

**DISFRACES, MÁSCARAS Y APARIENCIAS:
LOS PERSONAJES DE *EL PÚBLICO* DE FGL.**

Trabajo Fin de Grado

PATRICIA MACEDA GARCÍA

Grado en Filología Hispánica

Departamento de Lengua Española, Lingüística y Teoría de la Literatura

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Facultad de Filología. Universidad de Sevilla

Tutora: María Victoria Utrera Torremocha

Sevilla, julio de 2014

ÍNDICE

1. Introducción.....	2
2. El personaje dramático.....	4
3. Personajes principales y secundarios según las acotaciones dramáticas.....	8
3.1. Personajes principales.....	8
3.2. Personajes secundarios.....	11
3.2.1. Personajes complementarios del Hombre I.....	12
3.2.2. Personajes complementarios del Director.....	14
4. Personajes principales y secundarios según el diálogo dramático.....	17
4.1. Personajes principales.....	19
4.2. Personajes secundarios.....	22
4.2.1. Personajes complementarios del Hombre I.....	22
4.2.2. Personajes complementarios del Director.....	24
5. Conclusiones.....	27
6. Bibliografía.....	28
6.1 Obras de Federico García Lorca.....	28
6.2. Estudios sobre Federico García Lorca.....	29
6.3. Estudios generales.....	30

1. *Introducción*

Como es sabido, dentro del teatro de Federico García Lorca son especialmente importantes las llamadas obras experimentales, entre las que sobresalen *Así que pasen cinco años* (1931) y *El Público*, obra redactada por el autor granadino en 1930.

El Público es una de las obras menos estudiadas de Lorca, precisamente por su complejidad estructural, que ha ido despertando un interés creciente en la crítica de los últimos años. Esta obra se adhiere a la corriente teatral del momento que pretende renovar la escena y que supone una ruptura consciente con el código teatral naturalista. Su dificultad no sólo reside en su estructura, sino también en la gran problemática editorial. Se sabe que la obra empezó a gestarse durante la estancia de Lorca en Nueva York (1930), pero parece haber sido en Cuba donde el manuscrito se desarrolló ampliamente, para concluirse en Granada, el día 22 de agosto de ese mismo año. En declaraciones a la prensa, en octubre de ese mismo año daba el autor por terminado su drama, señalando su división en seis actos y un asesinato. Por estas fechas, o a principios de 1931, debió tener lugar la primera lectura notoria del manuscrito en casa de Carlos Morla, según el testimonio de Martínez Nadal. Hubo otras lecturas privadas y un intento por estrenar la obra bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif, después de que el autor intentara conseguir sin éxito la representación de su obra por varias compañías teatrales conocidas. En 1933 se publican en la Revista *Los Cuatro Vientos*, los cuadros “Ruina romana” y el quinto. Bajo el título se lee: “De un drama en cinco actos”. Pero este manuscrito, entregado, al parecer, por Lorca a un amigo ha desaparecido y tampoco hay rastros de la versión de 1930, siendo el manuscrito Nadal¹ hoy en día el único texto disponible. Pero el problema textual más grave de esta obra es precisamente su presunto carácter incompleto. Se habla de un cuarto cuadro perdido en el que posiblemente la revolución llegaba al teatro y se producía quizá la representación de *Romeo y Julieta* a la que se alude en el quinto cuadro. Este estudio de *El Público* utiliza como fuente principal el texto editado por Seix Barral.²

¹ Publicado en *Autógrafos II*, Oxford, *The Dolphin Book*, 1976 y en Barcelona, Seix Barral, 1978. Véase García Posada, Miguel, “Notas” a Federico García Lorca: *Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1997, págs. 852-856.

² García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, Barcelona, Seix Barral, 1978.

Este trabajo parte de un breve marco teórico inicial en el que se explican conceptos básicos como el personaje, las acotaciones o los diálogos, para después centrarse en el estudio textual de las acotaciones y diálogos dramáticos de *El Público*, con el objetivo de demostrar, en dicha obra, la formulación dramática del personaje en el marco de las teorías de S. Freud y las Vanguardias. Se han seleccionado las acotaciones por ser medio fundamental de expresión teatral que vehicula buena parte de la información complementaria sobre el texto dramático, y por tener, en el caso de *El Público*, un interés indudable en la revelación de la red de relaciones entre los personajes. La atención del diálogo es obligada, pues, desde nuestro punto de vista, es fundamento de toda obra literaria. En *El Público*, además, los diálogos son de una extraordinaria calidad poética y dramática.

Partiendo de conceptos teóricos básicos, en el segundo apartado se expone brevemente la evolución del concepto de personaje desde la primera definición dada por Aristóteles en su *Poética*, hasta la aparición del personaje moderno. El tercer apartado, comienza por el estudio del número de acotaciones por personaje, algo que permite clasificar a los personajes en dos grupos: principales y secundarios. Tras el estudio de las acotaciones, fundamentalmente de aquellas que se proyectan sobre la figura del actor, se establecen las distintas relaciones que mantienen entre sí los personajes en la obra. El cuarto apartado, sobre el diálogo dramático, es complementario del anterior por lo que permite verificar y reforzar las distintas relaciones entre los personajes ya señaladas. Se inicia con el estudio del número de intervenciones por personaje, para proceder a su posterior clasificación y análisis. El límite de páginas me ha obligado a prescindir de ciertos personajes que pueden considerarse menos relevantes por la escasa información que el texto nos da de ellos: Niño, Señora, Ladrones y Muchacho.

No he nombrado toda la bibliografía consultada en el trabajo por cuestiones de espacio, pero sí he mencionado aquellas obras de fácil acceso para el estudiante y las que presentan, desde mi punto de vista, una lectura más grata, aclarando más que emborronando el estudio de la obra.

Finalmente, quiero agradecer mis esfuerzos a mi familia, a mi tutora y en especial a mi tío Emilio y a sus amigos quienes sufrieron como Lorca la opresión de la máscara durante muchos años.

2. *El personaje dramático*

El personaje dramático es una de las categorías más difíciles de definir dentro del género dramático no sólo por la propia complejidad de la noción de personaje desde el punto de vista textual, sino porque en el plano escénico se manifiesta como una persona real de carne y hueso, razón por la que ha sido estudiado a lo largo de la historia desde distintos puntos de vista.³ La palabra “personaje” viene del latín ‘persona’, o sea, máscara usada por el personaje dramático. Esta etimología muestra que el referente humano ha estado en el personaje dramático desde el origen de su denominación, siendo Aristóteles, en su *Poética*, el primer autor en establecer una relación entre el personaje y las personas cuando dice:

“Por otra parte, puesto quienes *imitan* representan a personas en acción, y es forzoso que éstas sean nobles o viles (pues los caracteres se reducen casi siempre a estos dos tipos ya que, en lo que hace al carácter, todos los hombres se distinguen por el vicio o por la virtud), *imitan* a personas mejores que nosotros, peores o semejantes.”⁴

La cita de Aristóteles viene a resaltar el concepto de mimesis. Para él, la imitación es algo connatural al ser humano (quien adquiere sus primeros conocimientos imitando) y, por consiguiente, al autor literario (quien construye el personaje de acuerdo con la idea de imitación verosímil). Por tanto, el personaje dramático y el ser humano quedan inevitablemente unidos por la idea de imitación. La principal diferencia entre ambos es el plano en el que cada uno de ellos lleva a cabo la imitación, pues mientras que el autor hace que el personaje imite al ser humano en el plano de la ficción, el ser humano imita a otros seres humanos en el plano de la realidad.

La definición de personaje recogida en los diccionarios ha experimentado diversos cambios a lo largo de los siglos⁵ pero, en todos los casos, la esencia del

³ Véase De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 2008, págs. 153-158.

⁴ Aristóteles, *Poética. Magna Moralia*, ed. de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011, 1448A.

⁵ El término personaje aparece por primera vez en el primer Diccionario de la Lengua Castellana de la Real Academia Española, sólo que con “g” como: “persona oculta con algún disfraz, o la figura dispuesta para alguna representación”. En 1832, ya con “j” se le define como: “En las comedias INTERLOCUTOR” (2ª acepción). En 1884 se modifica: “cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción de cualquier género de poemas” (2ª acepción). En 1914 se introduce una pequeña variante: “cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia toman parte en la acción de una *obra literaria*.” En 1989 el concepto se amplía “en obra literaria, teatral o cinematográfica.” En 1992 se añade una tercera acepción: “criatura de ficción que interviene en una

concepto sigue siendo la misma: criatura de ficción ideada por el escritor y que, dotada como de vida propia, toma parte en la acción de cualquier género. Fijado mediante el texto literario, el personaje dramático está constituido por un conjunto de signos lingüísticos que se pueden leer cuantas veces se quiera, se pueden estudiar y permiten al lector indagar los orígenes del personaje y al personaje sobrevivir a su nacimiento a lo largo del tiempo. Es una entidad virtual que “no alcanzará su existencia y expresión material sino en una representación concreta.”⁶ La puesta en escena del texto dramático es la que marca los límites entre el “personaje literario-dramático” y el “personaje teatral”, aspecto que se dejará a un lado por no formar parte de los objetivos de este trabajo. El personaje dramático, como personaje literario, sólo puede existir dentro del marco ficticio creado por el autor, pues, fuera de él, su existencia carecería de sentido porque está condicionada por el *tiempo* y el *espacio* ficticio en los que vive la *fábula* y por los signos lingüísticos mediante los que se manifiesta.⁷ Su condición dramática hace que haya sido creado por el autor con una finalidad evidente: la de su representación, motivo por el que queda literalmente diseñado por lo que dice o por lo que otros personajes dicen de él (diálogo) y por lo que presumimos que hace (acotaciones),⁸ frente al personaje narrativo que revela los distintos caminos enrevesados de sus procesos mentales, desvela sus intenciones fácticas o frustradas, sus fantasmas, sus odios, sus anhelos, sus ilusiones, esperanzas y debilidades.⁹

El personaje como “imitador de hombres actuantes,”¹⁰ queda definido por: 1) El nombre que permite delimitar al personaje para que no sea confundido con otros personajes y sea identificado como una entidad única aunque diversa en sus cualidades y diferente en la evolución de la obra;¹¹ 2) el diálogo, frases cortas que pueden ir acompañadas de gestos, acciones, intenciones, y que dan un sentido determinado a la

obra literaria, teatral o cinematográfica.” Véase Hormigón, Juan Antonio, *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2008, págs. 11-12.

⁶ *Ibid.*, págs. 13-15.

⁷ Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudio de semiología del teatro*, Madrid, Aceña Editorial, 1988, págs. 12-13.

⁸ El diálogo es el habla del personaje dramático y el discurso mediante el cual se produce el avance de la acción dramática, frente a las acotaciones, consideradas la voz del autor que ofrecen una serie de indicaciones e instrucciones necesarias para la representación. Véase García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001, págs. 45-56.

⁹ Véase Hormigón, Juan Antonio, *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, *cit.*, pág. 12.

¹⁰ Véase nota 4.

¹¹ “Normalmente el personaje se presenta en una lista inicial – *Dramatis personae*- y encabeza todos sus parlamentos con un nombre propio semánticamente vacío que lo denota. A medida que transcurre la obra, ese nombre propio va llenándose de significaciones que lo individualizan. El texto dramático utiliza el nombre para dar paso a la participación del personaje en el diálogo.” Véase Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, *cit.*, pág. 43-59.

obra;¹² 3) la función que cumple dentro de la obra dramática;¹³ 4) la relación con otros personajes insertados en su mismo marco ficticio;¹⁴ 5) el conjunto de signos lingüísticos¹⁵ que pueden clasificarse en signos verbales y signos no verbales. Los signos no verbales están recogidos en las acotaciones. Los signos verbales forman parte del diálogo de los personajes. Todos los signos no verbales están implicados en doce códigos teatrales complejos, clasificados por T. Kowzan según las distintas funciones que puedan desempeñar, y que serían los siguientes:

1) Complementar la información que los signos verbales nos dan del personaje. A este primer grupo pertenecen: el código paralingüístico (elementos paraverbales de percepción auditiva: tono - sus variaciones-, la acentuación, la pausa, el silencio,...), el kinésico-proxémico (elementos no verbales de percepción visual: los gestos –sus clases, los movimientos, las distancias en escena,...) y el código del aspecto (elementos auxiliares de percepción visual que se proyectan sobre la figura del actor: el maquillaje, el peinado, la vestimenta y adornos del actor).

2) Complementar el diálogo. Dentro de este segundo grupo estarían incluidos: el decorado (elementos, en general, fijos) y los objetos (elementos, en general, móviles).

3) Complementar la acción. A este tercer grupo pertenecen: la luz (elementos de percepción visual que sitúan el espacio), la música y otros ruidos (elementos de percepción acústica que sitúan en el tiempo. La oposición entre ambos es melódico/no melódico).¹⁶ El último código teatral señalado por T. Kowzan es el código lingüístico,¹⁷ integrado por el diálogo dramático. El diálogo, constituido por signos lingüísticos que sí se verbalizan sobre el escenario, es el único discurso que permite que la acción dramática avance. Estos códigos teatrales verbales y no-verbales constituyen la clave para establecer las distintas relaciones que mantienen entre sí los personajes en una obra dramática, la jerarquía que ocupan y el reparto.¹⁸ Además de los códigos señalados por

¹² *Ibid.*, págs. 11-28.

¹³ *Ibid.*, págs. 44 -47.

¹⁴ Véase García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, cit., págs. 157-162

¹⁵ Véase Kowzan Tadeusz, “El signo y el teatro”, Madrid, Arco Libros, 1997, págs. 25-79 y 173-197.

¹⁶ Véase Kowzan Tadeusz, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo” en María del Carmen Bobes Naves, et al., *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997, pág. 121-154.

¹⁷ *Ibid.*, págs. 132-134.

¹⁸ El *reparto* no es la simple acumulación de personajes en un drama, sino el conjunto de “estructuras” en las que se integran interrelacionados, formando el sistema total o parcial de los personajes del drama. ¹⁸ Sólo recoge a aquellos personajes que aparecen en el *Dramatis Personae* y no a todos los que integran la *fábula* o el *argumento*. Véase García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, cit., págs. 157-162.

Kowzan, hay quienes añaden el escenario como un código teatral más, que no se estudiará porque se sale de los objetivos y límites del trabajo.

Por otro lado, en el teatro naturalista y realista¹⁹ se aceptó la idea del personaje como “unidad estable, perfectamente delimitada en su ser y hasta en sus cambios, ya que si alguna evolución experimentaba, siempre era dentro de los límites que su carácter permitía”.²⁰ Pero será a finales del siglo XIX y principios del XX cuando se inicie el estallido de la noción de personaje tras las innovaciones técnicas y formales heredadas de las Vanguardias²¹ y las aportaciones de S. Freud²² que dismantlarán la idea del individuo, y, por consiguiente, el concepto tradicional de personaje. Surge entonces un personaje dramático absolutamente moderno, fruto de todos esos cambios que cuestionan desde el modo de presentación de dicho personaje hasta su existencia como unidad, pero que sigue manteniendo la unidad funcional dentro del texto dramático. El espacio en el que se inserta este nuevo personaje moderno adquiere un gran protagonismo dentro de la obra, pues se convierte en una metonimia del subconsciente del personaje, es decir, en una especie de diván que permite al lector adentrarse en las zonas más recónditas y oscuras del personaje. Los tres puntos de vista (lingüístico, sociológico y psicológico)²³ en los que se apoyan las nuevas corrientes de finales del siglo XIX y principios del siglo XX sostienen que el personaje dramático moderno es: 1) La suma de una serie de fuerzas y tensiones del interior que pugnan por salir al exterior; 2) un personaje arrastrado y tumbado por las circunstancias de la vida; 3) una criatura fragmentada, abstracta, escurridiza e incongruente, resultado de la destrucción de conceptos tan básicos como: personalidad, identidad y yo. El personaje dramático moderno ya no es ni bueno ni malo, es decir, no atiende a esa distinción aristotélica entre personajes viles y personajes nobles. Es un personaje poliédrico y complejo cuya personalidad es un *puzzle* que debe ir montando el lector para poder fijar su identidad. Para dar una figuración adecuada a este tipo de luchas interiores algunos dramaturgos

¹⁹ Sobre el teatro realista y naturalista, véase Oliva, César y Torres Monreal, Francisco, “Naturalismo frente a Realismo” en *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 309-333.

²⁰ Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudio de semiología del teatro*, cit., pág. 35.

²¹ La evolución del personaje está condicionada por los nuevos descubrimientos de la Psicología, pero además, influyen en él movimientos literarios como el expresionismo y el surrealismo principalmente en el maquillaje, los vestidos y el decorado y las investigaciones que la ciencia y la filosofía realizan sobre el lenguaje y sus posibilidades como instrumento de comunicación. *Ibid.*, pág. 34-47.

²² Véase Freud, Sigmund, *Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910)*, comentarios y notas de Strachey, James B., Buenos Aires, Amorrortu, 1984, págs. 28-46.

²³ Véase Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudios de semiología del teatro*, cit., pág. 35-43.

del siglo XX han utilizado con gran eficacia el juego de máscaras, a través del cual el personaje conseguía ocultar siempre su verdadera personalidad. Con este juego de máscaras, los autores demuestran que la identidad del personaje dramático puede cambiar a lo largo de la obra, en el tiempo, pero también, que en el mismo personaje puede existir una fragmentación.²⁴

3. Personajes principales y secundarios según las acotaciones dramáticas

El personaje dramático queda definido por lo que dice (diálogo) y por lo que efectivamente hace en la representación de acuerdo con las acotaciones. En *El Público*, las acotaciones son de carácter informativo²⁵ y constituyen una fuente de estudio esencial que permite conocer al lector la relación entre los distintos personajes de la obra. Atendiendo al número de acotaciones por personaje dramático, se puede afirmar que el Director y el Hombre I son los personajes más importantes porque son los que están mejor caracterizados desde el punto de vista de los signos teatrales no verbales. El resto de personajes tienen también una caracterización muy elaborada, pero nunca llegará a alcanzar la complejidad de la del Director o la del Hombre I. El siguiente cuadro muestra el número de acotaciones por personaje:

Personajes	I	Personajes	II	Personajes	III	Personajes	V	Personajes	Solo	Personajes	VI
Director	17	Pámpanos	13	Hombre 1	28	Estudiante5	5	Pastor B.	2	Director	9
Hombre 1	12	Cascabeles	8	Julieta	21	Enfermero	5			Prestidigitador	9
Hombre 2	8	Emperador	7	Director	16	Ladrones	5			Criado	7
Hombre 3	8	Centurión	4	Hombre 3	15	Hombre 1	4			Señora	5
Criado	7	Niño	2	T.Arlequín	10	Traspunte	4			Voz	4
Caballos	7	Director	1	Caballos	8	Estudiantes	4			T.Arlequín	3
Elena	2	Voz	1	CaballoN.	8	Estudiante4	3				
		Caballos	1	CaballoB.	7	Estudiante1	3				
		Hombres	1	Hombre 2	4	Muchacho1	3				
		DesnudoR	1	T.Bailarina	4	Desnudo R.	3				
						Damas	2				
						Estudiante2	1				
						Dama1	1				
						Dama4	1				

3.1. Personajes Principales

Los personajes principales son los que ocupan el centro de la acción y los conflictos. Muestran una jerarquía superior a la de los personajes secundarios que les

²⁴ Pindarello fue pionero en la creación de esos personajes que cambian en el tiempo, que son complejos en sí mismos, que son diferentes para los que conocen, y que apenas pueden dar razones de sí mismos. O'Neill trabajó en el mismo sentido que Pindarello y mostró personajes con capas diversas en el inconsciente mediante el juego de máscaras. *Ibid.*, pág.42.

²⁵ Véase García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro, cit.*, págs. 45-50.

viene dada por la conjunción de varios criterios, entre ellos, el grado de caracterización que nos ofrecen los signos no verbales.²⁶ Las continuas metamorfosis físicas que experimentan el Hombre I y el Director sitúan al lector ante personajes absolutamente modernos y denuncian el juego de máscaras usado por Lorca en esta obra.

El Director es quien, en su despacho junto al Criado, abre y cierra el texto dramático, otorgándole una estructura circular.²⁷ El hecho de que el Director aparezca siempre vestido de chaqué y acompañado del Criado,²⁸ al que golpea continuamente, es bastante significativo, pues revela la relación amo-criado que existe entre ambos y la categoría social a la que pertenece: la burguesía.²⁹ Sus continuos sollozos y temblores lo definen como un hombre débil y lleno de miedos.³⁰ La evolución de este personaje se observa en el cuadro VI donde ya no llora de miedo e inseguridad, sino por el sacrificio de Gonzalo (desdoblamiento del Hombre I). Del texto se deduce que el Director mantiene una relación de amor-odio con el Hombre I porque en el cuadro III presenta alternativamente, gestos cariñosos (abrazos) y de animadversión (lucha)³¹ hacia el Hombre I. Estos sentimientos contradictorios también son experimentados por el Emperador hacia la figura de Pámpanos (desdoblamiento del Hombre I como se verá más adelante). Lorca sitúa a este personaje en un cuarto lleno de radiografías y manos, indicio de que la obra transcurre en el interior del ser humano.³² En el cuadro VI, además de la decoración del cuadro I, hay una cabeza de caballo (no se sabe si blanca o

²⁶ Véase García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro, cit.*, págs. 168-169.

²⁷ M^a Clementa Millán sostiene que la reflexión de la obra está representada por la estructura circular, pues recoge el cambio o la transformación que sufre el Director y nos ofrece una conclusión final “hemos de resistir”. Pero además a esta estructura circular se adscriben dos más: 1) Una paralela que expresa a contraposición de dos tipos de teatro: el convencional o “al aire libre” y el íntimo y personal o “bajo la arena” 2) una quebrada en la que las distintas acciones de cada uno de los teatros (al aire libre y bajo la arena) se van contraponiendo. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 71-80.

²⁸ El Director y el Criado son figuras bajo las que se esconden una fuerte crítica por parte de Lorca a esas obras dramáticas que llenaban las salas teatrales de la época, pues dice así Lorca: “Ese (público) que se regodea con escenas en que el protagonista ante el espejo se arregla la corbata y llama de pronto a su criado... Eso no es teatro.” Véase Rodríguez, Juan C., *Lorca y el Sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, 1994, pág. 56.

²⁹ *Ibid.*, págs. 55-57.

³⁰ Su comportamiento se asemeja mucho al del empresario teatral de principios del siglo XX, pues tiene miedo a experimentar sobre el escenario y a ofrecer algo nuevo al público. En el siglo XX, el empresario tenía un papel muy desproporcionado en el ámbito teatral, ya que lo dirigía siempre todo y era él quien decidía lo que se iba, o no, a representar. Véase Di Gesù, Floriana, *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, págs. 43-44.

³¹ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, Barcelona, Seix Barral, 1978, pág. 83.

³² Este tipo de decoración, junto a los termómetros y al aceite alcanforado (cuadro VI), están asociadas al surrealismo, y al parecer, dan rienda suelta a la materialización de los sueños y a la mutación de las formas. Véase Martínez Nadal, Rafael, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, Madrid, Hiperión, 1988, pág. 78.

negra) colocada en el suelo y a la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes apoyadas en la pared. La cabeza de caballo colocada en el suelo simboliza la liberación del Director de la opresión de la máscara. El Director es el que da inicio al juego de máscaras y apariencias, en el momento que cambia su peluca rubia por una morena.³³ Es un personaje complejo que, al igual que el Hombre I, aparece transmutado en distintas figuras. La fragmentación del Director comienza en el momento en el que pasa por el biombo³⁴ en el cuadro I y aparece un muchacho vestido con una capa de raso blanco. Sus continuos sollozos están proyectados y multiplicados en el llanto de los Caballos Blancos. La Figura de Cascabeles se descubre como máscara del Director cuando el Director, transformado en Arlequín blanco, se arranca las gasas y aparece vestido con un maillot todo lleno de pequeños cascabeles. El Traje de Bailarina y Enrique son también desdoblamientos del Director, pues, cuando éste se quita rápidamente el traje que lleva encima y lo tira detrás de las columnas, se deja ver con un traje de bailarina. De las columnas sale el traje de Enrique (arrojado momentos antes por el director) que aparece identificado con la figura del Arlequín.³⁵ La fragmentación del Director en la Figura de Cascabeles, el Traje de Bailarina, el Traje de Arlequín, Enrique, los Caballos Blancos y el Emperador, queda demostrada por la vestimenta, la coincidencia de actitudes entre los personajes y por la relación tan contradictoria que mantiene el Director y sus correspondientes *alter egos* con el Hombre I y sus desdoblamientos. En esa relación afectiva establecida entre el Director y el Hombre I, aquél ocupa la posición dominante, frente a éste que ocupa la de subordinado. Todas las acotaciones –vestimenta, *atrezos* y gestos- apoyan la relación de superioridad-inferioridad que mantiene el Director con el Hombre I.

El Hombre I se sacrifica por la transformación del Director y de su teatro. Sus continuos llantos revelan que está sufriendo, al igual que el Director. Representa ese sentimiento artístico que se opone a la idea de que el arte debe estar al servicio de la sociedad.³⁶ En el cuadro I no duda en encender un fósforo para quemar los billetes y en

³³ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 39.

³⁴ El biombo actúa como artillugio desenmascarador, permitiendo el desdoblamiento de los caracteres, a la vez que descubre una relación distinta a la existente en el “teatro al aire libre”. Es un elemento teatral que aparece también en Pindarelo y en la obra de Unamuno, *El otro*. Millán, M^a Clementa “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, *cit.*, págs. 53-55.

³⁵ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y Rafael Martínez Nadal, *cit.*, pág. 111.

³⁶ Es portador y defensor de la deshumanización del arte propugnada por Ortega y Gasset. Véase Lorenzo Alquezar, Rafael, “Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española”, *Endoxa: Revista Filosófica*, n^o 1, 1993, págs. 309-398.

abrir la puerta para dar paso al “teatro bajo la arena”³⁷. La fragmentación de este personaje queda demostrada desde el primer cuadro, donde aparece vestido con un traje de frac, idéntico al de los Hombres II y III.³⁸ Sus continuas fragmentaciones pueden ser identificadas en el texto por el color rojo que, salvo en el caso de los Estudiantes, es símbolo del sacrificio que lleva a cabo: Figura de Pámpanos –cubierta de pámpanos rojos-; Desnudo Rojo – que, al desaparecer, en su lugar aparece el Hombre I-;³⁹ los Estudiantes –visten mantos negros y becas rojas-; el Niño –vestido con mallas rojas-⁴⁰ y Julieta –a la que el Hombre III pone una capa roja-⁴¹. El Hombre I y sus *alter egos* aparecen continuamente confrontados con el Director y sus múltiples facetas en una relación de subordinación y entrega. El Hombre I y el Criado son los dos únicos personajes que no cambian físicamente en la obra. La inmutabilidad física del Criado lo señala como un posible desdoblamiento del Hombre I y refleja, en el caso de este último, la existencia de una única faceta del sentimiento amoroso.⁴² Ambos aparecen subordinados al Director. Del texto se deduce que el Hombre I está enamorado del Director-Enrique porque en el cuadro III abraza al Director y al Traje de Arlequín (llevado momentos antes por el Director). Cuando descubre que el Traje de Arlequín está vacío, lo arroja al suelo e inicia la búsqueda de Enrique. La fragmentación del Hombre I en la Figura de Pámpanos, el Niño, el Hombre II, los Estudiantes, Julieta, el Criado y el Desnudo Rojo, queda probada por el color rojo de sus vestimentas y por la actitud de subordinación que adoptan todos estos personajes ante el Director y sus fragmentaciones.

3.2. *Personajes secundarios*

Los personajes secundarios ocupan una jerarquía inferior a la de los principales porque tienen una caracterización menos compleja. La mayoría de estos personajes son desdoblamientos explícitos de los principales, o, no llegan a ser desdoblamientos, pero desempeñan sus mismos roles y son defensores de sus mismas posturas ideológicas.

³⁷ Véase nota 27.

³⁸ Según María Clementa Millán, la numeración del Hombre I, II y III indica el grado de autenticidad e implicación de los mismos, en las situaciones expuestas por Lorca. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, cit., págs. 47-53.

³⁹ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, cit., pág. 137.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 65.

⁴¹ *Ibid.*, págs. 51-53.

⁴² Es el único personaje de la obra que manifiesta abiertamente su auténtica sexualidad y en ningún momento oculta sus verdaderos sentimientos. Véase Gibson, Ian, “El Público” en *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, Barcelona, Planeta, 2009.

3.2.1. *Personajes complementarios del Hombre I*

El Criado se resiste a abrir la puerta del teatro porque siente un temor apabullante al público, según nos desvela el cuadro VI,⁴³ donde se asoma a ella temblando con las manos sobre el pecho. Su inmutabilidad física y la relación de subordinación que mantiene con el Director lo señalan como un desdoblamiento implícito del Hombre I. Es él quien, junto al Director, abre y cierra la obra dramática.

El Hombre II, junto al Hombre III, arrastra al Director al cambio. Es la personificación del travestismo, pues cambia continuamente de aspecto al pasar por el biombo: aparece vestido como una mujer de pantalones negros y amapolas en la cabeza, se pone un bigote rubio y tiene un lápiz de carmín escondido bajo las barbas.”⁴⁴ Los continuos disfraces que utiliza tratan de ocultar su personalidad tímida. Será Julieta quien lo desenmascare, quitándole violentamente el pijama y la peluca. El Hombre II mantiene, al igual que el Hombre I con el Director, una relación de cariño y aversión con el Hombre III. En el cuadro III inicia una lucha reñida con el Hombre III, justo después de que el Director y el Hombre I hubiesen empezado a luchar entre ellos. Su vestimenta lo señala como un claro desdoblamiento del Hombre I.

Julieta queda definida por las acotaciones del cuadro III como una tempestad de sentimientos entremezclados, pues se enfurece con el Caballo Blanco, llora ante las palabras pronunciadas por él, baila ante sus versos, se retuerce la mano, etc. El miedo que siente hacia ese deseo superficial, encarnado por el Hombre III y Los Caballos Blancos, hace que se refugie en el Caballo Negro. La capa roja que pone sobre sus hombros el Hombre III y el sacrificio que lleva a cabo, por mantenerse fiel a ese sentimiento amoroso verdadero, la convierten en una fragmentación del Hombre I.

La Figura de Pámpanos se muestra toda cubierta de pámpanos rojos, color que la vincula con el Hombre I. Al principio del cuadro II aparece lleno de energía, pero, a medida que transcurre su conversación con Cascabeles, su voz se va debilitando y aparece como un personaje desfallecido y angustiado que acaba cayéndose al suelo. La marca semiótica que lo caracteriza es el sonido de un silbato de plata que hace caer a un

⁴³ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 165.

⁴⁴ Los elementos masculinos y femeninos que se mezclan en los distintos personajes (bigote rubio – lápiz de carmín) reflejan la ambigüedad femenino-masculino, expresión de la idea central que el autor quiere expresar en esta obra, en la que el cambio de formas no está reñido con el sentimiento amoroso. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, *cit.*, pág. 56.

niño del techo. Cuando se despoja de los pámpanos aparece convertido en un desnudo blanco de yeso,⁴⁵ vinculado con el Desnudo Rojo. El abrazo que le da el Emperador revela un sentimiento de afecto entre ambos. La relación de inferioridad-superioridad que mantiene con Cascabeles y con el Emperador es otra de las características que señalan a este personaje como una fragmentación del Hombre I.

El Desnudo Rojo adquiere un gran protagonismo pues, en el cuadro V, aparece en el centro de la escena. El color rojo, símbolo de su sacrificio, lo señala como *alter ego* del Hombre I, idea que queda corroborada por la mutación física que sufre el Desnudo Rojo en el Hombre I, al girar la cama sobre la que estaba tumbado. El Desnudo Rojo se presenta como un personaje débil que manifiesta su dependencia del Enfermero. El vínculo que existe entre ambos personajes tiene claras reminiscencias en la relación que mantiene el Hombre I con el Director.

Los Estudiantes van vestidos con mantos negros⁴⁶ y becas rojas, color que los relaciona con el Hombre I. De entre todos los Estudiantes, aquellos de los que más información nos ofrecen las acotaciones son de los Estudiantes IV y V. El Estudiante IV presenta una actitud de desagrado y desconcierto ante la discusión que está manteniendo con el resto de Estudiantes, pues se le describe irritado, serio, asombrado,... frente al Estudiante V que presenta una actitud más desenfadada y traviesa: está alegrísimo, se ríe a carcajadas, etc. El hecho de que el Estudiante V le tire el zapato de Julieta al Estudiante I y que después huya⁴⁷ con él por los arcos del teatro, revela un vínculo especial entre ambos, distinto al que mantienen con el resto de Estudiantes. Todos llevan linternas que encienden justo antes de entrar en la Universidad, donde les espera el Traspunte-profesor. Entre los Estudiantes y el Traspunte-profesor se establece, de nuevo, una relación de inferioridad-superioridad. Aunque los Estudiantes no constituyen desdoblamientos explícitos del Hombre I, parte de ellos defienden su misma postura ideológica.

⁴⁵ El yeso blanco es el material con el que se hacían las caretas en la Antigüedad Clásica (“Caretas de la careta que era de yeso de Creta y se puso de lanita [...]” Frase pronunciada por el Pastor Bobo en el Solo). Véase Salazar, Rincón, Javier, “Arco, yeso y cal. Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca,” *Epos: Revista de Filología*, nº 13, 1998, págs. 277-292.

⁴⁶ El color negro conectaría a los Estudiantes con el Caballo Negro y con el pijama negro con el que se disfrazaba en ocasiones el Hombre II. Véase García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, págs. 49 y 123.

⁴⁷ Los Estudiantes I y V huyen de la Universidad, institución defensora de lo racional (simbolizado en la obra por las linternas) que, aplasta cualquier asomo de espiritualidad. Véase Gimeno Aragón, Elisabet, *Máscara versus apariencia. Caminos del deseo en El Público de Federico García Lorca*, Barcelona, PPU, 2009, págs. 77-78.

El Caballo Negro⁴⁸ lleva un penacho de plumas y una rueda en la mano, símbolo del azar del destino.⁴⁹ El color negro⁵⁰ revela que en él ha habido un cambio físico, reflejo de un cambio interno que se hace visible cuando no intenta someter a Julieta, sino protegerla. Adopta una postura persuasiva para convencer a Julieta de que se aleje de la presencia de los Caballos. Desaparece una vez que la ha dejado tumbada y a salvo en el sepulcro. Su defensa del sentimiento amoroso puro (encarnado en la obra por Julieta) y su liberación de la máscara lo convierten en un desdoblamiento implícito del Hombre I.⁵¹

3.2.2. *Personajes complementarios del Director*

El Hombre III es un personaje importante, pues es él quien coloca en el escenario el biombo⁵² para empujar al Director al cambio. Aparece con *atrezos* propios del rol dominante (látigo y muñequerías con clavos dorados)⁵³ y adopta una actitud impositora: azota al Director con el látigo y le aprieta las muñecas a Elena. Representa la frontera entre las dos fuerzas encarnadas por el Hombre I y el Director, con una fuerte inclinación hacia la actitud dominante propia del Director. La careta de ardiente expresión, que se pone en el cuadro III, y el sonido de la bocina de un barco,⁵⁴ que suena en su presencia, reflejan sus intenciones de gozar a Julieta. Es por tanto, junto a los Caballos Blancos, el máximo exponente del deseo efímero, banal y contrario al defendido por el Hombre I.

⁴⁸ M^a Clementa Millán sostiene que el Caballo Negro es el símbolo opuesto a la heterosexualidad encarnada por los Caballos Blancos. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca, *El Público*, cit., pág. 58.

⁴⁹ Según la definición de la R.A.E la “rueda de la fortuna” es la inconstancia y la poca estabilidad de las cosas humanas en lo próspero y lo adverso.

⁵⁰ El color negro lo distingue del resto de caballos y señala su condición maldita, pues es representante de esa minoría gay cuya vida era imposible en una “sociedad homófoba que los estigmatiza como raza maldita que hay que reprimir mediante mecanismos que incluyen la interiorización por parte de las víctimas, de un sentimiento de culpabilidad y asco de sí mismos.” Véase Gibson, Ian, “El Público” en *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, cit., pág. 238.

⁵¹ “El Caballo Negro aparece liberado de la opresión de la máscara. Es el único caballo que ha entendido el significado verdadero de amar. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, cit., pág. 58.

⁵² García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, cit., pág. 45.

⁵³ Los atrezos del Hombre III han impulsado muchos estudios sobre el sadomasoquismo en esta obra. Ian Gibson habla de un erotismo de vertiente sadomasoquista en *El Público*. Véase Gibson, Ian, “El Público” en *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, cit., pág. 238.

⁵⁴ M^a Clementa Millán sostiene que el sonido de la bocina es un indicio del amor falso y superficial que siente el Hombre III por Julieta. Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, cit., pág. 64.

Los Caballos Blancos quedan definidos como personaje colectivo con un evidente valor simbólico.⁵⁵ La marca semiótica que los caracteriza es el sonido de sus largas trompetas doradas. Están continuamente danzando como muchos otros personajes de la obra. En el cuadro I salen de escena por orden del Director. En el cuadro III las acotaciones distinguen entre Caballos, Caballo Blanco y Caballo Negro, señal de que se han disuelto como grupo. El Caballo Blanco I entra en escena con una espada en la mano, símbolo de la autoridad. Es un personaje que se ríe y se burla de las palabras pronunciadas por el Hombre I. Esta actitud autoritaria lo convierte en un desdoblamiento implícito del Director. Por otro lado, los Tres Caballos Blancos irrumpen en el escenario golpeando el suelo con sus bastones, símbolo del poder y del vigor masculino. Representan el deseo desenfrenado impuesto desde el poder, pues agitan continuamente sus bastones para someter a Julieta y, furiosos ante su rechazo, deciden empaparla con el agua que sale a chorros de ellos.⁵⁶ Este falso amor impuesto desde la autoridad los señala como personajes que pertenecen a la esfera del Director.

Elena va vestida de griega,⁵⁷ tiene las cejas azules,⁵⁸ el cabello blanco y los pies de yeso. Lleva un vestido abierto que deja entrever sus mulos con una apretada malla rosa. Las acotaciones no dicen mucho de ella. Será en el cuadro V donde cobre más importancia, a pesar de que no aparezca físicamente.

La Figura de Cascabeles se exhibe toda cubierta de cascabeles dorados, traje que la vincula con el del Director. Su evolución es totalmente opuesta a la de Pámpanos, pues en un principio habla tímidamente, después con un tono más fuerte y vibrante que indica seguridad en sí mismo, para finalmente acabar hablando con un tono tembloroso (reflejo de sus miedos). Pero, a pesar de todo, se muestra como una figura más fuerte que la de Pámpanos. Adquiere mucha importancia en el cuadro II porque es él quien, al tirar de la columna, desdobra el escenario en el biombo blanco, dejando ver a los verdaderos personajes que se esconden tras las máscaras: los tres Hombres y el Director.

⁵⁵ Véase García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de R. Martínez Nadal, *cit.*, págs. 231-237.

⁵⁶ Estos tres bastones, al igual que las tres trompetas largas y doradas, son símbolos fálicos. *Ibid.*, pág. 101.

⁵⁷ El personaje de Elena tiene reminiscencias claras en el conocido personaje: Elena de Troya, joven que trajo consigo la muerte y la desgracia al pueblo de Troya. Véase Gimeno Aragón, Elisabet, *Máscara versus apariencia. Caminos del deseo en El Público de Federico García Lorca*, *cit.*, págs. 153-160.

⁵⁸ M^a Clementa Millán señala las semejanzas existentes entre el personaje que encarna la muerte en Cocteau “con grandes ojos azules pintados sobre un antifaz” y Elena en *El Público* con “cejas azules” y “sus muslos cubiertos con apretada malla rosa.” Véase Millán, M^a Clementa, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, *cit.*, pág. 88.

La llegada del Emperador viene anunciada por el sonido de una trompa, indicio de que es un personaje importante. Llega acompañado por el Centurión y los Caballos. La pareja de personajes Emperador-Centurión refleja, de nuevo, la relación jefe-subordinado que se veía con el Director y el Criado. El Emperador lleva al niño caído del techo detrás de los capiteles. No se sabe con certeza qué es lo que sucede a continuación porque sólo se oye detrás de las columnas un grito largo y sostenido y aparece el Emperador limpiándose la frente y quitándose dos pares de guantes (negros y rojos) para mostrar unas manos de blancura clásica. Los distintos colores de los guantes (negro⁵⁹-símbolo de la opresión y la muerte- y rojo⁶⁰ -símbolo del dolor y del sacrificio) revelan lo ocurrido tras las columnas: el sacrificio del Niño. El abrazo que le da a la Figura Pámpanos muestra la debilidad que siente por ella. Por otro lado, el Centurión es un personaje muy simple del que se nos ofrecen pocos datos. Se sabe que viste una túnica amarilla, que tiene la carne gris y que está escupiendo continuamente, gesto que hiperboliza su masculinidad.

Las acotaciones ofrecen poca información sobre las Damas y el Enfermero, adquiriendo más importancia en el diálogo dramático. Se sabe que las Damas van vestidas elegantemente de noche y que salen precipitadamente de los palcos.⁶¹ Su vestimenta las señala como pertenecientes a un alto estatus social, la burguesía, que las conecta con el Director. En cuanto al Enfermero, no sabemos cómo va vestido. La escasez de acotaciones referentes al Enfermero⁶² y a las Damas deja total libertad al lector para completar sus rasgos físicos. La relación de dependencia que tiene el Desnudo Rojo del Enfermero señala a este último como un personaje perteneciente a la esfera del Director.

El Prestidigitador es un personaje caracterizado por el blanco (color con connotaciones de muerte), pues no solo viste una capa blanca de raso, sino que también saca un abanico blanco y hace que caiga sobre el escenario una lluvia de guantes

⁵⁹ Véase Arango-Linares, Manuel A., *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995, pág. 70.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 278.

⁶¹ Se trata de un indicio de que las Damas han sido público de todo lo sucedido sobre las tablas del escenario. García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 125.

⁶² La figura del enfermero, cargado de connotaciones funestas, aparece también en la obra *Orfeo* de Jean Cocteau, montada con gran éxito en 1929 por Caracol. En esta obra, los cómplices de la Muerte aparecen vestidos como cirujanos (batas blancas, máscaras y guantes de goma). Este detalle nos puede dar idea sobre cómo podría ir vestido el Enfermero en *El Público*. Véase Gibson, Ian, "El Público" en *Federico y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, *cit.*, pág. 235.

blancos. El blanco está estrechamente relacionado con el color del yeso⁶³ que cubría los pies de Elena (personaje que simboliza la muerte) y con el cuerpo del Desnudo Rojo (personaje que presagia la muerte). Suponiendo que el Enfermero va vestido en *El Público* como los cirujanos de *Orfeo* de Cocteau, se puede afirmar que el Prestidigitador es, al igual que el Enfermero, un cómplice de la Muerte. En el cuadro VI demuestra sus dotes de ilusionista cuando cubre a la Señora con una capa, da dos o tres pases con las manos, tira de la capa y la hace desaparecer. Su función es la de desviar la atención del lector-espectador hacia un punto determinado del escenario para ocultar lo que realmente está pasando tras las cortinas.⁶⁴

El Pastor Bobo es un personaje literario y simbólico que está vestido de pieles bárbaras, con un embudo lleno de plumas y piedrecillas en la cabeza, tocando un arístón y danzando a ritmo lento. El Pastor empuja el armario lleno de caretas blancas y desaparece mientras éstas balan. La acotación del Pastor Bobo es una metáfora de la vida en el ámbito social, presentándola como una danza de ocultaciones y disfraces con los que las gentes encubren sus verdaderos deseos y creencias. Aunque las caretas del armario son de distinta expresión, comparten una misma necesidad: la aceptación social. El hecho de que las caretas sean recogidas por un Pastor e incluso que balen como un rebaño de ovejas refleja la incapacidad de rebeldía del individuo, que acaba siendo absorbido por el orden establecido.⁶⁵

4. Personajes principales y secundarios según el diálogo dramático

El personaje dramático queda definido, en parte, por lo que dice (diálogo).⁶⁶ En *El público*, obra en la que la acción queda intencionalmente desdibujada y en la que el protagonismo se cede al problema de la identidad personal (fragmentarismo), la crítica social y la crítica teatral, los diálogos sirven para: 1) Establecer la identidad de los personajes y, en consecuencia, ofrecer (en el caso de Lorca de modo ocasional y fragmentario) pistas sobre la red de relaciones entre personajes y sus aproximaciones.

⁶³ El color blanco connota muerte. Véase nota 45.

⁶⁴ Este personaje otorga a la existencia un carácter apariencial e ilusorio que halla su máxima expresión en el teatro al aire libre. Véase Huelamo Kosma, Julio, *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El Público*, Granada, Universidad de Granada, 1996, págs. 73-75.

⁶⁵ *Ibid.*, págs. 67-69.

⁶⁶ Los diálogos en *El Público* evidencian han recibido una clara influencia del surrealismo. Las citas fuera de contexto en los diálogos dramáticos: “Allí hay una vaca que guisa la comida para los soldados” (*Cascabeles.*) o “soy un gigante tan gigante que no puedo bordar una rosa en la uña de un recién nacido” (*Pastor Bobo*) son un claro ejemplo de ello. Véase Martínez Nadal, Rafael, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público, cit.*, pág. 106.

En este sentido, habría dos posibilidades: la mención explícita del nombre y la explicación sobre las actividades y el carácter (cómo se comportan, su pasado, cómo es, etc.); 2) demostrar la tensión y confrontación entre personajes principales (como se verá en el diálogo que entablan las Figuras de Pámpanos y Cascabeles); 3) el diálogo sirve también, en los momentos decisivos del drama, para la reflexión de ciertos temas: amor y teatro, sobre todo, que se suelen resolver en el gran tema de la obra: el gran teatro del mundo, presentando la máscara como fundamento de la persona (hombre y personaje) que une a todos los intervinientes en *El Público*.

Desde el punto de vista del diálogo dramático y partiendo de la definición de *reparto*,⁶⁷ los personajes de *El Público* pueden dividirse en: personajes principales y personajes secundarios. Tradicionalmente, el personaje principal ha sido siempre el que ha dado título a la obra dramática, pero en *El Público*, obra que se sale del esquema teatral tradicional, el Público es un personaje que, aunque aparezca aludido reiteradas veces, no llega a hacerse visible nunca como tal.⁶⁸ El hecho de que sea un personaje *latente* lo excluye de la definición de *reparto* por no cumplir dos requisitos esenciales: 1) No sería representado por un actor sobre el escenario; 2) no aparecería registrado en el *Dramatis Personae* de la obra, en el caso de que lo hubiera. Descartando la posibilidad del Público como personaje principal y basándome en el número de intervenciones de los personajes, me atrevería a decir que el Hombre I y el Director son los personajes principales, pues no sólo son los que más participan en la obra, sino que, además, ocupan el centro de todos los conflictos que se van planteando.⁶⁹ A continuación se ofrece un cuadro con el número de intervenciones por personaje:

Personajes	I	Personajes	II	Personajes	III	Personajes	V	Personajes	Solo	Personajes	VI
Director	35	Cascabeles	33	Hombre1	42	Enfermero	20	Pastor B.	1	Director	31
Hombre1	23	Pámpanos	31	Julietta	37	Desnudo R.	17			Prestidigitador	24
Hombre 2	10	Emperador	8	Caballo B.	29	Estudiante4	17			Señora	5
Hombre3	9	Centurión	7	Director	29	Estudiante1	16			Criado	5
Caballos	6	Niño	3	Hombre 3	27	Estudiante2	12			Voz	4
Elena	6	Director	1	Caballo N.	22	Estudiante5	12			T.Arlequín	2
Criado	4	Hombre1	1	Hombre2	18	Muchacho1	9				
Caballo1	2	Voz	1	CaballosB.	14	Dama 1	6				
Caballos 2,	2			T.Arlequín	9	Dama 2	6				
				T.Bailarina	3	Estudiante3	5				
				Voz	1	Dama3	4				
						Traspunte	4				

⁶⁷ Véase nota 18.

⁶⁸ García Barrientos llama a este tipo de personajes: personajes *latentes* porque aunque no se hagan visibles nunca, están ahí y podemos sentir su presencia (oír su voz, el ruido que hacen,...). Véase García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, cit., págs. 157-164.

⁶⁹ *Ibid.*, págs. 183-185.

						Ladrones	4				
						Hombre1	3				
						Dama4	2				

4.1. Personajes principales

El Director aparece en todos los cuadros de la obra, salvo en el V. Es, junto al Hombre I, el personaje que más interviene en la acción dramática. En el cuadro I entabla una conversación crispada con los Caballos en la que les exige que se marchen. Presenta una actitud muy contradictoria con ellos porque, por un lado, se altera y se enfurece, pero, por otro, se dirige a ellos con cariño. Su frase “ya se ha inventado la cama para dormir con los caballos”⁷⁰ aparecerá de nuevo, en el cuadro III, en boca del Caballo Blanco, señalándolo como un claro desdoblamiento del Director. El lector descubre que el Director ha representado *Romeo y Julieta*,⁷¹ gracias a las intervenciones de los tres Hombres, quienes denuncian la falsa actuación de la Julieta del teatro al aire libre. Los tres Hombres reclaman al Director una profunda indagación en el auténtico drama de la existencia, a la que, en un primer momento, se opone, para, después, ceder forzosamente.⁷² La estrecha relación del Hombre I con el Director se hace evidente en la siguiente intervención:

“Hombre I: (Al Hombre 2 pero mirando al *Director*). Lo reconozco todavía y me parece estar viéndolo aquella mañana que encerró una liebre, [...] ¿Y tú me reconoces?”⁷³

El Director lleva una doble vida, pues no sólo mantiene una relación amorosa de la que se avergüenza con el Hombre I, sino que, además, declara abierta y públicamente su amor por Elena. Parece ser que el Director también experimenta un sentimiento amoroso hacia Gonzalo⁷⁴ (verdadera identidad del Hombre I), puesto que lo llama reiteradas veces con desesperación a lo largo de la obra y, en el cuadro VI, llora por su

⁷⁰ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 35.

⁷¹ El título de esta obra permite a Lorca introducir el juego del teatro dentro del teatro. Para más información, véase Huéllamo Kosma, Julio, *El teatro imposible de García Lorca. Estudios sobre El Público*, *cit.*, págs. 99-110.

⁷² Véase Garriga Espino, Ana, “El público: surrealismo y metateatro como vía de expresión de un drama interno”, *Revista de Teatro*, nº 24, 2012, pág. 22.

⁷³ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 45.

⁷⁴ Enrique y Gonzalo son desde mi punto de vista dos nombres propios convencionales que cumplen una doble función dentro de la obra, pues por un lado desenmascaran la relación sentimental que hay entre el Director y el Hombre I y por otro, ocultan la verdadera identidad de dos personas reales que Lorca ha creído conveniente no revelar. Véase Gibson, Ian, “El Público” en *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, *cit.*, págs. 238-241.

muerte. El Director se presenta como un personaje más indeciso que el Hombre I porque es arrastrado por su sentimiento amoroso. En las escenas amorosas protagonizadas por ellos, o por sus desdoblamientos, es siempre el Hombre I el que da el primer paso:

“Director. (Al Hombre I.) No me abrases, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado ya bastante en la ruina? [...]”⁷⁵

Pero, a pesar de ser arrastrado por la fuerza del Hombre I, adopta siempre un rol dominante simbolizado por el látigo. Este látigo, que se convierte casi en un *leitmotiv* en la obra, mantiene una estrecha relación con el Hombre III y con la Figura de Cascabeles quien, en una de las ocasiones, dice que se convertiría en un látigo hecho de cuerdas de guitarra (instrumento que a su vez relaciona la Figura de Cascabeles con la guitarra negra que sostiene el Director en el cuadro I). El látigo se convierte en un elemento vinculado al Director y a sus fragmentaciones, del mismo modo que el cuchillo del Hombre I y sus correspondientes *alter egos*. El cuchillo se convierte, al igual que el biombo, en un elemento desenmascarador, razón por la que el Director lo teme:

“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!”⁷⁶

Retomando la cita “no me has besado ya bastante en la ruina,”⁷⁷ se puede afirmar que el Emperador es un desdoblamiento implícito del Director porque se sabe que, en el cuadro II, aquél ha sido besado por la Figura de Pámpanos. En el cuadro VI la conversación del Director con el Prestidigitador descubre las claves poéticas de este nuevo tipo de teatro experimental que Lorca estaba intentado llevar al escenario. Sus palabras declaran que es partidario de la destrucción del teatro⁷⁸ y por esta razón, se atrevió a poner sobre las tablas escénicas “un difícilísimo juego poético que fuera capaz de superponer la verdad a las máscaras”.⁷⁹ Sus intervenciones denuncian su transformación, convirtiéndolo en el máximo exponente de la ideología del Hombre I: el

⁷⁵ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 107.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 81.

⁷⁷ Véase nota 75.

⁷⁸ Para saber más sobre A. Artaud y la destrucción del teatro, véase Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudio de semiología del teatro*, *cit.*, pág. 19.

⁷⁹ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 157.

teatro como sinécdoque de la vida.⁸⁰ El mismo frío que siente el Director al final de la obra, lo experimentaba en el cuadro anterior la Dama III, señalándola a ella y al resto de las Damas como personajes vinculados al Director.

El Hombre I es, junto al Director, el personaje que más interviene en la acción dramática. Aparece en todos los cuadros de la obra, salvo en el cuadro VI. Amenaza al Director con pegarse un tiro si sigue ocultando su amor por él e intenta hacer que el Director venza sus miedos y exprese abiertamente sus sentimientos ante el público de la época. Su verdadera lucha no es con el Director sino con la máscara opresora, de ahí que exija al Hombre III sacar un biombo:

“Hombre I. (Al Director.) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo.”⁸¹

Desde los inicios de la obra, será el Hombre I quien recuerde continuamente al lector que tras esas máscaras utilizadas por el Director, se esconde la persona de la que está enamorado: Enrique. El amor sincero que siente el Hombre I hacia Enrique hace que se sacrifique por él y por su teatro. Sus sentimientos son más intensos que los del Director, convirtiéndolo en un ser débil, vulnerable y entregado a su relación, razón por la que él y sus fragmentaciones adoptan siempre una postura sumisa. El Hombre I se presenta como un claro defensor de la esencia frente a la forma, de ahí que anteponga la sinceridad de los sentimientos a la trivialidad de las apariencias externas:

“Hombre I: Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.”⁸²

Esta misma frase aparece en boca del Estudiante I, en el cuadro V, señalándolo a él y al grupo de Estudiantes como personajes defensores de la misma ideología que el Hombre I. Otros desdoblamientos del Hombre I vienen marcados en el diálogo por el símbolo del cuchillo. Pámpanos, por ejemplo, alude reiteradas veces al cuchillo en el cuadro II, donde adquiere más bien connotaciones de liberación que de muerte, y Julieta, en el cuadro III, afirma no haber despertado hasta que brillaron los cuchillos.⁸³

⁸⁰ Idea que ya había alcanzado su máximo esplendor en el Barroco español con *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Véase Garriga Espino, Ana, *El Público: surrealismo y teatro como vías de expresión*, cit., pág. 21.

⁸¹ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, cit., pág. 105.

⁸² *Ibid.*, pág. 39.

⁸³ *Ibid.*, pág. 95.

Pero a pesar de que son siempre el Hombre I y sus *alter egos* los que amenazan al Director con utilizar el cuchillo, se sabe, gracias al testimonio de los Estudiantes, que el cuchillo acaba volviéndose contra su poseedor. Las palabras del Hombre I “agonía, agonía”⁸⁴ reflejan el sufrimiento (material del que está hecho el desnudo blanco de yeso)⁸⁵ que brota de lo más profundo de su alma. Su sacrificio por el cambio no será en vano, pues la transformación del Director se hace evidente al final de la obra.

4.2. *Personajes secundarios*

Sus intervenciones corroboran la idea de que la mayoría de ellos son fragmentaciones del Hombre I y del Director, o, no llegan a ser fragmentaciones, pero desempeñan sus mismos roles y son defensores de sus mismas ideologías.

4.2.1. *Personajes complementarios del Hombre I*

Determinados diálogos de personajes ilustran bien la identidad- desdoblamiento de los principales, o de otros personajes complementarios de los principales. Así ocurre, por ejemplo, con el Criado, quien aparece en el cuadro I y en el VI, dirigiéndose al Director mediante fórmulas de cortesía – Señor, usted- que revelan su subordinación a él y lo vinculan con Hombre I.

El Hombre II aparece en el cuadro I y en el III advirtiéndole a Gonzalo (desdoblamiento del Hombre I) que vaya con cuidado porque su deseo de destapar la verdad puede tener graves consecuencias.⁸⁶ Es el primero en dirigirse al Hombre I por el nombre de Gonzalo,⁸⁷ descubriendo la verdadera identidad de este personaje principal. Su travestismo queda confirmado no sólo por las acotaciones, sino también por su diálogo, pues afirma tener un lápiz de labios. Se sabe que es un personaje que tiene miedo a desnudar su personalidad, razón por la que se niega a pasar por el biombo. Es un claro desdoblamiento del Hombre I porque en la relación que mantiene con el Hombre III se autodefine como esclavo.

Julietta aparece sólo en el cuadro III. La conversación que entabla con los Caballos y el Hombre I la define como un personaje que no se deja engañar por promesas banales. Sus palabras tienen una funcionalidad nuclear, pues revelan, quizá, el

⁸⁴ *Ibid.*, pág. 137.

⁸⁵ *Ibid.*, pág. 109.

⁸⁶ *Ibid.*, pág. 39.

⁸⁷ *Ibid.*, pág. 41.

tema más importante de la obra: la imposibilidad del amor. Confiesa que su único deseo es el de poder amar y se queja de que la traten continuamente como una esclava.⁸⁸

La Figura de Pámpanos sólo aparece en el cuadro II. La tensión y el contrapunto (en la relación a los personajes en la obra) a través del diálogo es ejemplar en Cascabeles y Pámpanos. El diálogo que entablan ambos es una enumeración de elementos complementarios⁸⁹ que suele finalizar con la antítesis de dos elementos contrarios, reflejo de la imposible unión de ambas Figuras,⁹⁰ y, que da a entender, igualmente, las relaciones afectivas de otros personajes. En un primer momento, el lector tiene la sensación de que es Pámpanos quien lleva las riendas de la situación, pero a medida que avanza el diálogo, se da cuenta de que va adoptando una postura más sumisa y menos independiente. Al final del cuadro II sus palabras revelan que entre él y el Emperador existe una intensa relación afectiva, pues está dispuesto a morir por un beso de él. Le pide al Emperador que deje su cabeza en la ruina como prueba de su amor, petición que lo relaciona con la cabeza de caballo colocada en el suelo del despacho del Director. Por tanto, se puede llegar a afirmar que esa cabeza de caballo pertenece al Caballo Negro y, que, además de ser un indicio de la liberación del Director, es una prueba más del sacrificio del Hombre I.

El Desnudo Rojo aparece en el cuadro V. Las continuas citas bíblicas que pronuncia indican el tema sacrificial amoroso de la obra (vinculado al cristianismo) y lo presentan como analogía de Jesucristo.⁹¹ Su sacrificio lo convierte en una fragmentación del Hombre I. La conversación que entabla con el Enfermero informa al lector de la reacción del público ante la inauguración del teatro bajo la arena.

⁸⁸ “Julietta. (Enérgica.) Yo no soy una esclava para que me hincen punzones de ámbar en los senos.” *Ibid.*, pág. 101.

⁸⁹ García Lorca hace hablar a sus personajes con los deícticos personales siempre por delante para señalar la tensión en que viven sus relaciones, para contraponer posiciones y para pinchar con la palabra en la pasividad del Director y sus correspondientes desdoblamiento. Véase Bobes Naves, M^a Carmen, “Aspectos lingüísticos del diálogo” en *El Diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992, págs. 95-150.

⁹⁰ En la conversación entre Pámpanos y Cascabeles el amor se presenta, tal y como lo concebían los poetas surrealistas: como un impulso hacia lo mutable. Pero en esta obra, Lorca se aleja del misticismo que creía en la posible fusión de los amantes y refleja la unidad como una utopía que culmina en la frustración de los mismos, al descubrir la imposibilidad de fusión real con el otro “yo”. Véase Garriga Espino, Ana, *El Público: surrealismo y metateatro como vías de expresión de un drama interno*, cit., págs. 23-25.

⁹¹ El Desnudo Rojo simboliza la figura de Cristo, patrón de los martirizados por amor en la poética lorquiana. Véase Gimeno Aragón, Elisabet, *Máscaras versus Apariencia. Caminos del deseo en El Público de Lorca*, cit., págs. 73-84.

Los Estudiantes aparecen en el cuadro V. Aunque sus diálogos desvelan también relaciones amorosas, funcionan fundamentalmente como tesis temática, pues parte de ellos son portadores de la ideología defendida por el Hombre I. Junto a las Damas se convierten en espejos críticos capaces de reflejar la reacción del público ante la puesta en escena del teatro bajo la arena. Su diálogo nos da las claves para entender todo lo que está sucediendo en el escenario, ya que, gracias a ellos, sabemos que la Julieta del teatro convencional ha sido “amordazada y cubierta de algodones para que no gritase”⁹² y que en la escena del sepulcro, el personaje de Julieta ha sido interpretado por un joven de quince años y, el de Romeo, por un hombre de treinta (pareja que no se ajusta a los parámetros normales establecidos por la sociedad). Son también ellos los que nos informan de que ha sido Elena la que ha dado la voz de alarma “al descubrir desde una claraboya todo lo que ocurría,”⁹³ desatando la tragedia en el teatro.

El Caballo Negro aparece en el cuadro III como defensor del azar del destino, desde el momento que manifiesta a los Caballos que todo “sucederá como tiene que suceder,”⁹⁴ porque por mucho que ellos intenten interponerse y ocultar el verdadero sentimiento amoroso, éste acabará aflorando.

4.2.2. *Personajes complementarios del Director*

El Hombre III aparece en el cuadro I y en el III. Desde el principio de la obra se presenta como límite entre las dos fuerzas encarnadas por el Hombre I y el Director, con una fuerte inclinación hacia la actitud propia del segundo. Sus palabras revelan al lector que siente un cariño intenso por Elena y, en la conversación que mantiene con el resto de Hombres en el cuadro III, adopta una postura contraria a la del Hombre I. En su relación con el Hombre II presenta un rol dominante. Normalmente, todos los personajes, de una manera u otra, suelen indicar en sus diálogos juegos de desdoblamiento y oposiciones. El Hombre III lo hace cuando manifiesta su deseo de empujar al Director y al Hombre I a un pozo para alcanzar la libertad y acabar con su sufrimiento. Este deseo confirma al lector que tanto él como el Hombre II son desdoblamiento cuyos sentimientos y formas de actuar dependen de los del Hombre I y

⁹² García Lorca, Federico, *El público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, pág. 129.

⁹³ *Ibid.*, pág. 125.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 97.

los del Director. Al final del cuadro III intenta conquistar a Julieta con falsas promesas que se verán descubiertas por el ruido de la bocina de un barco.⁹⁵

Los Caballos Blancos aparecen en el cuadro I y III. Son el reflejo del miedo al cambio que subyace en lo más profundo del Director. En el cuadro III los Caballos se muestran como símbolo del deseo impuesto desde el poder y la autoridad, pues le exigen a Julieta que se desnude para poder “azotarla con sus colas y poder resucitar”⁹⁶. Por otro lado, el Caballo Blanco sólo puede ofrecerle a Julieta “el amor que dura un momento,”⁹⁷ deseo efímero, superficial y banal, contrario al defendido por ella.

Elena⁹⁸ aparece físicamente en el cuadro I y mencionada por los Estudiantes en el cuadro V. Increpa a Enrique por su falsedad e hipocresía, pues es consciente de que Enrique y el Hombre I mantienen una relación sentimental secreta: “¡Vete con él! Y confíesame ya la verdad que me ocultas. No me importa que estuvieras borracho y que te quieras justificar, pero tú lo has besado y has dormido en la misma cama”.⁹⁹ Elena es, por tanto, una manifestación simbólica de la hipocresía social y el convencionalismo teatral con la que el Director pretende enmascarar su homosexualidad.¹⁰⁰

La Figura de Cascabeles sólo aparece en el cuadro II, donde se presenta como una fragmentación del Director en el momento que manifiesta abiertamente su relación con Elena,¹⁰¹ y le confiesa a Pámpanos que todo lo que ha habido entre los dos no ha sido más que un juego. Es él quien descubre al lector el personaje que se oculta tras la Figura de Pámpanos: Gonzalo.

El Emperador y el Centurión sólo aparecen en el cuadro V. El Emperador está siempre acompañado del Centurión al que da continuamente órdenes. Su deseo es el de desenmascarar a Pámpanos y a Cascabeles y averiguar cuál de los dos es uno, porque para él, “uno es uno y siempre uno”¹⁰². Por otro lado, el Centurión, como ya se mencionó en las acotaciones, es el máximo exponente de la virilidad heterosexual, pues

⁹⁵ *Ibid.*, pág. 116.

⁹⁶ *Ibid.*, pág. 99.

⁹⁷ *Ibid.*, pág. 87.

⁹⁸ Relacionada con Elena Dove o Elena-Gala de Dalí. Véase Gibson, Ian, “El Público” en *Federico y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, cit., pág. 240.

⁹⁹ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, cit., pág. 51.

¹⁰⁰ Gimeno Aragón, Elisabet, *Máscaras versus Apariencia. Caminos del deseo en el Público de Federico García Lorca*, cit., págs. 153-160.

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 63.

¹⁰² Véase nota 90.

“tiene doscientos hijos, su mujer pare continuamente por cuatro o cinco sitios a la vez y maldice la casta a la que pertenecen Pámpanos y Cascabeles.

El Enfermero y las Damas sólo aparecen en el cuadro V. Las Damas, junto a los Estudiantes y al Enfermero, informan al lector de todo lo que está sucediendo en el teatro bajo la arena, del que se ven salpicados. La incapacidad de las Damas de comprender todo lo que está sucediendo y su insensibilidad ante el sentimiento verdadero las señala como el tipo de público al que se oponía el Hombre I. Las Damas califican de “horrible”¹⁰³ todo lo sucedido y manifiestan abiertamente su desagrado ante este nuevo tipo de teatro (teatro bajo la arena). Sus diálogos funcionan como tesis temática que expone el problema del público convencional-burgués de la época. Por otro lado, el Enfermero es también un personaje importante pues nos informa de que el Emperador se va a disfrazar de Poncio Pilatos¹⁰⁴ presentando al Director como el verdugo del Hombre I.

El Prestidigitador aparece en el cuadro VI donde se muestra como fuerza contraria al teatro bajo la arena (defendido por el Director tras el sacrificio del Hombre I). El Prestidigitador acaba concluyendo que todo aquel director de escena que abra la puerta oculta del drama, sólo puede esperar que la sala teatral se llene de mastines, de locos, de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla, etc.¹⁰⁵

El Pastor Bobo tiene un Solo para él. Su monólogo poético nos da las claves para entender la fuerte crítica que dirige Lorca contra la sociedad de la época, poniendo de manifiesto la debilidad del hombre (que acaba siendo arrastrado por los convencionalismos sociales). Sus palabras confirman que “la máscara ha gobernado el drama y que, afectando a todos los sectores sociales, ha conseguido que la vida, el arte y el teatro no sean más que composturas sin rastro vital alguno. Porque vivir alienado es vivir alienado es vivir muerto.”¹⁰⁶

¹⁰³ García Lorca, Federico, *El Público*, ed. de M^a Laffranque y R. Martínez Nadal, *cit.*, págs. 127 y 145

¹⁰⁴ *Ibid.*, pág. 135.

¹⁰⁵ Lorca inicia una búsqueda de un público que quiso identificar con un “pueblo” (utopía del teatro popular). Véase Rodríguez, Juan C., *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, *cit.*, págs. 55-60.

¹⁰⁶ Huélamo Kosma, Julio, *El teatro imposible de García Lorca. Estudios sobre El Público*, *cit.*, pág. 68.

5. Conclusiones

Las Vanguardias y las nuevas teorías aportadas por S. Freud modificaron el concepto tradicional de personaje. El fruto de todas estas aportaciones fue la aparición de un nuevo tipo de personaje absolutamente moderno que no atendía a la clasificación aristotélica-clásica y que se caracterizaba, principalmente, por su personalidad fragmentada. Para materializar la compleja personalidad del personaje moderno, Lorca utiliza en *El Público* con gran maestría el juego de máscaras, que le permite de manera simultánea ocultar y desvelar la verdadera identidad de sus personajes. El Solo del Pastor Bobo y el cuadro VI son los que le dan al lector las claves para entender que lo que pretendía Lorca con esta obra era poner sobre las tablas del escenario un juego poético complejo que fuera capaz de superponer la verdad a las máscaras y presentar el teatro como extensión de la vida. Pero para destruir el teatro y abrir la puerta oculta del drama, el director de escena sólo puede esperar que la sala se llene de un público contrario al burgués (personificado en la obra por la figura de las Damas). Este público intelectual y reflexivo (representado por los Estudiantes) era precisamente para el que Lorca escribía sus dramas.

Las frecuentes transformaciones físicas que experimenta el personaje lorquiano en *El Público* colocan al lector ante personajes completamente novedosos. Estas transformaciones, junto a las actitudes de los personajes, presentan a lo largo de la obra rasgos comunes que permiten afirmar que la mayoría de los personajes secundarios son desdoblamientos de los principales.

En las acotaciones, las múltiples facetas del Director quedan vinculadas fundamentalmente por el código kinésico-proxémico, que refleja el rol dominante que adoptan y por el código del aspecto, que nos informa sobre su vestimenta y el estatus social al que pertenecen. De este modo, los personajes ligados al Director por el rol dominante son: los Caballos, el Caballo Blanco, el Emperador, el Hombre III y el Enfermero. Los personajes que, por su estatus, muestran su pertenencia a la esfera del poder o la ideología convencional son: las Damas y el Prestidigitador. Finalmente, los personajes que se ocultan tras la máscara son: el Traje de Arlequín, Figura de Cascabeles, Traje de Bailarina y Enrique.

En el diálogo dramático, algunas de las múltiples facetas del Director están simbolizadas por el látigo, con el que se pretende domar los sentimientos ocultos que

pugnan por salir al exterior y por la mención de Elena, símbolo de la pareja convencional. Este rechazo a mostrar la verdad oculta tras las máscaras se observa en el Director y en algunas de sus fragmentaciones, como: la Figura de Cascabeles y el Hombre III.

Por otro lado, los *alter egos* del Hombre I quedan estrechamente vinculados en las acotaciones por el código del aspecto y por el kinésico-proxémico, pues todos ellos llevan en la obra un atuendo rojo y presentan una actitud de subordinación: Figura de Pámpanos, Desnudo Rojo, los Estudiantes, el Niño, Julieta, el Criado, el Caballo Negro y el Hombre II.

El diálogo de los personajes complementarios del Hombre I verifica y refuerza las distintas relaciones ya señaladas por las acotaciones, pues se definen como esclavos en ciertos momentos del texto, nos confiesan su sufrimiento y aparecen como defensores del sentimiento amoroso puro. En el código lingüístico, el símbolo del cuchillo (elemento desenmascarador que irá adquiriendo a lo largo del drama connotaciones de muerte) indica también la interrelación de los personajes de la obra, ya que gracias al diálogo dramático sabemos que el Hombre I lleva un cuchillo, que Pámpanos amenaza a Cascabeles con convertirse en cuchillo y que Julieta declara no haber despertado hasta que brillaron los cuchillos.

Lo que Lorca muestra en *El Público* es una antítesis entre el mundo del Director (que gira en torno al teatro convencional, la hipocresía y el falso amor) y el del Hombre I (integrado por el teatro bajo la arena, la autenticidad personal y el amor verdadero). Esta oposición le sirvió a Lorca no sólo para promulgar una nueva teoría teatral o para dismantelar a una sociedad (teatral) asentada en la apariencia o para materializar el conflicto de la identidad, sino también para proyectar los grandes conflictos internos del hombre, de una manera teatral y sutil que le permitía ocultar lo evidente.

6. Bibliografía

6.1. Obras de Federico García Lorca

García Lorca, Federico, *El público* (1976) ed. de M. Laffranque y R. Martínez Nadal, Barcelona, Seix Barral, 1978.

García Lorca, Federico, *El Público* (1976), ed. de Rafael Martínez Nadal, Madrid, Hiperión, 1988.

García Lorca, Federico, *El Público* (1976), ed. de M^a Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1995.

García Lorca, Federico, *El Público* (1976), ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1997.

6.2. *Estudios sobre Federico García Lorca*

Arando-Linares, Manuel A., *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos, 1995.

García Posada, Miguel, “Prólogo y notas” a Federico García Lorca: *Teatro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1997, págs. 9-33 y 833-866.

Garriga Espino, Ana, “El público: surrealismo y metateatro como vía de expresión de un drama interno”, *Revista de Teatro*, nº 24, 2012, págs. 18-31.

Gibson, Ian, “El Público” en *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, Barcelona, Planeta, 2009, págs. 235-242.

Gimeno Aragón, Elisabet, *Máscaras versus apariencia: caminos del deseo en El Público de García Lorca*, Barcelona, PPU, 2009.

Huélamo Kosma, Julio, *El teatro imposible de García Lorca: estudios sobre El Público*, Granada, Universidad de Granada, 1996.

Laffranque, María y Martínez Nadal, Rafael, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El público y Comedia sin título*, Barcelona, Seix Barral, 1978, págs. 13-29 y 169-266.

Martínez Nadal, Rafael, “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, Madrid, Hiperión, 1988, págs. 17-25 y 61-311.

Millán Jiménez, María C., “Introducción y notas” a Federico García Lorca: *El Público*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 9-108.

Rodríguez, Juan Carlos, *Lorca y el Sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal, 1994.

Salazar Rincón, Javier, “Arco, yeso y cal. Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Epos: Revista de Filología*, nº 14, 1998, págs. 277-292.

6.3. Estudios generales

Aristóteles, *Poética*, ed. de Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011.

Bobes Naves, M^a Carmen, *Estudios de semiología teatral*, Madrid, Aceña y La Avispa Editorial, 1988.

Bobes Naves, M^a Carmen, *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

Bobes Naves, M^a Carmen, *Teoría del teatro*, Madrid, Arco Libros, 1997.

De Toro, Fernando, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Argentina, Galerna, 2008.

Di Gesú, Floriana, *Vanguardia teatral española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

Freud, Sigmund, *Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci y otras obras (1910)*, comentarios y notas de Strachey, James Beaumont, Buenos Aires, Amorrortu, 1984.

García Barrientos, José L., *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis Editorial, 2001.

Hormigón, Juan Antonio, *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones ADE, 2008.

Lorenzo Alquezar, Rafael, “Ortega y Gasset y los inicios de las Vanguardias artísticas españolas”, *Endoxa: Series Filosóficas*, nº1, 1993, págs. 309-338.

Kowzan, Tadeusz, *El signo y el teatro*, Introducción, traducción y notas de Bobes Naves, M^a Carmen y García Maestro, Jesús, Madrid, Arco Libros, 1997.

Oliva Olivares, César y Torres Monreal, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.