

GARCÍA LORCA Y LA VANGUARDIA. OBSERVACIONES SOBRE EL DRAMA DE GARCÍA LORCA *EL PÚBLICO*

Wilfried Floeck

RESUMEN

La recepción de García Lorca ha sido una recepción deformada por una popularización y folclorización de su obra literaria. En los últimos años, tanto la publicación y el estreno de sus obras dramáticas experimentales como el descubrimiento de numerosos fragmentos y proyectos dramáticos, reveló, cada vez más, que García Lorca tenía la intención de reformar radicalmente el teatro español de su tiempo. El resultado más sorprendente y provocador de sus esfuerzos de innovación fue la obra teatral *El público*. Lorca era consciente de que se trataba de un "teatro imposible" e "irrepresentable" y, en efecto, no fue publicada en España hasta 1978 y estrenada en 1988. La ruptura con las convenciones dramáticas es evidente tanto en el campo semántico como en el campo formal y estético. Además, la obra contiene una discusión metateatral en torno a una concepción del teatro tradicional ("teatro al aire libre") e innovador ("teatro bajo la arena"), que la sitúa dentro del discurso teórico de su tiempo. No es posible vincular la obra concretamente a uno de los movimientos vanguardistas de la época, pero revela claramente que, con *El público*, García Lorca se muestra a la altura de la teoría y de la práctica del teatro vanguardista europeo.

ABSTRACT

The reception of García Lorca has been deformed by the popularization and folklorization of his literary work. In recent years, many of his dramatic experimental plays were published and put on stage. This, along with the numerous fragments and projects that have been discovered, reveals that García Lorca intended to make radical reforms to the Spanish theater of his time. The most surprising and provocative efforts of innovation was the play *El público*. Lorca was aware that this play was impossible and unperformable; as a matter of fact it was not published until 1978 and put on stage until 1988. It is obvious that the play breaks away from dramatic conventions in semantic, formal and aesthetic fields. Furthermore, this work incorporates a metatheatrical discussion concerning the concept of traditional (outdoor) and innovatory (underground) theater that places it within the theoretical debate of the time. It is not possible to associate the play with one of the vanguard movements of the time, but *El público* clearly shows that García Lorca's work parallels the theory and practice of European vanguard theater.

¿García Lorca y la vanguardia literaria? Hace veinte años apenas habría podido plantearse esta pregunta, cuando menos por lo que respecta al teatro de Lorca. En cuanto dramaturgo, Lorca era conocido, por una parte, como autor de piezas populares de marionetas, fácilmente accesibles al público y, por otra, como autor de las tragedias rurales, surgidas en la década de

los treinta y situadas en el ambiente andaluz, *Bodas de sangre* y *Yerma*, así como el drama social *La casa de Bernarda Alba*. Estas últimas piezas escénicas trataban justamente de temas tradicionales, típicamente españoles, como por ejemplo el conflicto del honor, la venganza de la sangre, la esterilidad femenina y la pugna entre las rígidas normas sociales y la libertad individual. Los méritos de Lorca en favor de una renovación estética del teatro español fueron generalmente reconocidos; pero, en comparación con los experimentos radicales de la vanguardia teatral europea de los años veinte, sus piezas escénicas fueron estimadas más bien como convencionales. Con *La casa de Bernarda Alba*, el autor retornó, al parecer conscientemente, a la tradición del drama social realista.

Solo cuando Rafael Martínez Nadal publicó -el año 1976 en Londres y en 1978 en Barcelona- la pieza innovadora titulada *El público*, provocadora en su temática y estéticamente casi desconcertante, y cuando siguió, en 1978, el estreno español de la farsa *Así que pasen cinco años*, se hizo evidente que era imposible mantener en pie la hasta entonces usual imagen del Lorca dramaturgo. Además, en el curso de los últimos años han sido publicados un sinnúmero de fragmentos y proyectos desconocidos hasta ahora¹, que evidencian que Lorca fue un experimentador durante toda su vida, precisamente en el terreno del teatro, y que las dos piezas de los años 1929/1931 no constituyen una excepción radical, sino que son simplemente la radicalización de una tendencia que ya estaba presente desde siempre en el escritor².

La evolución de la recepción de Lorca es sintomática por lo que respecta al curso de la recepción general del teatro español del primer tercio del siglo. El teatro español y la vanguardia europea parecían constituir, incluso para los especialistas, una contradicción en sí. El teatro español de comienzos del siglo XX -al contrario de la poesía lírica- estaba considerado como algo convencional y carente de interés. Las innovaciones intelectuales y estéticas que fueron consecuencia de la Primera Guerra Mundial carecieron, al parecer, de consecuencias para el teatro. La expresión de Ortega y Gasset de la “deshumanización del arte” (Ortega y Gasset 1962: 353-86) como paradigma del arte moderno no poseía, al parecer, validez alguna para el teatro contemporáneo. Después de que la investigación científica, en el curso de las dos últimas décadas, se ha orientado con mayor interés hacia el teatro de comienzos del siglo XX, es preciso someter este criterio a una revisión sustancial. El redescubrimiento y la revalorización de una producción dramática tabuizada durante largo tiempo, así como de textos y autores hasta entonces poco conocidos, contribuyen al surgimiento de una imagen paulatinamente diferenciada de la situación del teatro español en el primer tercio del siglo y muestran, sobre todo, que la discusión estética librada en Madrid y Barcelona no puede ser desvinculada -tampoco en el ámbito del teatro- de la evolución europea general. Se torna cada vez más evidente que los años comprendidos entre 1920 y 1936 representan el tiempo en el que también el teatro español, sobre todo en el campo de la producción de textos, evidencia inicios de una renovación que corre totalmente paralela a la evolución del teatro europeo y norteamericano (Aszyk 1986 y 1990). También las piezas experimentales de Lorca han de ser analizadas sobre este trasfondo general. Parece por ello oportuno bosquejar brevemente la situación general del teatro español en la década de los veinte, partiendo del análisis de *El público*.

La situación del teatro español en la década de los veinte

Una primera ojeada sobre la vida teatral madrileña de la década de los veinte parece corroborar la opinión común y usual sobre lo convencional y mediocre del teatro español. El sistema teatral español de los años veinte estaba estructurado casi exclusivamente de forma comercial. La oferta cuantitativa de las más de treinta salas existentes en Madrid era muy amplia; pero la gama temática y la calidad de las piezas presentadas eran muy reducidas y se movían totalmente en el marco de los modelos usuales, que para esta década pueden ser reducidos a dos formas básicas³. Absoluta predilección por parte del público disfrutaban las variadas formas del teatro cómico de esparcimiento; especial éxito gozaban las piezas con intermedios de canto o baile. Pertenecen a este género las revistas, las operetas, los vodeviles y, sobre todo, las diferentes formas del popular “género chico”, que presentaban en la escena los grandes y pequeños achaques de la población burguesa y pequeño burguesa de la gran ciudad, en una mezcla de ironía burlesca y comicidad de doble fondo. Los mayores éxitos escénicos dentro de este alegre teatro de entretenimiento y evasión fueron alcanzados por Carlos Arniches, los hermanos Álvarez Quintero y Pedro Muñoz Seca.

El segundo modelo estaba constituido por los dramas sociales satírico-críticos y las piezas de salón de calidad literaria algo más elevada, derivados de la tradición de la alta comedia, surgida a mediados del siglo XIX y cuyo maestro indiscutible fue, hasta la época de Franco, Jacinto Benavente. Los representantes de esta dirección planteaban, sí, una exigencia de crítica social, pero no fueron capaces de poner seriamente en tela de juicio la ideología burguesa y el sistema social basado en ella, cumpliendo así con su propia pretensión de realismo. Los problemas sacados a la luz eran atemperados al final, sin excepción, con auxilio de estrategias evidentes de reconciliación y armonización y coronados por una solución aparentemente barata. Desde el punto de vista estético, este teatro burgués permaneció encadenado a la estética de ilusión e identificación propia de la tradición realista.

El repertorio teatral madrileño de comienzos del siglo XX no se diferenciaba esencialmente del de las demás urbes europeas. La diferencia con respecto a Berlín, París, Moscú, Londres o Roma radicaba, sobre todo, en que el teatro comercial era tan absolutamente dominante y el horizonte de expectativas del público tan rígido e inmóvil, que apenas parecía posible quebrantarlos seriamente. El público español no estaba dispuesto a aceptar experimentos estéticos ni a verse confrontado en el teatro, seriamente, con los grandes problemas sociales o existenciales de su época.

De todos modos, y sobre todo a partir del fin de la Primera Guerra Mundial, hubo de manera creciente intentos de superar la función teatral dominante de consumo, entretenimiento y evasión. Los empeños reformistas partieron principalmente de los autores mismos, quienes desarrollaron nuevos modelos y presentaron textos que se diferenciaban radicalmente del teatro contemporáneo de éxito. Pero estas piezas, debido a los usos teatrales antes descritos, no llegaron a ser estrenadas o, si lo fueron, no alcanzaron resonancia alguna. El teatro vanguardista de España fue un movimiento marginal y reducido a un pequeño grupo de autores y de gente de teatro, que no fue capaz de conquistar un auditorio, ni durante la vida de sus autores, ni tampoco más tarde -a causa de la evolución política de España después de 1936- y que fue redescubierto paulatinamente y estimado en su importancia solo después del régimen franquista. Entre

los representantes más conocidos de este nuevo teatro se cuentan Miguel de Unamuno y Ramón del Valle-Inclán y, en la siguiente generación -precisamente con sus piezas perseguidas y silenciadas durante largo tiempo-, Rafael Alberti y Francisco García Lorca. Los citados autores crearon modelos originales y de estructura muy diversa, pero donde todos coincidieron fue en su rotundo rechazo del teatro burgués-realista de entretenimiento y consumo, así como en confrontación y diálogo inmediato con el teatro europeo contemporáneo y con la discusión estética de los movimientos vanguardistas.

El teatro existencialista "avant la lettre" de Unamuno recuerda, con su temática de la búsqueda de la identidad humana, la configuración de la problemática relación entre ficción y realidad, así como, con sus reflexiones metateatrales, al teatro coetáneo de Pirandello. El teatro de Unamuno es un teatro de ideas muy exigente, que no tolera en lo absoluto una actitud de mero consumo por parte del espectador, sino que obliga a este a una confrontación reflexiva seria con su modo de ser humano. Estéticamente, corresponde a ello una casi total carencia de acción escénica y una concentración sobre el diálogo dramático. Unamuno creó, con sus piezas escénicas, el nuevo modelo de un "teatro desnudo", que no siempre se libra de una esquematización exagüe y de un didactismo abstracto, pero que intentó proporcionar de nuevo al teatro español una seriedad existencial que había ido perdiendo desde mediados del siglo XIX.

El innovador más radical de los años veinte es sin embargo, indudablemente, Valle-Inclán, cuya obra dramática tardía resiste cualquier comparación con los más osados experimentos del teatro europeo de Vanguardia. Con el modelo del "esperpento", una versión española del drama grotesco, creó una forma dramática, en la que halló adecuada expresión su estética de deformación sistemática de la realidad y de la crítica implacable de las figuras clásicas del héroe y de los modelos tradicionales del drama. En radical repulsa de la estética tradicional de la ilusión y la identificación, Valle-Inclán llevó al escenario imágenes deformadas e irónicamente contrahechas que, en su opinión, podían desenmascarar, mucho mejor que las formas usuales de configuración escénica de la realidad, la auténtica España contemporánea, considerada por él como "grotesca deformación de la civilización europea"⁴.

Estos pocos ejemplos muestran ya que el teatro español de la década de los veinte no puede ser separado en absoluto de la evolución europea general. Además, la investigación científica ha podido demostrar, en el curso de los últimos años, que las ideas de los movimientos de vanguardia, artísticos y literarios, fueron recibidas y discutidas intensamente en España casi sin retraso en el tiempo. Si Barcelona y Madrid no podían competir con centros de innovación artística tales como París, Berlín o Moscú, los españoles interesados estaban, sin embargo, perfectamente informados acerca de la discusión internacional, así como sobre los experimentos teatrales de carácter revolucionario, desde París hasta Moscú. Los resultados más recientes de la investigación han mostrado que la crítica teatral española se interesó principalmente por las innovaciones del teatro francés, alemán y ruso, y que informó sobre Lugné, Poe, Copeau y Baty con la misma minuciosidad que sobre Reinhardt y Piscator, o sobre Stanislawski y Meyerhold⁵. Empero, lo que le faltó al teatro español de los años veinte fue profesionales capaces de desarrollar por sí mismos nuevas ideas de dirección escénica y de aplicarlas prácticamente de manera convincente. Pero precisamente esto resultaba muy difícil en España, como consecuencia del anquilosado sistema teatral comercial y del rígido gusto del público. El dramaturgo Jacinto Grau echó de menos, dolorosamente, en el paisaje teatral español, profesionales del teatro del

calibre de un Gordon Craig, Pero añadió resignadamente: “Un Gordon Craig, aquí, hoy, no sería posible” (Grau 1971: 26)⁶.

De todos modos, también en España hubo algunos arranques importantes, que llevaron, sobre todo desde mediados de la década de los veinte, a la creación de algunos grupos teatrales, por lo general de vida harto efímera, así como de teatros experimentales, que constituyeron para los innovadores el único foro en el que podían al menos presentar, ante un reducido grupo de gentes interesadas por el teatro, una u otra de sus piezas. Fuera de esos grupos, éstas apenas si encontraron resonancia. La diferencia esencial entre la vida teatral de España y la del resto de Europa, consistió en que los movimientos reformadores españoles quedaron reducidos al círculo de una limitada minoría de personas dedicadas de manera directa a la profesión teatral y que no lograron ejercer influencia sobre la actividad teatral pública.

El público

Sobre este telón de fondo, ha de ser considerada también la obra dramática de Lorca en la década de los veinte. Lorca compartía, sin cortapisa alguna, la apreciación negativa de la vida teatral española y, desde un principio, perteneció al grupo de quienes escribían contra el gusto predominante en el público e intentaban señalar nuevas rutas al teatro español. Su resonancia pública fue, en correspondencia, mínima. Los grandes éxitos de público de Lorca datan ya de los años 1933 y 1934, cuando, con *Bodas de Sangre* y *Yerma*, se acercó más a la norma imperante. Cuando Lorca visitó los EE.UU., en el año 1929, era en primer término famoso como autor del popular *Romancero gitano*; en cuanto dramaturgo, solo se había hecho un nombre como autor de la tragedia histórica *Mariana Pineda*. La consideración pública de Lorca como poeta popular andaluz, así como la correspondiente crítica de sus amigos Buñuel y Dalí, habían desazonado cada vez más al poeta, que estimaba que la cara experimental de su arte era ignorada por todos. Añadiéndose a ello una crisis personal, originada en su tendencia homosexual, así como el fuerte impacto cultural que supuso su encuentro con la gran metrópoli neoyorquina. Todo esto puede haber contribuido decisivamente a una radicalización de su interés por lo experimental y al propósito de demostrarse a sí mismo, y demostrar a sus amigos, su modernidad como escritor. El resultado fue el libro de poemas *Poeta en Nueva York* y el drama *El público*. Parece que, en Nueva York, Lorca se percató de una vez por todas de que era imposible reformar el teatro español y de que, por el contrario, era necesario romperlo violentamente desde dentro. Ello encerraba una concepción de las obras dramáticas sin consideración a la praxis escénica tradicional ni al gusto del público. Como se deduce de una carta dirigida a su familia, parece que llegó a la convicción de que, en vista de la praxis escénica española, solo tenía sentido escribir para el futuro:

Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución. (Gibson 1985/87: 106)

Desde un primer momento, Lorca era plenamente consciente de que él escribía un “teatro imposible” e “irrepresentable”⁷. Mas lo que trajo tras su viaje a los Estados Unidos era tan

provocadoramente nuevo que desencadenó incompreensión y desazón incluso entre los pocos amigos ante quienes lo leyó a finales de 1930 y principios de 1931. En el viaje de regreso, Lorca comentó así la reacción de dichos amigos en una charla con Martínez Nadal:

No se han enterado de nada, o se han asustado, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás. (Martínez 1988: 17)

El desconcierto de los amigos se originó sin duda, en primer término, en la presentación de la homosexualidad, que constituía un tema central en la obra y cuyo tratamiento en el escenario se antojaba punto menos que inimaginable en la España de los años veinte y treinta. Pero no fue solo este tema espinoso, sino también la configuración general de la pieza, que rompía con todas las convicciones teatrales, lo que causó estupor y extrañeza entre los que asistieron a su primera lectura. Uno de ellos reconoció espontáneamente, al término de ésta, que no había entendido absolutamente nada. Lorca, por el contrario, veía en la nueva técnica escénica la calidad y la originalidad verdaderas de la obra:

Ya verás que obra (*dijo a Martínez Nadal antes de la lectura*). Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro. (Martínez 1988: 17)

Hemos de renunciar aquí a una exposición detallada de la historia del surgimiento, la edición y la representación escénica de esta pieza, aunque se antoja una novela policíaca. Baste con decir que Lorca escribió sin duda la mayor parte del manuscrito en Nueva York y en La Habana; lo concluyó a su regreso a Madrid; la última hoja lleva la fecha: 22 de agosto de 1930. Pocos meses después, se celebró la primera lectura en el círculo de amigos. En 1933, Lorca publicó dos de los probablemente seis cuadros en la revista *Los cuatro vientos*. Parece que en el curso de los años siguientes el manuscrito fue reelaborado por él; en 1936, lo presentó de nuevo a un grupo de amigos, en esta nueva versión corregida. El 16 de julio de 1936, el día de su fatal viaje a Granada, que llevaría pocas semanas después a su detención y asesinato, entregó a Martínez Nadal el manuscrito, junto con otros papeles y estas palabras:

Toma. Guárdame esto. Si me pasara algo lo destruyes todo. Si no ya me lo darás cuando nos veamos. (Martínez 1988: 14)

Tras la trágica muerte de Lorca, Martínez Nadal no pudo decidirse a destruir el manuscrito, pero lo dejó en España cuando se vio él mismo forzado a exiliarse en Londres. De nuevo en posesión del texto, comprobó que se trataba del manuscrito original de 1930 y que faltaba el cuarto de un total de seis cuadros escénicos. Sus empeños por publicar el texto fracasaron ante la resistencia de la familia de Lorca. En 1970, se dedicó a publicar un amplio análisis del texto, con profusos extractos del mismo. En 1976, publicó el manuscrito, primero en Londres y dos años después en Seix Barral, en Barcelona. En la década de los ochenta, siguieron las primeras representaciones escénicas en diversos teatros europeos. El triunfo definitivo lo trajo por último el estreno en español, que -bajo la dirección escénica de Lluís Pasqual- se llevó a cabo en diciembre de 1986, en el nuevo escenario del Pícolo Teatro de Milán y, en enero de 1987, en el

Teatro María Guerrero de Madrid. Hay que añadir que el texto de que disponemos es, según toda verosimilitud, provisional, incompleto y ni siquiera totalmente garantizado en la sucesión de los cinco cuadros que han llegado hasta nosotros. Antes de adentrarnos en el texto, parece oportuno ofrecer una breve visión de conjunto del “decurso de la acción” de esta pieza, poco conocida hoy todavía.

La primera escena se desarrolla en el despacho de un director de teatro, que recibe la visita de cuatro caballos blancos y de tres hombres, idénticos entre sí y que ostentan barbas negras. Los tres le felicitan por su escenificación de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare, pero en realidad exigen un teatro nuevo, un teatro de la veracidad, en cuyo centro mismo deberán figurar las relaciones eróticas entre los tres hombres y el director. Tras una resistencia inicial, el director del teatro parece acceder al juego. Detrás de un biombo, las figuras cambian en parte de sexo y de identidad y entran en un diálogo recíproco de carácter erótico, al que se incorpora una figura femenina llamada Elena.

El segundo cuadro se realiza en un paisaje de ruinas romanas y muestra una especie de diálogo amoroso y un combate erótico entre una figura envuelta en pámpanos de vid y otra adornada totalmente con campanillas. Aparece un emperador romano en búsqueda del Uno, desaparece con un muchachito que ha caído del telar y se oculta con él tras las columnas, donde evidentemente lo mata, para después entregarse a un jugueteo amoroso con la figura desnuda envuelta en pámpanos.

El tercer cuadro presenta variaciones sobre el tema de la búsqueda de la identidad y de las relaciones amorosas entre el director del teatro y los tres hombres idénticos. En este juego está integrada, no sin deformaciones, la escena de la cripta sepulcral de *Romeo y Julieta*, en la que ésta surge de la tumba y se entrega, bajo las amenazadoras admoniciones de uno de los caballos, a un escarceo amoroso con los caballos blancos del primer cuadro escénico.

El quinto cuadro muestra una cama, colocada verticalmente delante del trasfondo de un decorado con un teatro y el portal de una universidad, sobre la que destaca la figura de un hombre “desnudo y rojo”, con una corona de espinas azul que, en analogía blasfema con la muerte de Cristo, exhala su vida y es sustituido al final por la figura moribunda de uno de los tres hombres idénticos. Durante su agonía, excitados espectadores discuten sobre la nueva escenificación de *Romeo y Julieta* presentada por el director y, en cuyo decurso la actriz que representa a Julieta es sustituida por un adolescente de quince años de edad, que aporta a la representación teatral sus relaciones homoeróticas con el actor, de treinta años de edad, que representa a Romeo. Cuando el público -se nos hace saber- se torna consciente de este intercambio de actores y de la transposición del juego escénico teatral a la realidad de la vida, se produce un tumulto, el asesinato de los actores y la persecución del director del teatro.

Tras un breve entreacto, el cuadro final vuelve a presentar el despacho del director, en donde este discute con un prestidigitador ataviado de frac negro sobre dos conceptos del teatro contrapuestos entre sí. Mientras desde el telar escénico llueven guantes blancos y gruesos copos de nieve, el director se desploma muerto sobre su escritorio, bajo la mirada triunfal del prestidigitador.

Aunque este intento de reproducir abreviadamente el acontecer escénico no puede hacer justicia a la complejidad de la pieza, podría haber quedado en claro cuando menos, una característica decisiva de ésta: la ruptura de Lorca con las convenciones dramáticas y teatrales,

tanto en el plano formal como en el del contenido. Ya resulta provocador de por sí el tratamiento dado al tema tabú de la homosexualidad, y más si se tiene en cuenta que la provocación está incrementada por el subrayado de los rasgos sadomasoquistas, por el empleo de un vocabulario fecal, por las alusiones blasfemas del último cuadro, así como por el empleo constante del simbolismo fálico. El “épater le bourgeois”, que desde el *Ubo roi* de Alfred Jarry constituye el signo distintivo de todo teatro vanguardista, Troquela también *El público* de Lorca. Tal como el director teatral provoca al público con su puesta en escena de *Romeo y Julieta*, así provoca Lorca al público potencial de su propia obra, cuyas esperadas reacciones son evocadas en los sangrientos tumultos de la realidad teatral de la representación en la representación.

La misma ruptura con las convenciones se evidencia en la configuración formal del acontecer escénico. No se ofrece una acción continuada y comprensible en su decurso, en el sentido aristotélico, sino que se alinean uno tras otro cuadros inconexos y fragmentos de acción, sin que resulte perceptible una secuencia lógica y lineal. La discontinuidad y la incoherencia determinan la composición de la obra. El retorno del postrer cuadro escénico a la situación inicial de la pieza permite vislumbrar, cuando más, una estructura básica circular, que está sujeta al principio de una parataxis libre y que, junto con la muerte del protagonista, ilustra el desesperado girar sobre sí mismo del acontecer dramático. El dechado básico estructural de la “pieza bien hecha” de la tradición teatral realista del siglo XIX es destruido radicalmente por Lorca. Y ello rige de forma semajante para la supresión del nexo tradicional de espacio y tiempo, propio del teatro realista de ilusión. Despacho moderno del director, paisaje pretérito de ruinas romanas, espacio vacío con un muro de arena, que se abre en dirección al teatral sepulcro de Julieta, una especie de habitación mortuoria de una clínica: todo ello apunta hacia una realidad teatral específica que no está orientado ya hacia la experiencia cotidiana y realista del espacio y el tiempo que posee el espectador.

Radical es, asimismo, la ruptura con los usos teatrales en la pintura de los caracteres de la pieza, que no presenta individualidades en el escenario ni se propone ningún análisis psicológico. Los personajes no llevan ni siquiera nombres, sino que están definidos por su función (director del teatro, emperador, enfermero, estudiante, criado, prestidigitador), su pertenencia a una especie (dama, hombre, niño, caballo) o su aspecto externo (figura de pámpanos, el traje de arlequín). Los tres hombres, numerados del uno al tres, no pueden ser diferenciados por su aspecto externo. La carencia de identidad de las figuras se evidencia también en sus constantes transformaciones. Detrás del biombo, el director se transforma tan pronto en un arlequín como en una bailarina. El Hombre Primero, a su vez, sale de detrás del biombo como mujer vestida con un pijama negro y una guirnalda de amapolas sobre la cabeza. Además, parece que el director es idéntico a la Figura de Cascabeles, y el Hombre Primero a la de pámpanos. Incluso las personas presentadas claramente con nombre propio carecen de individualidad, y encarnan en realidad ideas estereotípicas. Elena es la encarnación del eterno femenino, y Julieta la del amor puro y noble, aunque se aparte de su cliché teatral y en su diálogo con los caballos blancos se declare partidaria del amor sensual, reducido a mera sexualidad. Lorca vincula la pérdida de la identidad y una suprema teatralidad en las escenas en las que hace de los disfraces envolturas externas de la identidad y les confiere vida teatral, presentando simultáneamente, en el escenario, las diferentes identidades de sus personajes. Incluso cuando el incesante juego con máscaras y disfraces sirve para despojar a las figuras de su envoltura externa, para desenmascararlas y

dejar al descubierto su verdadero núcleo, el resultado de este desenmascaramiento no conduce a la constitución de una nueva individualidad, sino al desvelamiento de impulsos e instintos ocultos y reprimidos. Los personajes son reducidos en definitiva a sus instintos sexuales.

Una de las bases esenciales del discurso dramático tradicional es, notoriamente, el lenguaje, como medio fundamental de la comprensión y la comunicación de sentido. En Lorca, conserva desde luego su importancia, pero se ve complementado por medios de expresión específicamente teatrales. En cuanto medio de comunicación, y en su función referencial, es puesto parcialmente en tela de juicio y despojado de su expresividad directa e inmediata. En compensación, gana por otra parte en eficacia sugestiva y expresividad connotativa, gracias a la creación de combinaciones verbales asociativas y a la sutil construcción de los diálogos, así como también y sobre todo, por la creación de cuadros escénicos surrealistas. El lenguaje de *El público* no se dirige en primera línea al intelecto del lector o del espectador, sino a sus sentidos y su fantasía. *El público* contiene ya diálogos de puro *non-sens*, como los que nos son familiares desde que surgió el teatro del absurdo. En el caso del diálogo entre el Desnudo Rojo y su enfermero, poseen una eficacia doble. En relación directa con las alusiones blasfemas a la crucifixión de Cristo, intensifican la provocación; sus réplicas sorprendentes, ilógicas e incomprensibles llevan a la comicidad grotesca y al humor negro y, con ello, a un alivio o descarga de los afectos en una situación trágica:

Desnudo: Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

Enfermero: Cincuenta. Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

Desnudo: Es la que tiene más vitaminas.

Enfermero: Sí. (...)

Desnudo: ¿Cuánto falta para Jerusalén?

Enfermero: Tres estaciones, si queda bastante carbón.

Desnudo: Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura.

Enfermero: Cállate. Ya es este el tercer termómetro que rompes.⁸

En los diálogos amorosos entre la figura de Pámpanos y la figura de Cascabeles, basados en libres asociaciones de ideas, que presenta el segundo cuadro, el lenguaje sirve de sugestiva ilustración de la idea central del carácter puramente casual e independiente del sexo, que es propio del amor, así como de la inseparable vinculación del amor y la muerte. Una función semejante cumplen también numerosas metáforas, inexplicables racionalmente, cuya sugestiva expresividad resulta tanto mayor cuanto más fuertemente se basan en los principios del contraste insólito, de la sorpresa y del azar. Julieta rechaza los avances eróticos de uno de los caballos con un aluvión de imágenes surrealistas, en las que se expresa su desilusión con respecto al amor:

Todo lo que quieres enseñarme lo conozco perfectamente. La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas torchas para entrar en el interior de las cerezas. La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría los vientres de

las embarazadas, y apenas me descuido, arroja puñados de hierba sobre mis hombros (S. 149f.).

Incluso si no se sabe que en Lorca la luna es siempre un símbolo de la muerte y la hierba un signo de lo percedero, el lector es capaz de captar espontáneamente el sentido de estas metáforas dentro del contexto general de la escena.

Lorca emplea símbolos teatrales tales como el decorado escénico, los accesorios y la luminotecnia en igualdad plena con el lenguaje. Al igual que los símbolos e imágenes expresivas, estos elementos están caracterizados también frecuentemente por la polivalencia de su significado; pero el grado de accesibilidad a la comprensión y de la evidencia de su significado son muy diferentes en cada caso. Símbolos como las radiografías clínicas, que representan las ventanas del despacho del director, o el gigantesco ojo del último cuadro escénico, evidencian clarísimamente la intención de la obra de sacar a la luz verdades ocultas en el recóndito interior del ser humano. La decoración azul del primer cuadro y la luz entre plateada y azulada del quinto simbolizan con idéntica claridad el mundo de lo irreal, lo fantástico y lo onírico. El paisaje de ruinas del segundo cuadro, la luna inmensa y transparente del tercero, así como la cabeza de caballo cortada y los espesos copos de nieve del sexto, simbolizan patentemente la muerte, la fraialdad, lo efímero y la extinción del impulso sexual. La connotación sexual de los caballos, con los símbolos fálicos de las espadas, los bastones y las trompetas, resulta tan evidente como la relación de las máscaras, las pelucas, las barbas o los lápices de labios con el tema de la búsqueda de la propia identidad. Otros signos, como la enorme mano en el centro del primer cuadro, la gigantesca hoja del tercero, el grupo de árboles apoyado en la pared y envuelto en nubes o los guantes que llueven sobre el escenario, en el último cuadro escénico, resultan más difíciles de interpretar para el espectador y admiten varias exégesis de sentido. Resulta evidente, sin embargo, la relación de la casi totalidad de los signos empleados con temas tales como la búsqueda de la identidad, la sexualidad, lo percedero y la muerte. En *El público*, Lorca realizó por vez primera, en España, la concepción del “teatro total” de Antonin Artaud, en el que participan activamente y con plena igualdad de derechos, los signos lingüísticos y los no lingüísticos en la creación de un sentido teatral.

Asimismo, es evidente la ruptura radical de Lorca con el teatro tradicional de ilusión. En *El público*, el teatro celebra solemnemente su propia teatralidad. La “reteatralización del teatro”, que se ha designado como paradigma de la vanguardia histórica, nos sale al paso de continuo en *El público* (Fischer-Lichte 1994: 163-91 y Vitale 1991: 65ss.)

Con mayor claridad aún que en los aspectos que hemos destacado hasta ahora, se evidencia todo ello en los nexos intertextuales con *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en la escena del sepulcro de Julieta, presentada como teatro en el teatro, así como en las reflexiones metateatrales inmediatas de los personajes. *El público* es una pieza teatral sobre el teatro, una obra en la que se discute la relación entre la realidad vital y la realidad escénica en todos sus aspectos, convirtiéndola en una obra teatral, en la que se elucidan y ponen a prueba dos concepciones inconciliables del teatro.

El intérprete de una obra de arte se inclina por naturaleza a una interpretación y una fijación lo más claras posibles del contenido y sentido de dicha obra. Pero a este empeño oponen especial resistencia las creaciones del arte de vanguardia, basadas precisamente en la provocadora puesta en tela de juicio de los hábitos tradicionales de percepción, en el placer por el puro

experimento y en el libre juego de la fantasía. Estas obras no están orientadas tendencialmente hacia la constitución de un universo de sentido unitario y accesible al intelecto, sino hacia su destrucción. Si de la destrucción de lo viejo surge verdaderamente un nuevo horizonte de sentido, éste habrá de ser elaborado primero trabajosamente y, en la mayoría de los casos, seguirá siendo algo provisional y casi siempre abierto a diversas interpretaciones. La ambigüedad y la polivalencia son características manifiestas de la obra de arte de vanguardia. Ello rige también para *El público* de Lorca y, con razón, se ha advertido recientemente contra las interpretaciones demasiado rígidas y simples del texto (Fernández-Cifuentes 1986: 295ss.). Sin embargo, hay que afirmar, también frente a tales advertencias, que el drama de Lorca se diferencia notablemente de las producciones de fantasía y *non-sens* de proveniencia dadaísta. Pese a todo lo aleatorio en sus detalles concretos, la intención general de la pieza es tan evidente que se está tentando incluso a hablar de un teatro de ideas. También las piezas experimentales de Lorca están vinculadas a la configuración de una idea, de un problema, brotado de la experiencia personal del autor, pero al mismo tiempo es percibido y sentido como un problema de importacia mucho más general, que afecta de manera inmediata a los espectadores.

En *El público*, García Lorca ha enlazado entre sí dos temas completamente distintos: por una parte, la tesis del carácter casual y contingente del amor, ilustrada aquí con el ejemplo de la relación homoerótica y, por otra, la discusión de dos modelos de teatro contrapuestos. La tesis de la naturaleza contingente y casual del amor atraviesa la totalidad de la producción literaria lorquiana; en *El público* la ha configurado, y no precisamente en último término, de la mano de constantes referencias intertextuales al *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, obra en la que -como es sabido- el duende Puck practica sus diabluras con una flor cuyo zumo mágico hace que los ojos que hayan sido humedecidos con él durante el sueño se enamoren perdidamente de la primera persona a la que vean al despertarse.

Ysi yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? (García Lorca 1988: 123),

pregunta en *El público* uno de los personajes en relación con el amor entre Romeo y Julieta. Con la flor venenosa, Lorca alude a la flor mágica del *Sueño de una noche de verano*. Ya el joven Lorca escribió en el año 1917, en clara alusión a esta obra shakespeariana:

¡El demonio de Shakespeare!
¡Qué ponzoña me ha vertido en el alma!⁹

Desde luego, Shakespeare concibió su obra como una gozosa comedia, en la que los efectos de la flor son neutralizados al cabo por un antídoto y todo acaba en un *happy end*. En Lorca, por el contrario, la flor mágica se convierte en una flor venenosa, la idea del carácter casual y azaroso del amor se torna una terrible verdad, la comedia de Shakespeare se convierte en una tragedia con final mortal.

Para Lorca, el carácter azaroso del amor conlleva también su independencia del género y el sexo, lo que halla expresión en *El público* en la afirmación -repetida como un *leit-motiv* y variada en infinitas formas- del Hombre Primero:

Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa (122).

La tesis del carácter casual del amor explica también la existencia de la homosexualidad tabuizada. Pero el objetivo de las nuevas ideas teatrales realizadas en *El público* es justamente sacar a la luz estas verdades ocultas y reprimidas. El hecho de que la actriz que representa a Julieta sea sustituida por un adolescente cuya relación con el actor que representa a Romeo existe también en la vida real y cotidiana y las relaciones homosexuales que surgen también a la luz en la nueva puesta en escena, llevada a cabo por el director, entre éste y los tres hombres, provocan que la realidad teatral se transforme, al mismo tiempo, en la realidad vital, en esta nueva forma de teatro.

La discusión en torno a un tradicional “teatro al aire libre” y un nuevo “teatro bajo la arena” acompaña toda la configuración teatral del tema del carácter casual del amor a lo largo de la obra. Mientras que en ella, el “teatro al aire libre” -el teatro de la verdad superficial, de la máscara, de la mentira- representa la realidad teatral en sentido convencional, el “teatro bajo la arena” representa el teatro nuevo, verdadero, auténtico, que pone en evidencia las verdades humanas ocultas bajo la máscara externa y que elimina la oposición entre la realidad teatral y la vital. El director se opone tercamente a admitir este “teatro bajo la arena”, porque la verdad revelada en él es, en su opinión, doblemente peligrosa. La liberación de los instintos es ya de suyo algo muy peligroso, porque para Lorca el amor y la muerte están estrechamente unidos. La verdad del “teatro bajo la arena” es caracterizada por ello como verdad de los sepulcros. Es también, sin embargo, peligrosa, porque se trata de una verdad rechazada y prohibida por la sociedad, y cuya exposición pública desencadena reacciones violentas por parte del público. Como muestra el resultado final de la escenificación de *Romeo y Julieta* bajo el signo del “teatro bajo la arena”. Pero en la discusión con el prestidigitador, en el último cuadro, el director del teatro se ha convertido en decidido defensor de este “teatro bajo la arena”. El prestidigitador no puede comprender por qué el poeta no ha trabajado en su nueva versión de *Romeo y Julieta* con los mismos trucos de prestidigitación que emplea Shakespeare en su *Sueño de una noche de verano*. Esto, sin duda alguna, habría proporcionado a la pieza un enorme éxito, pero el director rechaza con vehemencia un tal teatro de la mentira:

¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro (...) ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! (...) 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 (183, 184 y 186)

También el director paga al final, por el desenmascaramiento de la verdad oculta en un auténtico “teatro bajo la arena”, con su propia vida.

El público, sin embargo, no debe ser malentendido como una pieza escénica en pro de la homosexualidad. Para ello es demasiado pesimista la idea general que Lorca tiene del amor. El poeta no ve una liberación del ser humano ni en el amor heterosexual ni en el homosexual, sino que, por el contrario, ve éste más bien como un impulso sexual irremediable, cuyos efectos fatalistas superan incluso las férreas normas sociales. El amor y la muerte son elementos inseparables en todas las piezas de Lorca.

Lorca y la vanguardia

El carácter vanguardista de la obra debe haber quedado claro en el curso de los análisis anteriores. Más difícil es, por el contrario, vincular la obra a un modelo determinado, sobre todo porque las diversas corrientes vanguardistas se diferencian entre sí en el teatro, frecuentemente, en muy pocos aspectos. Las influencias de Pirandello son evidentes, tanto más cuanto que Pirandello se había convertido, en España, en el dechado del teatro europeo de vanguardia, desde el estreno en Madrid -el año 1923 en italiano y en 1926 en español- de *Sei personaggi in cerca d'autore*, en el ejemplo supremo del teatro europeo de vanguardia. El juego con los diferentes planos del teatro, la relación entre teatro y realidad vital, entre ficción y realidad, la problemática de la identidad humana, son temas que Lorca debió hallar ya, indudablemente, en el teatro de Pirandello.

Muy discutida es la cuestión de la influencia del surrealismo sobre el teatro de Lorca.¹⁰ Hay que afirmar que el surrealismo dogmático del reducido círculo en torno a André Breton rechazaba el teatro debido, sobre todo, al carácter comercial de la representación o ejecución pública, y que el teatro surrealista surgió, en la práctica, más bien al margen del movimiento, desde Apollinaire, pasando por Cocteau, hasta Artaud y Vitrac. Si, con el *Manifesto* de Breton, se considera la *écriture automatique* como *conditio sine qua non* de la escritura surrealista, entonces *El público* no es de ningún modo una pieza surrealista. El teatro de Lorca es teatro intelectual, y justamente en su incoherencia y en su destrucción de todo discurso logocéntrico está compuesto de manera consciente. Desde luego, la praxis teatral surrealista tiene un aspecto muy distinto; incluso en el teatro de Artaud y de Vitrac se encuentra solo en embrión una forma de escritura verdaderamente automática. En *El público*, son evidentes las influencias de la discusión teórica surrealista y de la praxis teatral de este movimiento (Gibson 1985/87: 109s.). En *El público*, Lorca realiza exigencias surrealistas, como la ruptura provocadora con las normas tradicionales de carácter moral y estético, la lucha contra el "règne de la logique" (Breton 1990: 19) y la plena liberación de la fantasía creadora, integración del público -especialmente por medio de su reto provocador- la inclusión de la realidad de lo subconsciente, irreal y onírico, la supresión del nexo tradicional de espacio y tiempo, la incoherencia y la discontinuidad de la composición estética, la supresión de la lógica discursiva o la cración de nuevos horizontes de sentido y significación por medio de la fuerza sugestiva de las asociaciones libres y de las imágenes sorprendentes. Bajo estos aspectos, *El público* puede ser considerado como uno de los ejemplos más decisivos del teatro surrealista en España.

En tiempos muy recientes se ha señalado también, en varias ocasiones, la cercanía de las piezas experimentales de Lorca y el teatro del expresionismo (Jerez-Ferrán 1986 y Anderson 1992). No solo el precursor de éste, August Strindberg, sino también el cine y el teatro expresionistas eran perfectamente conocidos en los círculos literarios y artísticos de Madrid. Desde la segunda mitad de los años veinte, sobre todo Georg Kaiser estaba considerado como representante del teatro expresionista. Tres de sus piezas escénicas aparecieron en la *Revista de occidente* y, en la década de los treinta, fue llevado a escena en algunas ocasiones. Su fragmento dramático tardío titulado *Comedia sin título* fue puesto en relación por el mismo Lorca, en el curso de una entrevista, con el teatro de Kaiser. El problema de su adscripción al surrealismo o al expresionismo consiste sobre todo en la dificultades de conseguir una delimitación

exacta de ambos movimientos, porque les son comunes la mayoría de las características enumeradas. Incluso la tipificación de los personajes y la carga simbólica del lenguaje, el vestuario, los decorados, los elementos móviles y la luminotecnia constituyen no solo rasgos expresionistas, sino que pertenecen al canon general de las técnicas teatrales de vanguardia. Por el contrario, me parece que es específicamente expresionista la transparencia -visible en algunos casos- de la pieza, en la que los personajes actúan como símbolos de la situación y condición humanas en sí, en cuanto drama de la humanidad. Con singular claridad puede verse esto en el simbolismo del sacrificio y la redención del *Desnudo Rojo*, si bien aquí el carácter utópico y visionario expresionista queda contrarrestado una y otra vez por alusiones blasfemas y un humor grotesco.

Sería erróneo, desde luego, adscribir a Lorca a uno de los movimientos de vanguardia, porque en España no se constituyó ni una escuela pirandelliana, ni una surrealista o expresionista. La discusión teórica, y en parte también la praxis artística de la vanguardia europea, eran bien conocidas de Lorca y del pequeño círculo de artistas y literatos interesados en Madrid y Barcelona, cuando más tarde, desde la segunda mitad de la década de los veinte. Todos ellos la aplicaron y elaboraron en sus propias obras de formas muy diferentes. En el campo del teatro, el drama *El público* constituyó sin duda la aplicación más radical de las ideas y las técnicas vanguardistas. La originalidad de Lorca consistió, y no por cierto en último término, en el hecho de que también su teatro experimental partió de una vivencia personal y permaneció vinculado a una idea central y a la configuración de una problemática humana general.

Como ya hemos dicho antes, *El público* no constituye un fenómeno aislado en la obra dramática total de Lorca, sino tan solo la radicalización de una tendencia general al experimento dramático. De todos modos, parece que Lorca fue, en la década de los treinta, cada vez más consciente de la problemática de un teatro que rompe con el horizonte de expectativas morales y estéticas de su época, en una medida tal, que su aceptación queda puesta plenamente en tela de juicio. En el otro drama experimental, *Así que pasen cinco años*, surgido poco tiempo después, la ruptura provocadora con las convenciones vigentes resulta mucho menos radical. Con las tragedias rurales creó Lorca pocos años más tarde un modelo de teatro que generalizó también el éxito escénico contemporáneo, sin caer de nuevo en las convenciones pasadas de moda de los modelos teatrales al uso. Como ya había hecho antes Valle-Inclán, también García Lorca estaba persuadido de que su teatro experimental estaba escrito para los escenarios del futuro, y ambos han tenido razón. Las representaciones de los últimos años -sobre todo la puesta en escena de *El público* por parte de Lluís Pasqual, en Madrid, y Jorge Lavelli, en París- han mostrado que también el "teatro imposible" e "irrepresentable" de Lorca puede ser representado con éxito. De todos modos, el acceso a las piezas experimentales de Lorca no es fácil tampoco hoy y, ciertamente, seguirán siendo también en el futuro un teatro para minorías.

Notas

1. Cfr. Martín 1986; Laffranque, en: García Lorca 1987.
2. Cfr. Fernández-Cifuentes 1983 y 1986; Aszyk 1992.
3. Para lo siguiente vid. sobre todo Dougherty/Vilches 1990.

4. Valle-Inclán en la escena duodécima de *Luces de Bohemia* (*Obras Completas*, Madrid 1944: 1978, vol. 2).
5. Cfr. Morris 1972 y 1991; Brihuega 1981; García Gallego 1984 y 1989; Balboa Echeverría 1986; Aszyk 1990; Dougherty/Vilches 1990; Holloway 1992.
6. Cita según J. Gacía Lorenzo en la introducción a su edición del *Teatro selecto* de Grau (Madrid 1971: 26).
7. Cfr. la entrevista de García Lorca con Felipe Morales (*Obras completas*, vol. 2, pág. 1120).
8. Se cita según la edición de M.C. Millán, García Lorca 1988: 165ss.
9. Cita según M.C. Millán en la introducción de su edición de *El Público*, 1988: 39, nota 6.
10. Vid. los correspondientes títulos en la bibliografía.

Bibliografía

- Aguilera Sastre, J. 1984. "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: *El mirlo blanco* y *El cántaro roto* (1926-1927)". *Segismundo*. 39-40: 233-45.
- Anderson, A.A. 1989. "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés". *Ínsula*. 515: 23-5.
1992. "El público, *Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca". En: Dougherty/Vilches de Frutos (eds.), 215-26.
- Aranda, F. 1981. *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.
- Aszyk, U. 1986. "Los intentos de renovación teatral en España ante la reforma teatral en Europa en las primeras décadas del siglo XX". *Gestos*. 1: 73-85.
1990. "Das spanische Theater und die Avantgardebewegungen im 20. Jahrhundert". En: Floeck (ed.), 41-67.
1992. "La imagen en evolución del teatro de Federico García Lorca (hacia una nueva valoración del teatro lorquiano)". Conferencia presentada en Mainz.
- Balboa Echevarría, M. 1986. *Lorca: El espacio de la representación. Reflexiones sobre surrealismo y teatro*. Barcelona: Editorial del Mall.
- Béhar, H. 1979. *Le théâtre dada et surréaliste*. París: Gallimard.
1988. *Littéruptures*. Lausanne: L' Age d' Homme.
- Breton, A. 1990. *Manifestes de surréalisme*. París: Gallimard (Coll. Folio/Essais).

- Brihuega, J. 1981. *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Madrid: ITSMO.
- Brinkmann, R. 1980. *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Stuttgart: Metzler.
- Bürger, P. 1974. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
1982. *Der Surrealismus*. Darmstadt: Wiss Buchgesellschaft.
- Cao, A.F. 1984. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. Londres: Támesis.
- Dougherty, D. 1992. "Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca". *Bol. de la Fund. García Lorca*. 4: 75-84.
- Dougherty, D./Vilches de Frutos, M. F. 1990. *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos.
- Dougherty, D./Vilches de Frutos, M. F (eds.). 1992. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Actas del Seminario Internacional de Madrid: Tabapress.
- Edwards, G. 1983. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- Feal, C. 1980. "Un caballo de batalla: el surrealismo español". *Bulletin Hispanique*. 81: 265-79.
1981. "El Lorca póstumo: El público y Comedia sin título". *Anales de la literatura española. Cont.* 6: 128-43.
- Fernández-Cifuentes, L. 1983. "García Lorca y el teatro convencional". *Iberoromania*. 17: 66-99.
1986. *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universidad de Zaragoza.
- Fischer-Lichte, E. 1990. *Geschichte des Dramas*. Tübingen: Francke. V. I y II.
- Floeck, W. (ed.). 1990. *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Francke.
- García de la Concha, V. (ed.). 1982. *El surrealismo*. Madrid: Taurus.
- García Gallego, J. 1984. *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Ubago.

1989. *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del veintisiete*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27.
- García Lorca, F. 1980. *Obras completas*. Editado por A. del Hoyo. Madrid: Aguilar. V. I y II.
1988. *El público*. *Letras Hispánicas*. 272. Edición e introducción de M.C. Millán. Madrid: Cátedra..
1987. *Teatro inconcluso*. Estudio preliminar y notas de M. Laffranque. Granada: Editorial de la Universidad de Granada.
- Gibson, I. 1985/87. *Federico García Lorca*. Barcelona.: Grijalbo. V. I y II.
- Grimm, J. 1982. *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1885-1930*. München: Beck.
- Harrette, E. 1987. "Una cuestión debatida: el surrealismo de Lorca". *Litoral*. 174/176: 259-67.
- Holloway, V.R. 1992. "El tratamiento de la escenificación en la Páginas teatrales: prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)". En: Dougherty/Vilches de Frutos (eds.), 193-8.
- Huélamo Kosma, J. 1992. "Lorca y los límites del teatro surrealista español". En: Dougherty-Vilches de Frutos (eds.), 207-14.
- Jerez-Ferrán, I. 1986. "La estética expresionista en *El Público* de García Lorca". *Anales de la literatura española cont.* 11: 111-27.
- Klunker, H. 1986. "Das Theater erreicht seine Stücke nicht". *Theater heute*. 49-50.
- Martín, E. 1986. *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*. Madrid: Siglo XXI.
- Martínez Nadal, R. 1988. *El público. Amor y muerte en la obra de García Lorca*. Madrid: Hiperión.
- Morales, A. 1986. *Notas y documentos sobre el estreno de "El público"*. Murcia.
- Morris, C.B. 1972. *Surrealism and Spain, 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press.
1989. "El surrealismo epidémico e irrupciones en España". *Ínsula*. 515: 3-4.
1991. *The Surrealist Adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse.

Rogmann, H. 1990. "Federico García Lorca's Theater: Variationen eines Themas". En: Floeck (ed.), 135-53.

1981. *García Lorca*. Darmstadt: Wiss Buchgesellschaft.

Ruiz Ramón, F. 1991. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Torre, G. de. 1974. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama. V. I, II y III.

Vitale, R. 1991. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.

Wentzlaff-Eggebert, H. 1991. *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*. Frankfurt/M: Vervuert.