FL 33 331

AUNA de Filología es un espacio de unos 30 minutos de duración aproximadamente, que cada lunes dedicamos a tratar en profundidad un tema relacionado con algunas de las materias que forman parte del plan de estudios de filología española en la UNED. Se cumple este año el centenario del nacimiento de Federico García Lorca, sin duda uno de los autores clave para entender la literatura española del siglo XX. Poeta genial, autor dramático, es uno de los escritores más significativos de la generación del 27 y una de las personalidades más originales de la cultura española.

Nacido en Granada el 5 de junio de 1898, su obra poética ha sido traducida a multitud de idiomas y es uno de los españoles más conocidos de la historia. Desde este programa de la UNED vaya nuestra aportación al recuerdo de su figura y de su obra y para tratar de un aspecto de su obra contamos con la labor investigadora del Catedrático de Crítica Literaria Francisco Abad. El profesor Abad Nebot, desde el rigor de sus estudios y sus conclusiones, nos habla en este espacio de la relación, el paralelismo que podemos apreciar entre el cine de Lange y el teatro de García Lorca.

Creo que es una manera original e interesante de acercarnos a uno de los aspectos más creativos de los que abundan en la obra dramática de Lorca. Pero vamos a escuchar ya al profesor Francisco Abad, Catedrático de Crítica Literaria del curso de adoptación en la Facultad de Filología de la UNED. Vamos a referirnos a García Lorca y en concreto a la inducción que sobre su obra el público pudo ejercer una película muy conocida de Friedland, Metrópolis.

Pero hay que situar este asunto en lo que podemos llamar el ciclo surrealista de García Lorca, que como vamos a decir tampoco es sólo surrealista sino también expresionista. En efecto hay una serie de obras de Federico que son homogéneas entre sí. Me refiero al público, a un fragmento teatral que nos queda que se llama La comedia sin título, aunque no es propiamente una comedia, a una obra muy bella que se llama Así que pasen cinco años y a Poeta de Nueva York.

El texto poético, o sea, Poeta de Nueva York y las tres obras dramáticas, o sea, teatrales, que acabamos de citar el público Así que pasen cinco años y La inacabada comedia sin título, forman ya digo un ciclo homogéneo que podemos llamar para entendernos el ciclo surrealista de Lorca, aunque hay críticos que han insistido mucho en que por ejemplo el público no tiene elementos o componentes estéticos surrealistas sino también expresionistas. En concreto, es un crítico americano especializado en Lorca, Andrew Anderson, quien ha definido algunos de los rasgos que caracterizan al expresionismo literario y quien ha subrayado que estos rasgos se dan en Lorca. Siguiéndole a él vamos a ver cuáles son los rasgos que definen el expresionismo, lo que él llama el expresionismo literario.

Sería, por una parte, la presencia de personajes genéricos más o menos indistinguibles entre sí, o sea, que una obra teatral como en el caso del público, sobre la que me voy a centrar y que es

la que vamos a considerar, si presenta efectivamente personajes genéricos más o menos indistinguibles entre sí, pues habrá que adscribir ese rasgo a la estética del expresionismo y efectivamente ocurre eso. Los personajes son genéricos, quiero decir, se llaman hombre uno, a lo mejor se llaman hombre uno, figura de cascabeles, figura de pámpanos, el hombre tres, el director, etcétera, o sea que son personajes genéricos indistinguibles. Por otra parte, otro rasgo que según Andrew Anderson hay que escribir a la estética del expresionismo es la sucesión inconexa de episodios y, por lo tanto, la adopción de la forma y la lógica de un sueño.

En efecto, en el público asistimos a una sucesión inconexa de episodios, o sea, no hay una trama argumental, no hay una lógica argumental, sino que son una especie de episodios o estampas justapuestos, aunque no se trata… digamos que son más bien aparentemente inconexos que realmente inconexos, puesto que si se los examina en conjunto se ve las conexiones que hay, pero digamos el espectador que está viendo la obra, ahí lo que percibe son episodios inconexos. Incluso, de hecho, como esta obra sólo se ha publicado muy recientemente, 40 años, aproximadamente 40 años después de la muerte del orca, y sólo se ha representado casi medio siglo después de la muerte del orca, ha sufrido una serie de avatares textuales y no estamos completamente seguros de algunos de esos episodios en qué lugar de la obra van. Concretamente el solo del pastor Bobo, la mayoría de los editores lo incluyen avanzada a la representación de los editores del texto del público, y sin embargo, parece ganar crédito la idea de que el solo del pastor Bobo, que si tenemos tiempo luego lo vamos a leer, puede ir al comienzo de la obra, de la misma manera que hay un texto recitado por uno de los personajes al comienzo de las obras del Teatro Primitivo Español, o sea, que tendría esa función, digamos, de explicar ante el público de qué se trata, de resumir.

Aquí veremos de qué manera resume el solo del pastor Bobo o connota un poco el contenido todo del público. Precisamente porque estamos ante una obra de sucesión, y con esos episodios puede producirse, y es lo que yo quería decir, puede producirse incluso que haya diversidad de opiniones entre los estudiosos acerca de dónde situar alguno de los episodios cuando hay dudas acerca de dónde lo hubiera situado el autor. En tercer lugar, Andrew Anderson dice que el motivo de Jesucristo, o sea, la aparición de una connotación acerca de la figura de Jesucristo aparece en el expresionismo.

O sea, que tenemos por una parte los personajes genéricos, en segundo lugar la sucesión inconexa de episodios, y en tercer lugar la aparición del motivo literario como motivo literario de la figura de Jesucristo. Según Andrew Anderson son rasgos de la estética expresionista. En realidad, el adoptar la forma y la lógica de un sueño es rasgo asimismo de la estética del surrealismo, y desde luego también los personajes genéricos también pueden ser adscritos a una estética del surrealismo.

En todo caso, cabe decir que hay una estética a la vez surrealista y expresionista que es la que caracteriza al público de García Lorca. Esto es así. Anderson se queja de que se ha insistido mucho en el surrealismo de la obra y él, como vemos, prefiere hablar de expresionismo, pero creo que es una postura sensata y que no es disparatada decir que hay rasgos surrealistas y

expresionistas, entendiendo por expresionista, por estos rasgos que Anderson identifica en obras de la época.

Pero en concreto queremos sugerir cómo la obra de Lange Metropolis pudo inducir algunos hechos literarios a partir de los cuales está compuesto el público. Existe un testimonio documental, y esto se puede ver en el mejor biógrafo de García Lorca, o sea, en Ian Gibson, que como he sabido ha vuelto repetidamente hacia la biografía de Lorca y en este mismo año 1998 ha publicado una especie de compendio de la gran biografía en dos tomos que publicó pues hace unos diez años o cosas así, pues ahora ha vuelto a publicarla puesta al día y abreviada, pero también aumentada. Digo que según Gibson, que es un autor de extremada fiabilidad en todo lo que concierne a la biografía de Lorca, según Gibson existen testimonio documental de que la película Metropolis de Lange se pasó en Granada en días en que estaba Lorca en la ciudad, y sería muy extraño que él no lo hubiera visto, entonces el cine era una novedad vinculada al espíritu de la vanguardia, que es el espíritu al que Lorca quiere sumarse con la obra, el público, y con el ciclo surrealista, y o que le llegaran noticias de la obra.

El caso es que es muy verosímil, y debe aceptarse así, que hay componentes estéticos de la película de Lange, Metropolis, que efectivamente pudieron activar la conciencia estética de Lorca. La película Metropolis hoy día, que se ha difundido los vídeos domésticos y que se encuentran en los almacenes, pues se encuentran películas y se pueden comprar fácilmente, pues no sólo no es inaccesible, sino que es bastante accesible. En muchas ciudades es fácil encontrar Metropolis.

En Metropolis encontramos por una parte una división vertical, según la cual los amos viven en la superficie de la ciudad y los obreros trabajan en el subsuelo. Hay una división vertical, topográfica, vertical, de un arriba y un abajo, un encima y un debajo, etcétera, y esta imagen de un piso superior y un piso inferior, que ya digo, según Lange, son los amos, el empresario en la parte de arriba, la ciudad de arriba y los obreros en el subsuelo, debió activar la imagen, la imaginación poética de Lorca, porque efectivamente Lorca plantea en el público que hay un teatro al aire libre y, sin embargo, hay otro teatro bajo la arena. Hay, ya digo, esta vinculación de la obra de Lorca respecto a Metropolis.

Por otra parte, aparece un personaje, María, en la película de Lange, que se desdobla en un robot. Esto es, evidentemente, el rasgo expresionista que hemos visto de los personajes genéricos, personajes que se desdoblan unos en otros, y eso también pudo activar la conciencia de García Lorca. Y, efectivamente, hay un robot que es un doble del personaje María que en la película de Lange, y hay una ciudad de los obreros, una ciudad elevada.

Y, por otra parte, también aparece en la película motivos iconográficos cristianos. En Metropolis aparecen motivos iconográficos cristianos, que es aproximadamente la aparición de la figura de Jesucristo, que caracteriza, según Anderson, a la estética expresionista, y que nosotros la podemos ver en la figura del desnudo rojo en el público. Para entender bien todo esto, hay que saber en qué consiste esta obra de Lorca al público, que es una obra especialmente difícil, y

que hay que leerla muy despacio y varias veces para intentar, por lo menos, tener una idea de ella.

Se llama al público porque, en realidad, lo que hace García Lorca en esta obra es dirigirse al público, es decir, dirigirse a los espectadores, y a unos espectadores concretos, a los espectadores de las salas de teatro de los años, de fines de los años 20, de los años 20 y 30 en España. El teatro siempre ha estado reservado a las clases acomodadas burguesas, y efectivamente, quien llenaba las salas de teatro en los años 20 y 30, era una burguesía que iba a oír, digo burguesía sin ninguna connotación ni melhorativa ni peyorativa, de una manera neutra y descriptiva, si no estamos aquí descalificando a nadie por ser burgués, estamos tratando de entender cuál era el contexto artístico y social en el que surge la obra al público de Lorca. Pues bien, este público perteneciente a la burguesía, que es el que puede pagar la entrada del teatro, el que tiene horas de ocio para ir al teatro, es un público que está acostumbrado, pues en el mejor de los casos, a Jacinto Benavente.

En casos peores, artísticamente peores que Benavente, o que se pueden considerar de menor altura artística, pues al teatro de Muñoz Seca están acostumbrados al teatro de los Quinteros. Este es el horizonte teatral, los Quinteros, Benavente, Muñoz Seca, etcétera, el horizonte teatral que hay en los años 20 y 30. En los años, además, conforme se politice progresivamente la sociedad española desde 1917 y mucho desde el año 30 hasta el año de la guerra civil, hasta el año 36, pues algunos de estos autores que hemos mencionado, digamos convencionales, se radicalizarán ideológicamente, como es el caso de Muñoz Seca.

Y, o bien, el público burgués encontraba, si no la radicalización ideológica de Muñoz Seca, podía encontrar la visión del mundo un tanto idealizada y acaramelada y meramente colorista y pintoresca de los hermanos Quinteros. Y, entonces, Lorca se dirige al público para decirle dos cosas. Primero, que él tiene derecho a una estética distinta de la vigente, o sea, un teatro que no sea el de Benavente, que no sea el de los Quinteros, o sea, del teatro no convencional.

Estoy haciendo un resumen, por mi cuenta, de lo que creo yo que se puede decir de una manera muy sencilla y para empezar a entendernos del público, del público como título de la obra de Lorca, o sea, de la obra de Lorca. Lo primero que... la primera admonición, la primera advertencia que le hace Lorca al público en esta obra que se llama El público es eso. Yo tengo derecho a una estética, y a una estética que sea distinta.

En mi caso, la estética expresionista, surrealista. Eso es lo primero que dice el autor. Aquí hay que recordar algo que se dice en clase de crítica literaria, y es que el autor literario es el que tiene autoridad sobre el texto, es el que tiene la autoridad estética, el que puede sentar cátedra, digamos.

Precisamente, autor es una palabra etimológicamente que viene de auctor latino y relacionada con la auctoritas latina, o sea, que el autor es el que tiene autoridad. Y también está relacionado, y alguna vez se lo hemos dicho, con augere, que significa aumentar. El autor literario lo que hace es aumentar el mundo, crea algo que no existía.

Las obras de Lorca no hubieran existido si él no hubiera nacido y hubiera escrito. O sea, que el autor es el que tiene autoridad literaria, y esto viene muy a cuento, recordarlo a propósito del público de Lorca. Lorca quiere decir dos cosas en su obra, y la primera que quiere decir es que él tiene derecho a una estética distinta de la que es la convencional, la establecida.

Tan distinta que la obra se quedó entre sus papeles por la sencilla razón de que hizo alguna lectura privada entre, digamos, entre la burguesía de izquierdas, que es con la que él más o menos se trataba, y esa obra escandalizó, asustó mucho. No solo escandalizó y asustó mucho, sino que resultó extraña, incluso pudo provocar sentimientos de rechazo. Y en segundo lugar, y esto es todavía más comprometido, Lorca defiende desde la obra al público otra opción que él tiene autoridad para defender, y es que todo ser humano tiene derecho a escoger el sentido de su relación amorosa, y en su caso él defiende la relación amorosa homofílica, o sea, necesariamente no se tienen que amar un hombre y una mujer, sino que pueden amarse un hombre y un hombre, que es el caso que él plantea, o una mujer y una mujer, o sea que los dos términos de una vinculación amorosa no tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer.

Y de una manera muy muy nítida. Ya digo que estas son las dos ideas fundamentales. Por una parte, el derecho del autor a tener una estética distinta, a hacer un teatro no convencional, y por otra parte, el derecho del autor al amor homofílico.

Hay que pensar lo que supone de desafío a los públicos burgueses y de desconcierto para los públicos burgueses, si se hubiera representado la obra, el que Lorca le gritase de la escena que él tiene derecho a amar a un hombre. Además, el sufrimiento personal que tuvo Lorca hacia fin de los años 20, que es cuando se fue a Estados Unidos y cuando redactó Poeta en Nueva York, el público, en fin, este ciclo surrealista está vinculado a un episodio sentimental de suyo concreto, en relación a un sufrimiento amoroso y un desengaño amoroso, con Emilio Aladrén. No se trata de buscar datos de la realidad en la obra literaria, puesto que la obra literaria, aunque se refiera a la realidad, no se confunde con la realidad.

Pero el público está vinculado, efectivamente, a episodios concretos de la vida amorosa de nuestra autor. En cuanto a la estética teatral, ya hemos dicho que la obra tiene dos figuraciones, ofrece dos especies de figuraciones imaginarias, lo que es el teatro bajo la arena y el teatro al aire libre, que vienen a corresponderse justamente a la convencionalidad en el teatro y al teatro libre, por otra parte, al teatro que responde a la autenticidad del ser humano. Porque, en definitiva, lo que aquí está pidiendo García Lorca es que se respete la autenticidad del ser humano.

En su caso, su autenticidad como autor de teatro, como creador de estética, que tiene las autóritas para escribir, y por otra parte, su autenticidad como ser humano, que no necesita necesariamente vincularse de manera sentimental a una mujer, sino que también puede vincularse a otro hombre. Por ejemplo, hablan en el público, hablan el hombre uno y el director, que como vemos, son personajes genéricos, según hemos dicho, y dice el hombre

uno, dice, Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. O sea, que para que Romeo y Julieta se amen, no hace falta que sean un hombre y una mujer, sino que pueden amarse un ave y una piedra.

Se proclama una especie de amor universal, de panteísmo amoroso universal, si se puede decir así. O sea, todo, todo con todo puede amarse en el universo, y este es el espectáculo que proclama Lorca, y este es su grito de libertad, que en realidad ha arrancado un grito de sufrimiento. Dice, Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

Las alusiones a Romeo y a Julieta hay que explicarlas porque, de hecho, en el público aparece teatro dentro del teatro. Asistimos a un teatro dentro del teatro. Dentro de la obra de Lorca, a su vez, se está representando Romeo y Julieta, y por eso, Romeo puede ser, pero en concreto, Romeo puede ser un ave y Julieta una piedra, y sin embargo, nunca dejarán de ser Romeo y Julieta, y nunca dejarán de ser enamorados.

Pero, por otra parte, dice el hombre uno, poco más, en un parlamento casi seguido al que hemos leído, dice, tendremos necesidad de enterrar el teatro. O sea, hay que enterrar una clase de teatro y que postular otro teatro. Es lo que decíamos la proclamación de la libertad estética para hacer un teatro que no sea el teatro convencional.

Dice, tendremos la necesidad de enterrar el teatro. Dice, tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena, repite el hombre uno. Efectivamente, por si antes no ha quedado claro, yo no lo he sabido decir bien, el teatro bajo la arena es el teatro auténtico y el teatro convencional es el teatro al aire libre.

En esta disposición vertical, que ya digo, de las escenas que puede venir sugerida por la obra de Lange. Insisto, ya digo, por si no he sabido yo expresarlo bien o no ha quedado claro, que es el teatro bajo la arena al que llama Lorca el verdadero teatro. En todo caso, la idea está clara, hay un teatro convencional, otro no convencional, y se trata de postular el teatro convencional.

La misma idea de cómo no hace falta que exista un hombre y una mujer para que exista una relación sentimental creadora y satisfactoria para el ser humano, la expresa Lorca en el cuadro segundo del público, que voy a leer enseguida y que fue una de las escenas que más pudo desconcertar en las lecturas privadas de la obra a la sociedad bienpensante, o más o menos bienpensante, que oyese esta lectura o incluso a la burguesía de izquierdas. Si se han incorporado tarde a escuchar este espacio, les comentaré que estamos en la aula de filología. El programa de hoy está dedicado a tratar de la obra dramática de Lorca el público y su relación con la obra de Friesland Metropolis, y para ello contamos con la participación del profesor Francisco Abad, catedrático de crítica literaria en la Facultad de Filología de la UNED.

En efecto, decíamos que íbamos a ver un pasaje del cuadro segundo, en el que se nos muestra otra vez cómo la vinculación sentimental puede aparecer sin que tengan que necesariamente existir un hombre y una mujer como términos de esa relación. Son imágenes absolutamente desconcertantes, literariamente desconcertantes, pero que se inscriben en la radicalidad

estética que tiene esta obra. Hablan dos figuras que también son figuras abstractas, la figura de Cascabelis y figura de Pámpanos, y dicen, si yo me convirtiera en nube, la figura de Cascabelis responde a la figura de Pámpanos, yo me convertiría en ojo.

O sea, véase cómo hay dos términos que se relacionan y se reclaman. La nube reclama un ojo para ser vista y el ojo reclama una nube para tener un objeto de contemplación. O sea, que aquí se está sugiriendo de nuevo que hay relaciones entre términos en el universo que se pueden establecer.

Si yo me convirtiera en caca, yo me convertiría en mosca. Si yo me convirtiera en manzana, yo me convertiría en beso. Un beso puede reclamar una manzana y una manzana parece sugerir, con su redondez y su tersura, pues el hecho del beso, del contacto con los labios.

Dice, si yo me convirtiera en pecho, yo me convertiría en sábana blanca. O sea, hay dos términos de relación, el pecho y la sábana blanca. Dice, si yo me convirtiera en pez luna, yo me convertiría en cuchillo.

Y le dice la figura de Pámpanos a la figura de Cascabelis, si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que es un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Véase aquí una especie de explosión del sentimiento amoroso. Dice, si tú eres pez luna, yo te abriría con un cuchillo.

O sea, yo sería un cuchillo. O sea, yo te penetraría, me identificaría contigo penetrándote. Dice, y te penetraría porque soy un hombre.

O sea, porque tengo la humanidad en mí. Aquí hombre y Estado van en sentido genérico, no se refiere a hombre o a mujer, sino se refiere a la capacidad humana. Porque soy un hombre.

O sea, porque tengo la humanidad en mí y tengo la capacidad de establecer relaciones sentimentales, lo que quiere decir. Porque soy un hombre, porque soy nada más que eso, un hombre. Es evidente que aquí el no soy más que es un hombre quiere decir soy nada menos que eso.

O sea, soy lo mayor de la creación, el centro del universo. Dice, no soy nada más que es un hombre, más hombre que Adán. O sea, es más hombre que el paradigma de lo humano, que es Adán.

Dice, quiero que tú seas aún más hombre que yo. O sea, yo te quiero y que seas todavía más hombre que yo. Y luego continúan un diálogo parecido al anterior.

Dice, y si yo me convirtiera en hormiga, la figura de Cascabel, y si contesta la de Pámpanos, yo me convertiría en tierra. Y si yo me convirtiera en tierra, contesta la figura de Pámpanos a la de Cascabel, y yo me convertiría en agua. O sea, tierra-agua.

Y si yo me convirtiera en agua, yo me convertiría en pez luna, el agua con los peces. Y si yo me

convirtiera en pez luna, yo me convertiría en cuchillo. Y añade, en un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

O sea, un cuchillo que penetre, que lleve a un ser humano a penetrar en el otro. No se refiere sólo a la penetración física, sino a la identificación moral, sentimental, espiritual, etcétera. Este es el cuadro segundo que, al parecer, hay testimonios de que debió desconcertar mucho cuando fue leído.

Hay momentos, luego, de gran angustia personal, y sobre todo quiero destacar uno, en que el personaje Julieta, pues ya hemos dicho que asistimos a un fragmento de la representación de Romeo y Julieta dentro de la propia República, en que Julieta dice una cosa que es absolutamente clave para entender la obra. Dice, a mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amor.

Es amar. Efectivamente, la obra trata de discutir sobre el teatro y sobre el amor. Ya lo hemos dicho, discutir sobre el teatro huyendo del teatro convencional y discutir sobre el amor proclamando la legitimidad del amor homofílico.

Pero sin embargo, al ser humano que sufre, no le importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Lo que necesita es amar. O sea, lo discursivo no cierra las heridas del amante.

Lo racional, lo discursivo, lo especulativo, no sirve para nada cuando se está herido de amor. Y por lo tanto, lo que aquí casi parece que por boca de Julieta habla el ser humano de carne y hueso, Federico García Lorca, cuando grita a los cuatro vientos, dice, a mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar.

Y grita eso después de decirnos en toda la obra que lo que hay que hacer es discutir sobre el amor y discutir sobre el teatro. Y luego hay una serie de diálogos muy bellos, justamente hablando eso del logro amoroso. Dice, monta en mi grupa.

¿Para qué? ¿Para llevarte dónde? A lo oscuro. ¿Y qué me darás allí? Te daré lo más callado de lo oscuro. Lo oscuro es lo que simboliza el amor homofílico en Lorca y por eso él tiene algunos sonetos que son bellísimos, que se llaman justamente conocidos como sonetos del amor oscuro.

Dice, ¿y qué me darás? ¿En qué consiste lo callado de lo oscuro? Dice, el tacto que devora pequeños mundos con la yema de los dedos. O sea, que el amor o uno de los componentes del amor es el tacto que devora mundos con la yema de los dedos. O sea, la sensibilidad de los dedos devora mundos.

Lo mismo que el ser que el amante devora a su amado. Y habíamos dicho que íbamos a hacer una alusión al solo del pastor bobo. Efectivamente, el solo del pastor bobo, que no está muy claro en qué momento de la obra tiene que ir, lo que hace es un poco sintetizar, connotar, sintetizar connotativamente el contenido de la obra.

Y dice, el pastor bobo guarda las caretas, las caretas de los pordioseros y de los poetas, que matan a las jipaetas cuando vuelan por las aguas quietas. Caretas de los niños que usan la puñeta y se pudren debajo de una seta. Caretas de las águilas con muletas.

Los caballos se comen la seta y se pudren bajo la veleta. Las águilas usan la puñeta y se llenan de fango bajo el cometa. Y el cometa devora la jipaeta que rayaba el pecho del poeta.

Esto puede parecer, por una parte, ripioso, porque efectivamente es ripioso. ¿Y esto a santo de qué viene? Pues fijémonos que habla de las aguas quietas, del pudrirse debajo de una seta, del pudrirse bajo la veleta, de llenarse de fango, etcétera. O sea, lo que aquí Lorca está sugiriendo es un mundo, es el mundo de lo podrido, de lo inerte, de lo vacío, de lo hueco, de lo que se descompone orgánicamente.

Y es justamente… casa muy bien con el tono de la obra, porque lo que se descompone es el teatro convencional, y él quiere ir contra ese teatro convencional, y lo que se descompone es el amor convencional. Y ese amor convencional es el que él rechaza, o si no lo rechaza, pide que se acepte como legítimo el amor no convencional. O sea, él pide un teatro bajo la arena, que sea un teatro auténtico, y un amor auténtico, aunque en el que no importa ya que Romeo sea ave y Julieta piedra.

En definitiva, nos encontramos con una obra dentro del ciclo surrealista, expresionista del Lorca, El Público. Esta obra proclama fundamentalmente el derecho a una estética propia y el derecho a un amor propio, o sea, el derecho a la autenticidad humana, y, literariamente, puede tener algunos componentes inspirados directamente por Metrópolis de Lannes, y en concreto el desdoblamiento de los personajes, puesto que en la película de Lannes aparece un robot que es el doble del personaje María. Por otra parte, las dos dimensiones verticales de una ciudad de los obreros, abajo y una ciudad elevada arriba, abajo es el teatro bajo la arena, el auténtico, y el teatro al aire libre, o sea, el teatro convencional, y por otra parte los motivos iconográficos cristianos, que es la figura de Jesucristo.

Jesucristo aparece hacia el final del Público como símbolo de los que sufren por amor, o sea, el mayor sufriente de la historia por amor, y sólo por amor lo identifica García Lorca con Jesucristo, y por eso lo hace aparecer en la obra, en la figura del del Nudo Rojo. La obra del Público es francamente difícil y quisiera haber ayudado a empezar a entenderla. En todo caso, se puede leer en la edición de Editorial Cátedra, está publicada precisamente por una profesora de la Universidad de Instancia y del mismo departamento del profesor que hace esta charla, pues la profesora Clementa Millán, y es una edición accesible y cuya introducción pues orienta acerca del contenido de la obra.

Agradecemos desde aquí la aportación del profesor Francisco Abad, que dedicó este espacio a la de Filología, al estudio de la obra teatral de Lorca, el Público, relacionándola con la obra cinematográfica de Fritz Lang, Metrópolis. Una investigación original y rigurosa que el Catedrático de Crítica Literaria del curso de Adaptación de la UNED tuvo a bien mostrarnos en este programa. Muchas gracias, profesor Abad.

Y no quiero terminar este espacio sin añadir que la música que estamos escuchando pertenece a las canciones populares españolas recogidas y armonizadas por Federico García Lorca y que el propio Lorca interpreta al piano acompañando a la cantante encarnación López Hulbez, argentinita. García Lorca, además de un excelente poeta, poseía un gran talento musical y así queda reflejado en esta grabación. Por nuestra parte, nada más.

Gracias por la atención que nos han prestado y recuerden que el próximo lunes tenemos una cita con Aula de Filología. Hasta entonces, continuando en la programación de la UNED, tienen ocasión de escuchar ahora a nuestra compañera Pilar Carrasco en Revista de Geografía e Historia. ¡Qué bien parece! ¡Qué bien parece! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Qué bien parece! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡Ay, río de Sevilla! ¡Qué bien parece! ¡ ¡Viva Sevilla! ¡Viva Sevilla!