

# Un análisis comparativo de la dimensión metateatral en Federico García Lorca y Shakespeare: continuidades y rupturas entre *El público* y *Hamlet*

**Sofía Eva Solustri**

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata

sofia.e.solustri@gmail.com

## Resumen

La obra de Federico García Lorca muestra desde sus inicios evidencias de diálogo con el universo shakespeariano. *El público* (1930), una de sus obras más experimentales, tiene estrecha relación con la obra de William Shakespeare, pero las referencias de la crítica tradicional son especialmente escasas. El objetivo de este trabajo es indagar aquellas zonas poco analizadas de la obra experimental de Lorca y su vínculo con Shakespeare a través del concepto de la metateatralidad. Se analizarán las cercanías y contrastes entre estos dos autores en cuanto a la puesta en escena del propio teatro en dos obras particulares: *Hamlet* y *El público*.

---

**Palabras clave:** Lorca; Shakespeare; metateatralidad; teatro.

*A comparative analysis of the metatheatrical dimension in Federico García Lorca and Shakespeare: continuities and ruptures between The Audience and Hamlet*

## Abstract

Federico García Lorca's work shows, from early stages, evidence of a dialogue with the Shakespearean universe. *El público* (1930), one of his most experimental plays, is closely related to the work of William Shakespeare, but the references of traditional criticism are especially scarce. The goal of this paper is to investigate those little researched areas of Lorca's experimental work and its link with Shakespeare through the concept of metatheatre. The similarities and contrasts between these two authors will be analyzed in terms of the staging of the theater itself in two particular works: *Hamlet* and *El público*.

---

**Keywords:** Lorca; Shakespeare; metatheatre; theatre.

## 1. Introducción

La obra del poeta granadino Federico García Lorca muestra desde sus inicios evidencias de diálogo con el universo shakespeariano; sus poemas de juventud dedicados a Hamlet y Ofelia dan cuenta de ello. Si bien son claras las referencias literarias o temáticas a las obras de Shakespeare que plasma en su propia obra, este ha sido un tema poco analizado por la crítica. La obra *El público* (1930), una de sus obras más experimentales y que no vio la luz hasta cincuenta años después, por lo que las referencias de la crítica tradicional son especialmente escasas, tiene estrecha relación con la obra de William Shakespeare. García Lorca consideraba imposible que esta obra fuera representada ya que rompía con todas las convenciones sociales, morales y teatrales de su época. En ella un director de un teatro decide montar una producción experimental ni más ni menos que de *Romeo y Julieta*, en la que –sin que el público sepa– los protagonistas son interpretados por un hombre de 30 años y un joven de 15 quienes en la vida real están realmente enamorados. Esta situación de *a play-within-the play* que Abel Lionel estableció en *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* (1963) y que luego amplía Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) es retomado por Cantor (2004) en su estudio de *Hamlet* al analizar las situaciones metateatrales que se dan en la obra de Shakespeare.

Distintos críticos leyeron *El público* a partir de la influencia de *Sueño de una noche de verano*: Anderson (1985), Barbeito (2015), Cerdá (2011), Orringer (1996), Ricoux (2019) y Rodríguez (2015). En el siguiente trabajo planteo tomar como eje de análisis la forma en que ambos dramaturgos configuran la dimensión metateatral en sus obras, específicamente en *Hamlet* de Shakespeare y *El público* de García Lorca.

Si bien la obra de Lorca hace referencia a *Romeo y Julieta*, me interesa revisar en *Hamlet* las escenas donde se hace uso de la metateatralidad (Acto II, escena ii; Acto III, escena ii; momentos en los que Hamlet se reconoce como actor o reflexiona sobre la teatralidad de su vida) en sus encuentros y oposiciones con *El público*. Mi hipótesis es que Shakespeare hace un uso integrado de ese recurso mientras que Lorca se empeña en incomodar al espectador al tratar la teatralidad como material argumental y temático. Lorca retoma el amor trágico por antonomasia, el de los jóvenes veroneses, para romper con las convenciones teatrales de la representación tradicional pero también con las convenciones morales sobre qué es el amor y quiénes pueden amarse. Sin embargo, hay una constante fundamental en ambos: los dos autores, que desarrollaron sus obras en épocas diametralmente distintas, enfocaron su trabajo en su objetivo por transformar el teatro como era conocido hasta el momento.

## 2. Hamlet actor, director y crítico teatral

La metateatralidad o el recurso “teatro dentro del teatro”, donde los personajes son conscientes de su teatralidad, fue estudiado y definido por Abel Lionel (1963). Uno de los ejemplos más importantes en la demostración de su teoría es la obra de William Shakespeare, a quien destaca como uno de los autores que más introdujo secuencias de *a play-within-a-play* tanto en sus tragedias como comedias. Más tarde Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* (1986) amplió esta definición agregando varios subtipos de este recurso. Ambos autores destacan la figura de Shakespeare dentro del corpus de obras metateatrales en la historia del teatro. Reconocen sobre todo en *Hamlet* el uso del recurso para expresar el sentido de la vida como teatro, aludiendo también a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Esta vinculación es

vista por Abel no como una mera influencia de uno a otro sino como una relación tanto con el barroco como también con el texto programático de la metaliteratura: *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes.

Tanto Abel como Hornby toman a *Hamlet* como un ejemplo claro de lo que es una obra metateatral y señalan dos secuencias claras de *a play-within-a play*: el recitado de *Dido, Queen of Carthage* de Christopher Marlowe y Thomas Nashe por un actor de la compañía teatral que llega al castillo en el Acto II, escena ii, y “*The Mousetrap*” representada por los mismos actores bajo dirección de Hamlet en el Acto III, escena ii. Pero estas no son las únicas secuencias metateatrales en la obra, hay varios pasajes en los que se reflexiona sobre el teatro, el rol del actor o incluso los distintos subgéneros teatrales. Hornby en su definición general de las obras metateatrales distingue dos tipos: *inset type*, aquellas en las que la obra interior es secundaria y no forma parte de la acción principal, y *framed type*, aquellas en las que la obra interna es la principal y la obra original solo da el marco para que esta ocurra. En esta definición aclara el tipo de obra metateatral que supondría *Hamlet*: “In *Hamlet* there is a continuous link between the outer and the inner play; the characters in the outer play fully acknowledge the existence of *The Mousetrap* performance, preparing for it, watching it, and commenting on it. Hamlet himself breaks up the performance, thus actually intruding upon it” (Hornby, 1986:33).

En *Hamlet* no solo hay una continua vinculación entre la obra interna representada y la externa, sino que se produce un giro en la obra externa al darse *The Mousetrap*, la cual tiene a su vez otra en su interior, la pantomima o *dumb-show* de lo que va a ocurrir, usual en las obras del teatro isabelino. Cantor (2004) en su guía de *Hamlet* utiliza la denominación de Abel y Hornby para explicar la introducción de la compañía teatral en la obra:

The introduction of the players adds another dimension to *Hamlet*, what is often called a **metadramatic dimension**, an element of self-conscious theatricality. In a play in which all the characters on stage are of course actors, Shakespeare brings out a group of characters who are designated as actors by profession. They discuss their craft with Hamlet, reveal some of the tricks of their trade, give displays of their talent, and eventually even stage a play-within-the-play. (2004:63)

En el Acto II, escena ii (404-424) Hamlet comienza a recitar como si fuera un actor un pasaje de *Dido, Queen of Carthage* de Marlowe y Nashe (aunque sin recordar el nombre de la obra) y le pide al actor de la compañía que prosiga. Aquí no solo hay un comentario de Hamlet como espectador y crítico de una obra teatral contemporánea (1593) a Shakespeare sino que lo vemos actuar relatando el inicio del episodio de la muerte de Príamo. Su *antic disposition* planificada desde el primer acto de la obra para revelar la verdad de la muerte de su padre no es la única actuación de Hamlet en escena y esa se espeja también con la propia actuación del actor que representa el papel de Hamlet. Esto se puede ver en el curioso pasaje del Acto III, escena ii, en el cual bromea con Polonio sobre su pasado actoral:

HAMLET... *My lord, you played once i'th' university, you say.*

POLONIUS *That did I my lord, and was accounted a good actor.*

HAMLET *And what did you enact?*

POLONIUS *I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' Capitol. Brutus killed me.*

HAMLET *It was a brute part of him to kill so capital a calf there. (3.2.87-93)<sup>1</sup>*

<sup>1</sup> Las citas de la obra corresponden a la edición señalada en la bibliografía: Shakespeare, 2003.

Philip Edwards en la introducción a su edición de *Hamlet* (2003:5-6) retoma estudios que proponen la idea de que los actores que interpretaron a Polonio y Hamlet habían actuado en otra obra de Shakespeare, *Julio César*, en los papeles de César y Bruto respectivamente, por lo tanto habría una reflexión sobre la propia obra teatral del autor. Además de estas reflexiones sobre obras contemporáneas, Polonio se encarga de enumerar los distintos subgéneros que se podían ver en el teatro: “POLONIUS: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable or poem unlimited. Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light” (2.2.363-5).

De esta manera irónica Shakespeare ilustra la caótica e incoherente clasificación del drama en su época, utilizando el recurso de la metateatralidad.

Estas cortas secuencias se integran a otras más extensas que ya había mencionado: la muerte de Príamo en el Acto II, escena ii, y *The Mousetrap* en el Acto III, escena ii. Estas secuencias son un eco resumido de lo que Hamlet sospecha que sucedió realmente con su padre o de lo que efectivamente sucede en la obra externa. No es una mera casualidad que Shakespeare eligiera el pasaje del asesinato de Príamo de la obra de Marlowe para hacer visible las dotes actorales de Hamlet, si tenemos en cuenta que lo que el actor recita es nada menos que la muerte de Príamo a manos de Pirro en venganza por la muerte de su padre, Aquiles. *Hamlet* es conocida como la ‘obra de la venganza’ pero estas secuencias metateatrales dejan ver una serie de espejos o telarañas que se van ampliando y multiplicando al correr de la obra. La venganza de un hijo por la muerte del padre no es algo exclusivo de Hamlet, Laertes y Fortimbrás hijo actuarán a favor de este objetivo también.

La otra gran secuencia metateatral dirigida por el propio Hamlet es “La muerte de Gonzago” renombrada por él como *The Mousetrap*. Al ver el plan de Hamlet en el acto anterior se entiendo el juego de palabras:

*I'll have these players  
Play something like the murder of my father  
Before mine uncle. I'll observe his looks,  
I'll tent him to the quick. If a do blench,  
I know my course. (2.2.548-552)*

Aquí el teatro es puesto en escena como revelador de la verdad, como una trampa o un “suero de la verdad” para su tío. Hamlet espera que la teatralización del crimen en la pantomima del inicio y en la representación del rey Gonzago, asesinado por envenenamiento, haga que Claudius revele su estado de ánimo, su culpabilidad y así confirmar la sospecha que había iniciado el relato del fantasma de su padre. El rey es asesinado en el jardín como Hamlet por un miembro de la familia, su sobrino Luciano, el cual representaría a Claudius. La obra interna integra así la acción principal de la trama y produce a su vez un giro en esta. Hamlet interrumpe la obra con comentarios, es espectador como el público de *Hamlet* que ve a los personajes ver la obra. Hamlet no es solo espectador de “La muerte de Gonzago” sino también de las expresiones de su tío; además su plan lleva al propio público de la obra a ver con atención a Claudius, quien a su vez está atento y expectante del comportamiento de Hamlet. *The Mousetrap* se convierte entonces en una trampa también para el propio Hamlet ya que Claudius se da cuenta de que su sobrino conoce su secreto y comienza a planear su muerte. Esta magnífica secuencia shakesperiana es un claro ejemplo de la metateatralidad, ya que tanto los personajes como los actores y los espectadores entran en un estado de autoconsciencia

de sus roles en una obra. El metadrama llega a su punto cúlmine en esta escena en la que una obra contiene a otra que narra los hechos que inician la obra, que a su vez es introducida por una pantomima que resume la segunda obra; a la vez el público se reproduce tanto dentro como fuera de la escena. Esto es un verdadero espejo sobre espejo.

Un aspecto no menor queda por mencionar. Hamlet toma el rol de actor, pero también como director, al darle instrucciones a los actores que interpretarán *The Mousetrap* al inicio de la segunda escena del Acto III:

HAMLET *Speak the speech I pray you as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it as many of our players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. Oh, it offends me to the soul to hear a robustious [...]. (3.2.1-7)*

Pero todas estas indicaciones se anulan cuando Hamlet se tiene que dirigir a sí mismo. Hamlet se compara con el actor que había recitado el pasaje de Príamo y no entiende cómo este logra expresar emociones por personajes ficticios mejor que él que padece un duelo real:

*What's Hecuba to him, or he to Hecuba,  
That he should weep for her? What would he do,  
Had he the motive and the cue for passion  
That I have? He would drown the stage with tears,  
And cleave the general ear with horrid speech,  
Make mad the guilty and appal the free,  
Confound the ignorant, and amaze indeed  
The very faculties of eyes and ears. Yet I,  
A dull and muddy-mettled rascal, peak  
Like John-a-dreams, unpregnant of my cause,  
And can say nothing – no, not for a king,  
Upon whose property and most dear life  
A damned defeat was made. Am I a coward? (2.2 511-23)*

Con el segundo soliloquio de Hamlet, Shakespeare reflexiona sobre la labor del actor y sobre la recepción de las actuaciones por parte del público y cómo es entendida la emoción humana. Hamlet en el rol de actor, director y crítico teatral supone la fuente principal de la metateatralidad en *Hamlet*, la cual se desarrolla en secuencias integradas que se van espejando en un entramado coherente que se construye a lo largo de la obra y que se desencadena en el final.

### 3. El público cobra protagonismo

El final trágico de *Hamlet* configura la restauración de la verdad en el mundo al conocerse el crimen de Claudio y al Fortimbrás recuperar los territorios perdidos a manos del padre de Hamlet. Esta idea de la verdad develada a través de la muerte se introduce también, aunque con divergencias, en el manuscrito inacabado de Lorca, *El Público* (1930).

En cuanto a la metateatralidad en el teatro del siglo XX, tanto Abel como Hornby aclaran que en el siglo XX con el teatro épico de Brecht, las vanguardias y el surrealismo, la línea entre obra interna y externa se difuminan y la obra teatral como objeto se convierte en el tema, técnica y personaje de la escena. Ya no hay un protagonista claro de la obra sino la obra misma. Ambos autores reconocen en sus estudios la flexibilidad de la metateatralidad y establecen que es necesario no considerarla como una regla fija. Es por eso que este concepto teatral se puede ver en el análisis de dos obras tan distintas y lejanas en el tiempo como *Hamlet* (1609) y *El Público* (1930), pero cercanas en cuanto a la renovación que comportaban para el teatro de su época.

Si se toma en cuenta la clasificación de Hornby, *El público* se escapa un poco de esta ya que no hay un marco para resaltar la obra interior ni una obra secundaria que complementa la acción principal. La puesta en escena de *Romeo y Julieta* sólo es comentada y nunca aparece representada en su totalidad, excepto por el momento del sepulcro que en verdad no replica en nada la obra original de Shakespeare. Esta obra es un claro ejemplo del teatro de vanguardia del siglo XX ya que no hay una historia lineal a seguir, ni protagonistas claros sino que el lenguaje se vuelve puramente retórico sin referencias cercanas reconocibles, salvo los roles teatrales (Director, Prestidigitador y Traspunte) y el personaje shakespeariano de Julieta. A diferencia de *Hamlet* esta obra no presenta secuencias metateatrales (como una referencia a otra obra o una reflexión sobre el teatro) integradas a la trama principal sino que no hay otra acción principal que la pura metateatralidad. Al inicio, un director de teatro es acosado por tres Caballos y por la insistencia del criado que trae el pedido del público de pasar, a lo cual el Director accede. Esta secuencia se repite a lo largo del primer cuadro pero nunca llega a suceder, recién en el último cuadro el público tendrá voz en escena. A lo largo de la obra los personajes no representarán personas reales o ficticias (a excepción de Julieta) sino que retratarán figuras sin una referencia en la realidad cercana. Esto es algo recurrente en el teatro de Lorca, ya que encuentra en el simbolismo una fuente poética rica para su teatro de vanguardia, donde el arte ya no era la representación burguesa sino la experiencia misma reincorporada a la praxis vital –tal como lo describe Bürger (1974) en su *Teoría de la vanguardia*. Este teatro aburguesado es el que representa el Director cuando expresa su idea del teatro al aire libre en oposición al Hombre 1° que propone otro tipo de teatro: “Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena” (*El público*, 275)<sup>2</sup>. A la inversa de *Hamlet*, donde la conversación entre Polonio y Hamlet sobre los distintos tipos de géneros teatrales es una secuencia secundaria, en *El Público* se podría decir que la reflexión sobre el teatro es la propia trama de la obra. El Director reacciona angustiado ante tal proposición: “Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego, ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme” (*El público*, 276).

El Director le teme a la máscara teatral, al significante puro sin referente en la realidad. Lo que le preocupa es la innovación, o mejor dicho, cómo va a reaccionar el público ante semejante renovación del teatro, ya que cree que no está preparado, o que incluso podría vomitar. La discusión continúa hasta que el Hombre n° 3 pone un biombo en escena por donde pasarán distintos actores/personajes y se transformarán, simulando lo que sucede con los actores cuando se ponen el vestuario de un personaje. La cuestión es que dichos actores sufren transformaciones físicas más allá de la ropa, se transforman en personas completamente distintas, en otros actores, manteniendo el mismo personaje. Una de las didascalias

<sup>2</sup> Las citas a la obra corresponden a la edición mencionada en la Bibliografía.

nos informa: “El Director empuja bruscamente al Hombre 2°, y aparece por el otro extremo del biombo una Mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza” (*El público*, 278).

En este sentido la obra continuamente nos alerta sobre las decisiones teatrales llevadas a cabo; no hay una historia a seguir representada por actores sino puras acciones teatrales, lo cual hace que el público tome conciencia sobre su rol de espectador. Esto es algo que en el teatro anterior al siglo XX no se producía, las obras teatrales se respetaban al pie de la letra, y estas tampoco se producían con la intención de no dejar nada en claro como es el caso de esta obra que pertenece al género del teatro imposible, aquél teatro que reflexiona sobre el propio hecho teatral y en el que no hay una trama realista o cotidiana. Este tipo de teatro viene a tirar abajo las convenciones de la transformación de actores en personajes y a denunciar las fallas del teatro burgués: “*El Criado pasa por detrás del biombo y sale de la misma manera*” (*El público*, 279).

Podría pensarse que en el segundo cuadro se presenta el famoso caso de una obra dentro de una obra, aunque no haya ningún indicador de que sea una representación teatral. En este cuadro Figura de Cascabeles, Figura de Pámpanos, Emperador y Centurión reflexionan sobre el amor de pareja en forma de poesía hasta que la traición ocurre. Ocurre un asesinato pero no está claro quién es asesinado ni por quién; esto no es reconocible en la lectura del texto dramático que nunca llegó a ser terminado por el autor. Será decisión del director de la obra en puesta qué mostrar en este cuadro, lo cual es característico de las obras teatrales de siglo XX, época de la “dictadura de los directores” tal como la describió Castagnino (1969). La escena se vuelve caótica por los gritos, incluso los Hombres y el Director salen del biombo para gritar “traición” e interrumpir la obra que se estaba desarrollando. Así como Hamlet comentaba *The Mousetrap*, el Director rompe con la ilusión teatral ya que continúan la discusión sobre lo que sucedía en el cuadro como si no hubiera separación entre la escena que acabábamos de ver y la obra *El Público*. En el cuadro siguiente estos personajes/actores reflexionan sobre la relación amorosa entre las Figuras y creen que estos debieron de haber muerto, en la obra y en la vida real ya que argumentan que no hay división entre estas dos materialidades. La discusión desemboca en una pelea física hasta que el Director desaparece y se nos muestra finalmente a Julieta en el sepulcro, en una decoración realista, tal como lo dicta la didascalía (*El público*, 289).

La aparición de Julieta queda integrada a esta reflexión sobre el amor y la muerte que se había dado en el cuadro anterior con las “Figuras”. Es como si toda la obra *El público* fuera una puesta en escena de *Romeo y Julieta* excepto que no conservan los nombres ni el aspecto físico que había establecido la tradición teatral. Julieta se despierta de un sueño letárgico pero no para encontrarse con Romeo muerto sino con los Tres Caballos Blancos del inicio, a quienes les recita una poesía y pide ayuda. El personaje se encuentra fuera de lugar: “Julieta: Cada vez más gente. Acabarán por invadir mi sepulcro y ocupar mi propia cama. A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar” (*El público*, p. 290).

Julieta es intimidada por los Caballos con alusiones sexuales pero el personaje/actor no se calla y declara no tenerles miedo: “Julieta: ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pues yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto las crines con mis tijeras” (*El público*, p. 294).

A continuación el Director aparece para proclamar una vez más el Teatro al aire libre, pero esta vez son los Caballos Blancos quienes declaran que ya han inaugurado el Teatro bajo la arena al abrir la sepultura de Julieta: “Para que se sepa la verdad de las sepulturas” (*El público*, 295).

Vuelve el Hombre 1° para acompañar la idea del teatro bajo la arena y decir que no lleva ninguna máscara. Otra vez se reflexiona en escena sobre el rol del actor como portante de una máscara a quitarse luego de la función. El Director renueva su idea de que no hay otra cosa que máscaras en el teatro y si se las burla esto puede significar su fin. La lucha entre el Director y el Hombre 1° se repite, pero esta vez se revela la relación amorosa de ambos.

Una diferencia que podríamos encontrar aquí entre las dos obras analizadas es que la máscara de Hamlet, su *antic disposition*, se propone como mecanismo revelador de la verdad, mientras que los personajes/actores militantes del teatro antiburgués ven a la máscara teatral como la fuente de la mentira; sólo con la muerte de la máscara, en las sepulturas, se podrá encontrar la verdad. No es casual que Lorca eligiera la escena del sepulcro de *Romeo y Julieta* para su obra, ya que es en ese momento donde la verdad sale a la luz, el amor verdadero entre los jóvenes se consagra más allá de la tragedia.

*Romeo y Julieta* es representada fuera de escena y en el cuarto cuadro obtenemos como espectadores la reacción del público de esa puesta. El público protagoniza esta escena y pide “la muerte del Director en escena”:

Muchacho 1°: El público quiere que el poeta sea arrastrado por los caballos.

Dama 1°: Pero ¿por qué? Era un drama delicioso y la revolución no tiene derecho a profanar las tumbas.

Dama 2°: Las voces estaban vivas y sus apariencias también. ¿Qué necesidad teníamos de lamer los esqueletos?

Muchacho 1°: Tiene razón. El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos. [...] Eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre. (*El público*, 303)

La reflexión metateatral sobre el trabajo actoral de hombres sobre personajes femeninos aparece también en *Hamlet*, cuando Hamlet recibe a la compañía de actores:

*What, my young lady and mistress –byrlady, your ladyship is nearer to heaven than when I saw you last by the altitude of a chopine. Pray God your voice like a piece of uncurrent gold be not cracked within the ring. Masters, you are all welcome. (2.2.388-391)*

Aquí Hamlet se dirige a un joven actor que interpretaba papeles femeninos y se burla sobre la posibilidad del cambio de la voz de los jóvenes actores a partir de la pubertad. Con esta reflexión irónica de Hamlet, Shakespeare pone al descubierto, en plena obra, la ilusión de los propios actores que interpretan a Ofelia y Gertrudis. En el caso de *El público* la intención de rememorar esa práctica teatral no es meramente historiográfica sino que es reapropiada para la deconstrucción de la tradición teatral. El amor verdadero no es solo entre los personajes ficticios, Romeo y Julieta, sino entre los actores, un joven y el Director. Con este recurso metateatral se plantea la pregunta:

Estudiante 4°: El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

Estudiante 2°: Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca. [...] Se amaban los



esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños sapitos. [...] En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? (*El público*, 303-304).

Esta reflexión profunda sobre el amor por parte de García Lorca introduce en el teatro del siglo XX la cuestión del amor homosexual y su objeción a la moral burguesa: ¿quiénes pueden amarse?, o mejor dicho, ¿qué tipo de parejas pueden evocar empatía en el público? es lo que se pregunta Lorca con esto, presentando una renovación tanto teatral como social. Esta pregunta también se la hace a sí mismo y a su larga lista de obras teatrales con parejas protagónicas heterosexuales. La incomodidad del público no es por la pareja de hombres sino por la aparente verdad que los promotores del teatro bajo la arena quieren acabar. El público toma el protagonismo al comentar la obra como si saliera del teatro y es eso lo que Lorca reconoce como invariable, incluso en los tiempos de interrupción total.

Director: Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. [...] Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrará en los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público (*El público*, 312).

Este pasaje intrincado da cuenta de la perspectiva nueva del Director, quien finalmente deja a un lado el miedo por la renovación del teatro y forma parte de ella. El Director crea 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. La madre de uno de los intérpretes entra a escena con el nombre de “Señora” para reclamar el paradero de su hijo. No se sabe quién era su hijo ya que no menciona su nombre ni su papel, solo relata cómo el público le llevó un pez luna a su puerta diciendo que era su hijo. La señora intenta salir por las bambalinas pero ninguna está habilitada, como si el escenario no tuviera una división con el público o como si no hubiera lugar para que los actores dejaran su papel de lado luego de salir de escena. El telón baja y *El público* acaba.

#### 4. Conclusiones

A lo largo de todos los pasajes citados en este trabajo la metateatralidad ha sido analizada en ambos textos para conocer sus encuentros y sus distanciamientos. La flexibilidad de la metateatralidad que mencionaba Abel (1963) se hizo verificable en el entramado del recurso dramático tanto en *Hamlet* como en *El Público*. En el primer texto la metateatralidad es un recurso integrado a la trama que llama al público a interesarse por la práctica teatral sin espantarlo, a tenerlo expectante de lo que va a suceder a continuación. Distinto es lo que sucede con el texto de Lorca, donde la mirada del público es el centro. Así como se incomoda el público que ve la versión del Director de *Romeo y Julieta*, el espectador de *El público* tiene ansiedad al escuchar los comentarios de una puesta en escena que nunca llega a realizarse. Shakespeare invitaba a sus espectadores a entender cómo la vida cotidiana es en parte una forma de actuar. Llevaba así a sus espectadores a tomar distancia de las acciones de los hom-

bres, dando vigencia al tópico de la época del mundo como teatro. Federico García Lorca utiliza el mismo recurso pero buscando otro efecto, propone a sus espectadores que la vida no es una forma de actuar sino que actuar es una forma de vida.

Asimismo, invoca metateatralmente el estereotipo del “verdadero amor” de Romeo y Julieta para modificar su referencia: No sólo incluye el tema del amor homosexual sino que también enfatiza el aspecto de la universalidad de este modelo de amor, extendiéndose por fuera de los límites humanos al reflexionar sobre el amor entre “figuras” y no personas. También rompe con el arquetipo de Julieta como “mujer que ama”, ya que toma las riendas de los Caballos (literalmente) que la intimidan, y con la convención teatral de personas usando vestuario como una máscara para representar a otros. Lorca con esta obra “imposible” logró crear una representación de lo no representado hasta el momento, al romper con la convención moral, amorosa y social; pero sobre todo marcó un quiebre con la convención teatral sobre el hecho representacional de los actores.

Lorca va un paso más allá de Shakespeare al retratar una obra que no tiene fin con el telón, el acto de subir una tela no resucitará a los actores de *El público*, o por lo menos esa era la idea original, y por eso mismo está dentro del “teatro irrepresentable”. La experiencia teatral pura, sin máscaras, es la muerte de un teatro burgués estancado, pero también es el nacimiento de un nuevo teatro, el cual dejará un corpus extenso a lo largo de los siglos XX y XXI.

### Bibliografía citada

- Abel, Lionel (1963). *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill Wang Editions.
- Anderson, Andrew A. (1985). “Some Shakespearean Reminiscences in García Lorca’s Drama”. *Comparative Literature Studies*, 22,2,185-210.
- Barbeito Rodríguez, Marta (2015). “Influencias shakespearianas en algunas obras dramáticas de Federico García Lorca”. *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 18, 2, 13-22.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Cantor, Paul A. (2004). *Hamlet. A Student’s Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castagnino, Raúl H (1969). *Teorías sobre el arte dramático. Del romanticismo a la actualidad*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Cerdá, Juan (2011). “Shakespeare in García Lorca’s Early Poems / Shakespeare en los primeros poemas de García Lorca”. *Atlantis*, 33 (1), 33-52.
- García Lorca, Federico (2013). *El público*. En Torre, G. (ed.), *Federico García Lorca. Teatro completo*. Buenos Aires: Losada.
- Gibson, Ian (2011). *Federico García Lorca*. Sabadell: Crítica.
- Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. Londres: Associated University Press.
- Orringer, Nelson R. (1996). “En el bosque negro de Shakespeare con García Lorca”, en Vidal Tibbits, M. (coord.), *Studies in honor of Gilberto Paolini*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 323-326.
- Ricoux, Emilie (2019). *Shakespeare en la renovación literaria española de principios del siglo XX: el caso de García Lorca*. En: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/56425/>; obtenido el 12/7/20 [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.]
- Shakespeare, William (2003). *Hamlet, Prince of Denmark*. Edwards, P. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press.