hombre desnudo:

*(Los caballos separan al Hombre Iº y al Director.)*

DIRECTOR. Esclavo del león, puedo ser amigo del caballo.

CABALLO BLANCO Iº. *(Abrazándolo.)* Amor.

DIRECTOR. Meteré las manos en las grandes bolsas para arrojar al fango las monedas y las sumas llenas de miguitas de pan.

JULIETA. *(Al caballo Negro.)* ¡Por favor!

CABALLO NEGRO. *(Inquieto.)* Espera.

HOMBRE Iº. No ha llegado la hora todavía de que los caballos se lleven un desnudo que yo he hecho blanco a fuerza de lágrimas.

*(Los tres Caballos Blancos detienen al Hombre Iº.)*

HOMBRE Iº. ¡Enrique!

DIRECTOR. ¿Enrique? Ahí tienes a Enrique. *(Se quita rápidamente el traje y lo tira detrás de una columna. Debajo lleva un sutilísimo Traje de Bailarina. Por detrás de la columna aparece el Traje de Enrique. Este personaje es el mismo Arlequín Blanco con una careta amarillo pálido.)*

EL TRAJE DE ARLEQUÍN. Tengo frío. Luz eléctrica. Pan. Estaban quemando goma. *(Queda rígido.)*

DIRECTOR. *(Al Hombre Iº.)* ¿No vendrás ahora conmigo? ¡Con la Guillermina de los caballos!

CABALLO BLANCO Iº. Luna y raposa y botella de las tabernillas.

DIRECTOR. Pasaréis vosotros, y los barcos, y los regimientos y, si quieren, las cigüeñas pueden pasar también. ¡Ancha soy!

LOS TRES CABALLOS BLANCOS. ¡Guillermina!

DIRECTOR. No Guillermina. Yo no soy Guillermina. Yo soy la Dominga de los negritos. *(Se arranca las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles. Lo arroja detrás de la columna y desaparece seguido de los Caballos. Entonces aparece el personaje Traje de Bailarina.)*

EL TRAJE DE BAILARINA. Gui-guiller-guillermi-guillermina. Na-nami-namiller-namillergui. Dejadme entrar o dejadme salir. *(Cae al suelo dormida.)*

HOMBRE Iº. ¡Enrique, ten cuidado con las escaleras!

DIRECTOR. *(Fuera.)* ¡Luna y raposa de los marineros borrachos!

JULIETA. (*Al Caballo Negro.*) Dame la medicina para dormir.

CABALLO NEGRO. Arena.

HOMBRE I°. (*Gritando.*) ¡En pez luna; sólo deseo que tú seas un pez luna! ¡Que te conviertas en un pez luna! (*Sale detrás violentamente.*)

El Director huye con los caballos blancos “por la ladera del cerro”, como narra uno de los estudiantes en el cuadro cuarto; regresa a la superficie del mundo en un acto de degradación del amor al convertirse en la “luna y raposa de los marineros borrachos”.

El movimiento ascendente que realiza el personaje actuante, presentado dramáticamente en una “huida” luego de un sucesivo desprendimiento de trajes-máscara, detiene el movimiento argumental de transgresión. En síntesis, la resolución argumental se traduce, de este modo, en el fracaso de la tentativa de liberación.

De regreso en la superficie del mundo, es decir, en el teatro, el cuadro cuarto presenta la agonía de un Desnudo rojo en una sugerente cama-cruz. Este personaje adquiere toda la fuerza del símbolo crístico como víctima expiatoria que recompone la trama ética puesta en peligro por el experimento del teatro bajo la arena. A través de esta imagen sacrificial, *El público* expone, comprensivamente, la racionalidad del mundo como un orden superior fundado en la necesidad de la vida social. En otras palabras, la muerte del Hombre I° (que se representa dramáticamente como reverso del desnudo rojo) implica el autosacrificio a consecuencia de haber violado la ley universal que ordena y organiza el mundo, o sea, haber propiciado la ruptura del muro que permitió al Director bajar hacia el submundo del sepulcro. En el cuadro quinto él mismo hará la síntesis trágica de su aventura:

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

Por lo tanto, el fracaso de la tentativa de liberación o de desnudamiento del Director de escena no debe entenderse, desde la perspectiva de la construcción argumental desarrollada en la obra, como un predominio de la función pasiva encarnada por el público del teatro al aire libre. Tal sentido reduciría a un prosaico enfrentamiento de fuerzas contrarias el complejo entramado semántico ofrecido por la obra, sin considerar que la muerte de los intérpretes del drama del teatro bajo la arena es voluntaria entrega a cambio de un fin superior. Acto que exigirá una y otra vez la realización de todo teatro verdadero.

### **3.1.5. Estructura topológica y su relación con el sentido trágico de la tentativa de liberación propuesta en *El público***

*El Público* presenta un *topos*, o sistema de relaciones semánticas generado a partir del mundo dramático, que constituye un modelo de re-presentación vertical del mundo donde las capas superficiales quedan semantizadas negativamente por cuanto su atributo es lo falso (o el enmascaramiento del hombre, el *parecer*), y las capas inferiores quedan semantizadas positivamente siendo su atributo lo verdadero (o desenmascaramiento del hombre, el *ser*).

El enmascaramiento del hombre se lleva a cabo a causa del dominio de la Máscara, o legalidad social fundada en los convencionalismos morales vigentes. Por su parte, el desenmascaramiento implica un desnudarse mediante el descenso a los estratos inferiores del mundo; quiere decir, lograr la fidelidad del hombre consigo mismo por medio de la pública expresión de su verdad íntima, aún cuando esa verdad contravenga la legalidad social.

Sobre la base de este esquema elemental de relaciones espaciales la construcción argumental establece un movimiento transgresor que implica la exposición pública del amor homoerótico, como verdad íntima reñida con la prescripción moral de la sociedad por una parte, y, por otra, la inauguración de una poética teatral que convierte la escena en un lugar de desenmascaramiento al fundarse en un principio de transgresión de todo absolutismo estético y ético.

En términos de la técnica dramatúrgica, el texto acotacional se presenta como un discurso donde el sujeto textual, a través de indicaciones funcionales a la teatralidad del discurso literario-dramático, usa el recurso de la abstracción para construir una re-presentación simplificada y esencial de la realidad en que se privilegia la simbolización de ésta de acuerdo a una particular interpretación, o modelización de la misma. Es decir, las indicaciones acotacionales orientan la construcción del espacio dramático en un determinado sentido de representación que queda consignado por la idea de ficción. De tal manera, el sujeto del discurso acotacional no pretende imitar la realidad, sino al contrario, pretende reactivar la actitud del receptor del mundo recreado mediante: (a) el uso de la abstracción de la ambientación dramática (la realidad es simplificada en su aspecto esencial por medio del uso de objetos-símbolo como marco para la fábula desarrollada en una acción); (b) la presentación de la fábula (interesan sólo los elementos significativos, o principios de la acción humana representada, siendo las motivaciones de ésta irrelevantes); y (c) la construcción de los personajes (uso de los coros o personajes-alegoría). En consecuencia, dicha abstracción se presenta a un tiempo como recurso y como concepto. Como recurso sirve al propósito de generar la distancia crítica en el lector-espectador, y como concepto ofrece una interpretación del hombre y la realidad caracterizada por la idea del mundo como un teatro, un espacio donde el hombre jamás logra ser fiel a su fuero íntimo al estar atado a las obligaciones morales y sociales que lo esclavizan al *parecer* de sucesivas representaciones de sí mismo.

No obstante lo anterior, el *topos* creado en *El público* se complejiza a causa, precisamente, de la dinámica de transgresión que constituye el principio catalizador de la construcción dramática. Intentaremos explicar este punto.

Si *El público* presentara un sistema de relaciones dadas por la segmentación topológica (es decir, una estructura semántica de oposiciones significativas sobre la base de una determinada organización física del espacio) cuyo modelo básico quedara configurado a partir de los conflictos de personalidad del sujeto sometido a la coerción social, la construcción argumental y su consecuente resolución resultarían bastante elementales en realidad, ya que presentarían la tensión dada por el ocultamiento-enmascaramiento v/s el develamiento-desenmascaramiento del *ser* del hombre, y con esto la consecuente crítica a los valores absolutos de la sociedad. Finalmente, un conflicto de esta naturaleza sólo puede ofrecer una interpretación maniqueísta de la realidad. Y, en ese sentido, un punto de vista único y convergente, sin importar la resolución del conflicto.

Pues bien, lejos de esto, en *El público* se crea determinado sistema de relaciones que transgreden la segmentación topológica realizada<sup>11</sup>. Así, es inquietante, por su complejidad manifiesta, el simbolismo que rodea los subcampos semánticos que significan el *parecer* y el *ser* respectivamente. De tal modo, el subcampo semántico que significa al parecer del hombre queda simbolizado en las capas superiores del mundo que es donde se ubica lo vital del drama tanto en sus manifestaciones coercitivas como de vivencia enmascarada del amor homoerótico. La vitalidad queda representada en el simbolismo del color rojo y el movimiento incesante que genera la tensión dada por el individuo enfrentado a la obligación social. Quiere decir que en la superficie del mundo pasan cosas; el sujeto sufre la coerción social, claro, pero esa misma coerción le obliga a hacer de sí mismo un acto poético, o sea, de creación.

Al contrario, las capas inferiores significadas por el subcampo semántico del *ser* del hombre quedan rodeadas de un escalofriante simbolismo de soledad y muerte: las ruinas, las tumbas frías, el blanco de los mármoles que anhela el Hombre I° como aspiración de pureza, la soledad absoluta de Julieta, el sueño propiciado por un Caballo Negro que no es otra cosa que la castración erótica, orientan la aspiración de totalidad que es el *ser* en un sentido, diríamos al menos, tétrico y penoso, cuando más de obstinado dogmatismo esencialista que niega toda posibilidad de acción.

De este modo, la complejidad del *topos* generado en *El público* orienta la construcción de un espacio dramático en un sentido trágico del hombre, puesto que describe un modelo de éste en que se representa el quiebre de la totalidad (o el ser absoluto) como principio de coherencia. El continuo desdoblamiento del personaje expresa este quiebre por cuanto el referente (el ser) se vuelve incierto: quiere decir que si el personaje no coincide con su referente (su ser íntimo y verdadero, el *hombre desnudo*) de modo estable y seguro, deja de formar parte de una misma esencia. De tal modo, el personaje que re-presenta al hombre enmascarado, el Director de escena, se vuelve un artificio. La tragicidad del *hombre enmascarado* consiste, entonces, según lo presenta *El público*, en este doloroso distanciamiento del absoluto, del *ser*. Devolverse a sí mismo, o sea, recuperar su unicidad, su coherencia íntima que es su *ser*, enfrenta al héroe-actuante a la culpa involuntaria característica del héroe trágico que debe faltar a un orden necesario (una Ley) que le obliga a la fragmentariedad, por tener que ir en busca de

---

<sup>11</sup> Es extraño, por ejemplo, que la semantización topológica de la liberación implique el descenso a espacios opresivos como son las tumbas o los fosos, al contrario de lo que parece más propio de un movimiento liberador, es decir, el ascenso a espacios abiertos y expansivos. Sin duda, la tensión semántica de este simbolismo conduce a exploraciones más profundas de la obra.

su totalidad perdida. Esta culpa surge porque el Director de *El público* como héroe trágico tiene conciencia -se da cuenta- que incurre en una falta contra el sentido de necesidad que subyace al principio de legalidad social como justicia o equilibrio que permite la ordenación del mundo, o su racionalización. Así, el Director de escena enfrenta un conflicto insoluble. Y en esto consiste la fatalidad de su condición, pues su situación es irremediable y tiene conciencia de ello. De aquí que la obra presenta además de la acción de ruptura de una moral, la evaluación crítica de esa acción en la forma del encuentro dialéctico del Director de escena y el Prestidigitador en el cuadro quinto.

De tal modo, la transgresión de la ley moral realizada por el Director de escena constituye el ejercicio de su libertad, ya que elige hacer frente a la fatalidad de su condición que consiste en la necesidad de expresar al hombre desnudo aún cuando el hacerlo sólo conduzca al fracaso irremediable. En este sentido, el Hombre Iº representa la necesidad del sacrificio voluntario a través de una muerte crística, o la necesidad de sacrificar el amor puro a condición de no fracturar un principio superior de justicia: la racionalidad del mundo. Este cuadro de sacrificio con carácter místico, es decir, de flagelación de la carne a cambio de la purificación del héroe, y del receptor del drama, representa la experiencia amarga y fatal de la tentativa de liberación que le sirve al Director para librarse de sus falsos conceptos estéticos y éticos. El personaje de sí mismo, que es el Director de escena, se mueve en círculos (pensamos en el final ofrecido por el mundo dramático repitiendo el episodio del primer cuadro de la entrada del público en su cuarto de trabajo), por tanto siempre acabará en la cruz del Hombre Iº, o del hombre esencial, pues éste ha creído, y seguirá creyéndolo (puesto que nos hallamos sujetos a la dinámica del eterno retornar a un mismo punto) que la verdad le dará una vida más plena, pero se ha equivocado. Este aspecto del mundo dramático complejiza el cuadro global del sentido de la obra por cuanto este hombre nuevo que es el hombre desnudo no reemplaza al hombre enmascarado, al contrario, la obra propone la ascensión de un hombre polifacético que representa un nuevo concepto de aquello que llamamos hombre: aquel que se presenta como contradictorio, fragmentario; sin embargo, y no obstante aquello, unificado en una coherencia profundamente vital dada por un sentido poético del hombre, es decir, como creación permanente de sí mismo. Y, a razón de esto podemos decir, finalmente, que si bien la condición del Director de escena revela un sentido trágico del mundo y del hombre, en su papel de poeta dramático, no presenta por eso una visión nihilista, o sea, un concepto absoluto de lo fatal. Con lo cual transgrede ese mismo sentido trágico del hombre y del mundo que sugiere, al romper una imagen unívoca de su condición: es una víctima, pero al mismo tiempo y a causa de eso, un

poeta, un creador. Ya que si *El público* presenta la imagen del teatro y del hombre como espacios cerrados y laberínticos, la única posibilidad de apertura -y con esto, de libertad- consiste en “sustituir” y no “re-presentar” la realidad (que implica ese “poner” del Prestidigitador como símbolo del teatro ilusionista). Dice el Director de escena al Prestidigitador en el cuadro quinto:

DIRECTOR. Muchas gracias por todo.

PRESTIDIGITADOR. De nada. Quitar es muy fácil. Lo difícil es poner.

DIRECTOR. Es mucho más difícil sustituir.

Así, queda planteada la cuestión de si el arte teatral no debe más re-presentar, sino sustituir. Y en el sustituir se alude al poeta como generador de signos, constituyéndolo en centro y medida del mundo. Esto supone un arte teatral comprometido con la construcción de un mundo habitable para los hombres. Un universo creado a la medida del hombre supone, y de hecho exige, la aceptación de la contradicción. De aquí el complejo sentido de la máscara como concepto: si la Máscara es el vestido social, el hombre puede vivir en ella, a la vez que amar, luchar y crear por y desde ella, pues es su modo de *ser* (disperso y fragmentario, o sea, un concepto fatal del ser), ya que sólo se *es* en relación a otros.

El Director de escena propone para el ser fragmentado una libertad de dimensión humana que consiste en sustituir el mundo real (del público). Significa que para ser libre, el hombre elige vivir como artista, en lo cual consiste su condición trágica, puesto que debe ocultarse tras el signo (el sustituir); es el lenguaje creado por el hombre para farsear al propio hombre; es una continua -dolorosa- superposición de trajes-máscara.

## 4. CONCLUSIONES

Atendiendo a nuestra hipótesis de lectura de la estructura topológica de la obra dramática *El público* de Federico García Lorca, entendida como un sistema de relaciones creado a partir de un modelo espacial del mundo, desde el cual la fábula o historia presentada se organiza argumentalmente en un sentido de transgresión de una prohibición, podemos decir que esta obra:

- presenta un modelo espacial semantizado por el *parecer* y el *ser* cuyos atributos quedan dados por lo falso y lo verdadero, respectivamente;
- la organización argumental se establece en torno a la develación del *ser*, o presentación en escena de la verdad íntima del hombre, lo cual constituye la transgresión de la coerción ética y estética que pesa sobre el poeta teatral;
- la resolución argumental dada se presenta como fracaso de la tentativa de liberación del ser a través de la muerte sacrificial del personaje que ha propiciado dicha tentativa.

Asimismo, si entendemos por espacio dramático una estructuración hecha por el sujeto que comenta el mundo creado en una obra dramática, o conjunción dada entre una determinada estructura inmanente diseñada con una orientación ética y estética por el autor y los sistemas valóricos e ideológicos del receptor de aquella, podemos decir que en *El público*:

- la resolución del movimiento argumental (de transgresión de la prohibición) propone un sentido trágico del poeta teatral en doble aspecto, ya que (a) en cuanto hombre su verdad íntima dada por el amor homosexual sólo puede ser vivida mediante el uso de la máscara, ya que el desnudo le conduce a la castración erótica, y (b) en cuanto poeta teatral, es decir, artista la única posibilidad de libertad está dada por un *sustituir*, o transformar la realidad en signo a la medida de su contradicción íntima, es decir, de la fragmentariedad; pero, a causa de lo fatal que implica el *ser con los otros*, éste es un camino que le conduce en círculos, o sea de incesante retorno sobre sí mismo, desde la tentativa de liberación del *ser*, o desnudo, hasta la crucifixión o muerte crística de su propio anhelo de pureza y esencialidad; de tal manera, la obra propone un punto de vista divergente respecto de sus propios presupuestos, ya que cuestiona y relativiza el concepto de totalidad o absoluto, no sólo en cuanto al hombre y su experiencia vital, sino que, además, en lo concerniente al mismo acto poético.

## 5. Bibliografía

### Fuentes Primarias

García Posada, M. 1997, *Federico García Lorca. Obras completas*. España. Galaxia Gutemberg. Vols. II y IV.

### Fuentes Secundarias

Correa, G. 1957. *La Poesía Mítica de Federico García Lorca*. Oregon. E.E.U.U. University of Oregon Publications.

Gibson, I. 1998. *García Lorca. Biografía esencial*. Barcelona. España. Ediciones Península.

...1998. *Federico García Lorca*. Barcelona. España. Crítica, Grijalbo Mondadori.

...2005. *El asesinato de García Lorca*. Madrid. España. Punto de Lectura.

Marful, I. y col. 1989. *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. España. Universidad de Oviedo.

...1991. *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel, Edition Reichenberger

### Fuentes teóricas

Adrados y col. 1975. *Semiología del teatro*. Barcelona, España. Editorial Planeta.

Bobes, María Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. España. Taurus.

Carrasco, Iván. 1980. "Naturaleza y función de las acotaciones", en *Estudios Filológicos* 15, pp. 30-50.

Jaspers, Karl. 1960. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires. Argentina. Editorial Sur.

Lázaro Carreter, Fernando. 1980. "La literatura como fenómeno comunicativo" en *Estudios de lingüística*. Barcelona. España. Crítica. Pp. 173-192.

Lotman, Yuri. 1978. *Estructura del texto artístico*. Madrid. España. Ediciones ISTMO.

Matamala, Roberto. 2002. *Análisis semiótico del aparte teatral*. Tesis de Magíster. Valdivia: Universidad Austral de Chile.

Nietzsche, Friedrich. 2005. *El nacimiento de la tragedia*. España. Alianza Editorial.

Pavis, Patrice. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. España. Ediciones Paidós.

Villegas, Juan. 1971. *La Interpretación de la Obra Dramática*. Santiago. Chile. Ed. Universitaria.

## **6. ANEXOS**

## Glosario mínimo de términos usados

Fuente requerida para la elaboración del glosario mínimo de términos técnicos usados en este trabajo:

Pavis, P. 1980. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona. España. Ediciones Paidós.

Entre paréntesis se indica la página de consulta.

1. **Acotación:** uno de los discursos del texto dramático no pronunciado por los actores cuya función es la comprensión y presentación teatral de la obra (11-12).
2. **Argumento:** en un sentido general designa la historia narrada, el asunto que será expuesto (36-37).
3. **Composición:** forma en que está organizado el texto dramático, su estructura. Revela un punto de vista particular desde donde se organiza los acontecimientos y se distribuye el texto de los personajes (84).
4. **Ctónico:** (del griego *χθονιος* Khthónios, “perteneciente a la tierra”, “de tierra”). En mitología griega hace referencia a los dioses del mundo subterráneo en oposición a los dioses olímpicos que pertenecen y gobiernan el mundo celeste, o del éter. Refiere los estratos más antiguos de la religiosidad y prácticas rituales mediterráneas. Por extensión lo usamos en este trabajo para designar la oscura y misteriosa fuerza atávica del hombre, no sometida a la legalidad u ordenamiento racional del mundo.
5. **Decorado verbal:** marco de la acción dramática construido mediante el comentario de un personaje. Supone una convención en virtud de la cual el receptor imagina el lugar escénico y efectúa la transformación introducida mediante el discurso del personaje (117).
6. **Didascalia:** en sentido genérico designa las instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes y, por extensión, toda información presente en el discurso de los personajes que permita la construcción del mundo dramático (136-137).
7. **Discurso:** concepto generado por la investigación lingüística y que designa el mecanismo que condiciona el enunciado, o el uso particular y concreto de un sistema abstracto. Usado en el análisis dramático y teatral refiere una toma de posición de los sistemas de composición escénica, en su aspecto literario y teatral (141-143).
8. **Escenografía:** elemento dinámico de la representación teatral que presenta diversas concepciones históricas en cuanto a su funcionalidad en la re-creación escénica del mundo dramático. Puede designar desde un decorado que enmarque la acción, hasta un concepto poético implicado en la construcción de un sentido global de la puesta en escena (173-174).
9. **Espacio de la representación:** ámbito físico en que evolucionan los actores en el transcurso del espectáculo teatral (181-182).

10. **Espacio latente:** continuación natural del espacio presente de la escena que queda fuera de la vista del público (177-178).
11. **Espacio lúdico (o gestual):** es creado a partir de las evoluciones del actor en escena en relación al grupo y los objetos (177-178).
12. **Espacio narrado:** construido mediante la exposición realizada por un personaje de algún acontecimiento ocurrido fuera de la vista del público en un lugar lejano (177-178).
13. **Estrategia textual:** designa los recursos usados para la orientación de la comprensión del mundo representado en un sentido particular. Implica el discurso estético y social del autor del texto (199).
14. **Estructura dramática:** refiere las propiedades formales específicas del texto dramático. Es decir, un sistema constituido por partes que se organizan según un orden dado para lograr un sentido de totalidad. A su vez, la estructura dramática designa globalmente la concurrencia de determinados sistemas: la acción, los personajes, relaciones espacio-temporales, configuración de la escena. Supone un determinado modo de composición (200-202).
15. **Estructuración:** designa la relación que se establece entre la estructura de la obra dramática, o sus principios de composición y el intérprete que la comenta. Supone una descripción formal y una interpretación de aquélla (202).
16. **Identificación:** proceso a través del cual el espectador se compenetra íntimamente con el héroe dramático. Se efectúa por la admiración, o la compasión del terror y la piedad que provoca su condición (263-264).
17. **Interpretación:** perspectiva crítica del texto construida por el receptor que busca fundarse en unos principios de composición dados para determinar su significado en relación al mundo que lo describe y comenta (274-276).
18. **Mímesis:** derivado del vocablo griego *mimeistkai* que significa imitar, de modo que mediante este término se designa en un sentido amplio, la representación de un objeto que busca la reproducción fiel, realista, de sus características y cualidades (311-312).
19. **Modelización:** proceso de abstracción mediante el cual se construye un esquema general, o modelo de una realidad representada. Organización coherente de principios generales que permiten aprehender una visión particular de la realidad (318).
20. **Nudo:** designa el conjunto de conflictos que obstruyen la acción; supone la necesidad de un desenlace que la libere, y así la posibilidad del movimiento dramático (335-336).
21. **Simbólico:** cualidad de abstracción que permite la evocación de un referente ausente u oculto mediante un objeto particular (456).

22. **Teatral:** concierne al espectáculo de la representación escénica de una obra dramática (468).
23. **Texto espectacular:** relación de la puesta en escena, reconstruye y describe el mundo dramático de la obra literaria para la creación del espectáculo teatral (504).

## RESUMEN CUADRO A CUADRO DE *EL PÚBLICO*

### **Cuadro primero**

El Director de escena recibe en su cuarto de trabajo al público.

Primero entran los cuatro Caballos Blancos que tocan su trompeta y danzan. El Director los rechaza y manda al Criado abrir la puerta del teatro para echar a los caballos de su casa.

Después entran los tres Hombres barbados vestidos de frac exactamente iguales. Vienen a felicitarlo por su originalísima obra del teatro al aire libre: *Romeo y Julieta*.

Los Hombres de frac exigen al Director inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena que consiste en mostrar el drama de las sepulturas. El Director se niega, pero es obligado por el Hombre I.º a pasar por el biombo blanco. Al hacerlo, el Director se convierte en un Arlequín blanco.

Para protegerse el Director llama a Elena. Ésta produce una disputa entre los hombres. Cuando Elena abandona el cuarto de trabajo del Director puede comenzar el verdadero teatro.

### **Cuadro segundo**

El cuadro se intitula *Ruina romana* y presenta el cortejo amoroso de las Figuras Pámpanos y Cascabeles. Dicho cortejo se desarrolla mediante un juego poético de consonancias metafóricas mientras la Figura Pámpanos toca una flauta sentada sobre un capitel y la Figura Cascabeles danza alrededor. La consonancia metafórica indica la conjunción amorosa entre las figuras; por el contrario, la disyunción se produce mediante la fractura poética.

Un niño que baja a la ruina anuncia al Emperador de los romanos que viene seguido por un Centurión y los Caballos Blancos tocando sus trompetas. El Emperador lleva al niño tras las columnas y se oye un largo grito. El Centurión anuncia que el Emperador busca a Uno. La Figura Cascabeles finge ser Uno. Pero Pámpanos quitándose su traje rojo bajo el cual aparece su desnudez blanca de yeso, se entrega al Emperador en un abrazo al fondo de las columnas.

Cascabeles pide ayuda a Gonzalo y una columna se desdobra en el biombo blanco por donde aparecen los Hombres barbados y el Director de escena. Todos gritan la traición de Pámpanos.

### **Cuadro tercero**

Frente a un muro de arena discuten los Hombres barbados y el Director el fracaso erótico de las Figuras de Ruina romana. Luchan el Director y el Hombre I.º y huyen. Lo mismo acontece con los Hombres 2.º y 3.º

El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Ésta se lamenta de su soledad; entra el Caballo blanco I.º con una espada e intenta seducirla sexualmente. Luego entra el Caballo Negro quien custodia el sueño sepulcral de Julieta oponiéndose así a la arremetida del Caballo Blanco I.º Cuando aparecen los Tres caballos blancos con sus bastones se intensifica la tensión dada por el deseo de éstos de acostarse con Julieta y el sueño-muerte del Caballo Negro.

El Director en Traje de Arlequín aparece junto al Hombre I.º defendiendo el teatro al aire libre y la máscara que celebran los caballos. Gonzalo intenta proteger a Enrique (Arlequín) del poder de los caballos, pero sus esfuerzos son inútiles. Su amado termina huyendo con éstos, luego de desprenderse de sucesivos trajes femeninos. Los trajes están vivos pero huecos y se comportan tontamente repitiendo palabras sin sentido. Gonzalo sale desesperado tras ellos.

Aparecen los Hombres 2.º y 3.º. El primero viene en traje de mujer en pijama negro como en el cuadro primero después de pasar por el biombo. El Hombre 3.º echa al Hombre 2.º e intenta seducir a Julieta fingiendo ser Romeo, pero dice mal el texto y ésta descubre el engaño del amor. Se tiende en su sepulcro en espera de que mañana el Caballo Negro le traiga la arena del sueño. El Hombre 3.º la cubre con su capa roja y su máscara de ardiente expresión. Sale abriendo su paraguas. El Hombre I.º regresa y confunde a Enrique con el Traje de Arlequín. Sobre la lluvia canta el verdadero ruiseñor.

### **Cuadro cuarto**

Está el Desnudo Rojo coronado de espinas azules en su cama de frente y perpendicular. Al igual que un Cristo en su cruz, es martirizado por el odio del público del teatro al aire libre, asistido por el Enfermero en espera de su muerte.

La multitud ha invadido el teatro con sus espadas. Aparecen los cinco Estudiantes que comentan los últimos acontecimientos sangrientos a causa del experimento de llevar la verdad del hombre al teatro. Un juez manda repetir la escena del sepulcro de *Romeo y Julieta* y el público asesina a los personajes.

Aparecen las Damas en traje de noche y el Muchacho que buscan la salida verdadera, pero se han extraviado en el teatro. Ninguno ve al Desnudo que muere cuando asesinan a la verdadera Julieta. Entonces la cama gira y aparece en el otro lado Gonzalo en traje de frac como en el cuadro primero.

Los Estudiantes se divierten y discuten la revolución estética y moral del teatro verdadero propiciado por el Director de escena. Han asesinado al profesor de retórica porque Elena, su mujer denunció al poeta del teatro bajo la arena.

El Director ha huido con los caballos por la ladera de la colina.

Los Estudiantes entran a la universidad alumbrando con sus linternas porque el Traspunte llama a clase de geometría descriptiva. Los Estudiantes I.º y 5.º huyen gritando la dicha de los muchachos y las muchachas por los arcos porque se han enamorado.

Las Damas y el Muchacho bajan por las escaleras sin encontrar la salida verdadera.

Gonzalo llama a Enrique débilmente antes de morir. Las Damas se asustan y el Muchacho ilumina con su linterna la cara muerta del Hombre I.º

### **Solo del pastor bobo**

Entra el Pastor bobo vestido de pieles bárbaras y sombrero de embudo con plumas y ruedecillas, tocando su arístón y danzando.

En escena hay un armario lleno de caretas blancas con una lucecita cada una.

El Pastor bobo dice los versos de guardar las caretas; todas las caretas, las que ha representado lo mismo el pordiosero y el poeta, los niños y las águilas, Julieta y los caballos. Manda balar a las caretas y éstas obedecen, pero alguna tose.

Después, el pastor bobo empuja el armario y sale mientras las caretas balan.

### **Cuadro quinto**

Al cuarto de trabajo del Director entran éste y el Prestidigitador. Discuten acerca del experimento estético del teatro bajo la arena y las consecuencias morales del mismo.

Analizan las posibilidades poéticas de la transgresión estética en un tono de cortesía intelectual.

Pero entra el Criado seguido del Traje de Arlequín y una Señora vestida de negro. Ésta reclama al Director dé noticias de su hijo Gonzalo y lo responsabiliza de su muerte afirmando que denunciará el caso y pedirá justicia. El Traje de Arlequín sólo sabe llamar a Enrique.

El Director de escena niega toda responsabilidad en el drama que se ha vivido en la escena del teatro bajo la arena y el Prestidigitador cubre con su capa a la Señora y la hace desaparecer. El Criado empuja al Traje de Arlequín por una de las salidas del cuarto.

El Director le agradece al Prestidigitador por su ayuda. Comienza a hacer mucho frío. El Criado quiere encender la calefacción, pero el Director dice que el frío es “un elemento dramático como cualquier otro” y se coloca guantes.

El Criado anuncia desfalleciendo y de rodillas que ahí está el público. El Director de brucea en su escritorio le ordena que lo deje pasar.

Se abre la pared del cuarto y aparece un cielo con nubes. Fuera una Voz anuncia al público y otra Voz responde que pase. Llueve guantes blancos, lentos y espaciados.

El Prestidigitador agita su abanico alegremente. Llueve copos de nieve.