García Lorca (1898-1936) y la cuestión del público

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Hispanica Helvetica**

Band (Jahr): **24 (2013)**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

12. García Lorca (1898-1936) y la cuestión del público

LA UTOPÍA ESPECULAR: EL ESPECTADOR COMO LUGAR DE LA MÍMESIS

Si tuviéramos que definir un rasgo común a las distintas poéticas vanguardistas del primer tercio del siglo XX, habría que situarlo en el acento preponderante que ponen en el papel del público. Por ejemplo, las teorías brechtianas y las de Artaud, hasta cierto punto opuestas entre sí, coinciden en su intención de convertir al espectador, que antes era solo receptor, en destinatario explícito de sus obras. En otras palabras, son poéticas del espectador (recuérdese la definición del metateatro por Rivera-Rodas), rasgo que comparten con las poéticas artísticas de la «obra abierta» en general y con otras poéticas teatrales como el surrealismo o el «nuevo teatro», por ejemplo.

El público de Lorca metaforiza este proceso de significación del espectador que constituye la verdadera utopía teórica de las poéticas vanguardistas. Aunque se puede discutir en definitiva del valor y de la eficacia dramática de la propuesta lorquiana, la obra establece un objeto teórico prodigiosamente fértil, ya que sintetiza estética y dramáticamente las propuestas de las vanguardias del primer tercio del siglo XX. Es más: pone en escena y representa «encarnadas» las discusiones y especulaciones teóricas del momento sobre el teatro.

Si el carácter tradicional del teatro, puede definirse espectacular, aunque en algunos casos, como el de los esperpentos de Valle, hemos podido hablar de una dramaturgia que tiende a lo espectral, en el caso de *El público*, podemos decir que estamos ante un ejemplo de dramaturgia especular. La utopía especular consiste en intentar representar la paradoja de la representación, cuyos rasgos simboliza el espejo, según Enaudeau (1998: 30):

> El espejo es la superficie donde se concentra la paradoja de la presencia-ausencia, ese poder que tiene la conciencia encarnada o el cuerpo-sujeto de ser lo que no es y de no ser lo que es. Poder sin el cual el comediante no podría interpretar un personaje, ni el espectador identificarse con el escenario, ni tampoco la sensación podría hacerse mundo. [...]

> el espejo sólo es posible porque yo soy vidente-visible, porque hay una «reflexividad de lo sensible» que el espejo traduce y duplica. Es el instrumento de una magia que convierte al espectador en espectáculo, y al espectáculo en espectador.

El público se presenta como utopía de la representación como espejo: como una tentativa mágica, que consiste en querer hacer visible lo invisible y consciente lo inconsciente. Pero ¿cómo representar el inconsciente, si el proceso inconsciente es tan impenetrable como la cosa en sí y su presencia en el espíritu hace inmediatamente de él su contrario, a saber, el proceso consciente?

Se trata de una obra sumamente original e interesante porque lo que nos muestra en el escenario es esa otra cara indisociable de la acción escénica, de la experiencia teatral dramática configurada por los movimientos del subconsciente de los espectadores. Como expresa Sanchis Sinisterra (2002: 296), en muchas de cuyas obras *El público* parece tener una influencia importante:

> El verdadero mundo del teatro está en nosotros, en nuestro subconsciente, pues allí es donde realmente toma forma la representación de la verdad del autor, y no sobre la escena, que no es más que el gozne que abre la puerta a la verdadera existencia dramática, al verdadero conflicto, a la verdadera lucha entre principios y sentimientos. Nuestros fantasmas son los verdaderos actores del drama. Los que se mueven y hablan en escena no son más que su momentánea encarnación. Nuestros fantasmas dialogan, se oponen, se convencen, se odian, se aman, son derrotados, triunfan o mueren.

Lorca se plantea pues la (im)posibilidad de mostrar en escena los fantasmas, espectros (según Enaudeau) o imágenes que constituyen el relato fundamental de la conciencia (según el neurólogo Damasio). Pero ¿puede el interior mostrarse fuera sin convertirse a su vez en momentánea encarnación exterior? No. Lo que se muestra en el escenario ya no es espectro o fantasma: esos siempre son productos de una visión y, por lo tanto, irrepresentables. De ahí el subgénero de las comedias dichas «irrepresentables»: no porque sean imposibles de representar (las dificultades técnicas no son un obstáculo definitivo), sino porque su propósito utópico es representar lo irrepresentable.

El público es un intento de formular lo que podríamos llamar lo inconsciente de y en la experiencia teatral: el hecho de que cada representación –aunque esté cuidadosamente creada– conlleva en sí misma el riesgo del fracaso, de la ruptura y, por tanto, de la violencia. Una representación requiere, como mínimo, un ser humano interpretando y otro observándole, y eso ya es una situación «cuántica» cargada de incertidumbre. El público que asiste a una representación de *El público* no presencia una acción sino más bien una inacción dramática. Según Millán (1987: 17), la obra tiene «como objetivo importante la desorientación del espectador, conseguida a través de una obra que estuviese dominada por la inacción, en vez de por una trama perfectamente urdida, y en la que lo consciente alternase con lo inconsciente, a la vez que el amor apareciera como tema fundamental de su argumento». Ocurre, pues, un cambio total, una inversión, de la configuración espacial convencional del teatro, ya que el lugar donde debería desarrollarse la acción es ahora la mente del espectador, mientras que del escenario se apodera una suerte de «no-acción» dramática. Se busca la concretización de un escenario inmaterial, un tercer espacio entre sala y escena, lugar metafórico del espíritu humano donde anida la verdadera significación de la representación, donde ella encuentra su escenario propio y más digno, y cuya intuición es fuente de inspiración según Sanchis Sinisterra (2002: 296):

> Pero, ¿dónde se encuentra ese tercer espacio, ese lugar intermedio entre la escena y el cuerpo que hay sentado en la butaca, ese punto mágico en el que todo se rompe, en el que el tiempo vence su propio ritmo, en el que combaten ideas, sensaciones, recuerdos, sentimientos, esperanzas, leyes, creencias, deseos, temores?... ¿Dónde hallar ese verdadero escenario inmaterial en el que toma forma y da fruto la representación teatral? ¿Cómo llegar a él; cómo estudiarlo; cómo saber los principios que allí rigen, los senderos que lo recorren, el viento que lo conduce hacia el mañana?

La utopía de la dramaturgia especular en *El público* consiste en reducir lo espectacular a lo espectral. Al tratarse de una dramaturgia de lo invisible y de lo inconsciente, muestra el revés de una acción, la fallida representación de *Romeo y Julieta*. Como dice Alsina, toda la

obra es en realidad un epílogo o un comentario a una obra que no se ha mostrado, una obra invisible, sobre la que se constituye una representación o un discurso del inconsciente.[78] Resumiendo los hechos de la obra, ocurre que el público se rebela e interrumpe una representación de *Romeo y Julieta* cuando se da cuenta de que a Julieta la interpreta un hombre.

En *El público*, contrariamente a lo que hemos visto en *Luces de bohemia* y en *Los cuernos de don Friolera*, el público no ve representado en el escenario el hecho trágico, sino que se entera de la muerte de Julieta a través de los personajes-espectadores. De hecho, todo en la obra es coro, un coro compuesto de actores-personajes que también son espectadores de una acción que comentan, juzgan o evocan, aunque no haya ocurrido en el escenario. No se trataría de una tragedia centrada en una figura heroica, sino en el público como figura y *persona* (en el antiguo sentido griego de 'máscara') central polifacética del drama; como coro heterogéneo, cuyas reacciones diferenciadas se ven encarnadas en el escenario por personajes como los Estudiantes, las Damas y los Caballos Blancos.

MITO Y TRAGEDIA EN *EL PÚBLICO* (1930)

Para comentar cabalmente el recurso al mito y el tipo de relación con la tragedia que la obra plantea, parece imprescindible citar el diálogo entre el Prestidigitador y el Director en el Cuadro 6.°, en el que el Director justifica sus elecciones, después de que el Prestidigitador le haya preguntado por la elección de una obra sacada del repertorio

---

[78] Alsina (2001: 13-22): «Dans leur totalité, texte et dispositif de *El público* installent sur scène l'envers d'une action non montrée: une sorte de commentaire et d'épilogue à un drame non exhibé; c'est un acte de dévoilement des dessous qui a pu être parfois assimilé à ce qui pourrait être un discours de l'inconscient. [...] *El público* fonctionne comme s'il installait sur scène une représentation de l'inconscient: de ses images, de ses forces, de sa dynamique, de son obscurité [...] Le corps visible sur scène n'est dans ce cas que le médiateur, le porteur, le symptôme d'une autre scène qui n'est jamais montrée car elle n'est pas, au sens propre du terme, montrable».

clásico moderno, subrayando la ambigüedad de la desmitificación como poética que rechaza la originalidad:

> PRESTIDIGITADOR
>
> Naturalmente la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco; por eso, ¿por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?
>
> DIRECTOR
>
> Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas.[79]

La elección del mito como metadiégesis se justifica para enmascarar la verdad (el amor homosexual), de modo que el público asiste a un trasunto de la verdad original, ya que no aguantaría verla de manera inmediata. La continuación del diálogo permite relacionar el fracaso de la semiosis con la elección genérica entre comedia y tragedia:

> PRESTIDIGITADOR
>
> Si hubiera empleado «la flor de Diana», que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el *Sueño de una noche de verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el *music-hall* con un muchacho blanco sentado en las rodillas.
>
> DIRECTOR
>
> Le suplico no siga hablando.
>
> PRESTIDIGITADOR
>
> Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará que el árbol se convierta en un huevo de serpiente. Pero ustedes lo que querían era asesinar a la paloma y dejar en lugar suyo un pedazo de mármol lleno de pequeñas salivas habladoras.

---

[79] García Lorca (2000: 124).

DIRECTOR

Era imposible hacer otra cosa. Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón.

PRESTIDIGITADOR

¿Y qué teatro puede salir de un sepulcro?

DIRECTOR

Todo el teatro sale de las humedades confinadas. Todo el teatro verdadero tiene un profundo hedor de luna pasada. Cuando los trajes hablan, las personas vivas son ya botones de hueso en las paredes del calvario. Yo hice el túnel para apoderarme de los trajes y, a través de ellos, haber enseñado el perfil de una fuerza oculta, cuando ya el público no tuviera más remedio que atender, lleno de espíritu y subyugado por la acción. (124-125)

El Director expresa su conciencia desengañada de la disyunción entre actor y personaje: el hecho de que uno no pueda vivir en otro y que la vida de uno suponga la muerte del otro. El diálogo propone dos alternativas extremas. Por un lado, la prestidigitación, agente de metamorfosis. Por otro, el teatro bajo la arena o teatro de la muerte que pretende significar aniquilando los símbolos (la paloma, los trajes, los personajes míticos).

El Director rechaza la pura casualidad y anhela enseñar «el perfil de una fuerza oculta»; desea, por lo tanto, crear una tragedia, es decir, una representación del destino, aunque se da cuenta de que esto supone destruir el teatro porque una verdadera tragedia ya solo puede darse si los actores realmente mueren en el escenario:

DIRECTOR (Irritado.)

Pero eso es mentira, ¡eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro. [...]

PRESTIDIGITADOR

Lo sabía.

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. Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido, pero al-

> gún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrarán en los sofás, detrás de los espejos y dentro de copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! (125-126)

Ante el Prestidigitador, el Director confiesa que el teatro bajo la arena que él anhela implica la destrucción de la mímesis y, por lo tanto, de los fundamentos del teatro. Sin embargo, la muerte del personaje y la destrucción del teatro son conceptos fuera de lugar, literalmente utópicos, ya que los expresa un personaje en el teatro. El veredicto de Abichared (1994: 368) parafrasea el intento y el fracaso de *El público*:

> La renuncia a la mímesis no podría convertirse a su vez en objeto de mímesis: imitando la muerte del personaje se reintroduce la falsificación sobre el escenario y no se consigue otra cosa que dibujar los contornos de una ausencia.

La obra constituye un intento real de imitación tanto de la muerte del personaje (personalizado por Julieta) como de la renuncia o crítica de la mímesis, entendida como «mentira». De este modo, lo que se representa también es una falsificación o más bien una significación vacía. La imitación de la mímesis se convierte inexorablemente en semiosis, aunque sin *abito*; y el teatro, en el instrumento de su propia deconstrucción. Según Monegal (2000: 27), se plantea una «agónica interrogación sobre las posibilidades de *desenmascarar* la verdad por medio de otra máscara». El Director trata de resolver el problema de la máscara (símbolo y fundamento de la mímesis en general y rasgo característico de la tragedia griega en particular) mediante estrategias de desnudamiento y desenmascaramiento, y también mediante el suicidio. En la obra, la máscara, en vez de ser agente de creación de un personaje, mata. Pero sin máscara el hombre se encuentra desprovisto de cualquier posibilidad de significar algo, de ahí que el suicidio aparezca como la única posibilidad de significar la ausencia de sentido de la vida o la presencia de la nada:

> HOMBRE 1.°
>
> Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena. [...]

DIRECTOR *(Reaccionando.)*

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

HOMBRE 3.°

¿Eso es el principio de un argumento?

DIRECTOR

En todo caso un final. (50-51)

La obsesión por el principio puede rastrearse a lo largo de toda la obra (probablemente porque nunca empieza claramente). La falta de argumento en la obra es debida a una concepción del tiempo según la cual principio y final se solapan y anulan recíprocamente. El argumento o la acción que se proponen tanto el Director como el Hombre 1.° no se puede desplegar temporalmente: ni el suicidio ni el desenmascaramiento pueden llegar a constituirse en *mythos*, ya que no presuponen un desarrollo temporal. En efecto, como recuerda Pavis (1998: 308), el *mythos* como 'imitación de una acción' se caracteriza por:

> *primo*, el orden temporal de los acontecimientos: principio, medio, fin (1450*b*); *secundo*, la organización perceptible de un todo (1450*b*); *tercio*, la *unidad* de acción. De este modo, siendo inicialmente la imitación de una fuente anterior, el *mythos* se ha elevado al rango de unidad de acción, de ordenación narrativa de elementos dispersos y de forma cerrada (*aristotélica*).

El «podemos empezar» que el Director pronuncia al final del cuadro primero significa el principio de la representación dentro de la representación; le responde en eco, el «¿cuándo acabáis?» del Desnudo al principio del cuadro quinto. El desarrollo de la obra diluye las nociones de principio y final e instala la acronía que caracteriza la obra.

En *El público* no solo hay desdoblamiento del tiempo diegético, sino también del tiempo escénico que se divide en tiempo escénico real y tiempo escénico ficticio o fingido. Este es implícito, ya que la

representación de *Romeo y Julieta*, que forma parte del argumento, no tiene lugar delante de los espectadores, sin embargo incide sobre lo presenciado, según nos informan los personajes.

En *El público,* el tiempo dramático no pasa, porque no hay motivación de cualquier tipo entre un cuadro y otro; no hay una acción que relacione, por ejemplo, el principio del cuadro segundo con el final del primero. Se trataría, según Aristóteles (2002: 55), no de una tragedia, sino de un «argumento episódico», es decir «aquel en el que los episodios uno tras otro no responden a la verosimilitud o la necesidad». (1451b, 34-35).[80] Concordamos con García Barrientos (2003: 93) cuando afirma que

> *El público* de García Lorca [...] se aproxima bastante a una realización absoluta y total de la acronía. Parece claro que la relación entre los cuadros, y hasta entre las partes diferenciables de un mismo cuadro, responde en esta interesantísima *pièce* a una lógica poética (temática) mucho más que a una lógica narrativa (temporal), aunque ésta no resulte del todo abolida, lo que puede que sea imposible sin más. La dificultad para contar el argumento de un drama así puede verse como síntoma –porque es consecuencia– de su organización acrónica.

El despliegue y desnudamiento de las estructuras que sustentan la mímesis teatral no puede servir para construir un argumento. En vez de fundir sintéticamente el mito con el *mythos* como en una tragedia, la propuesta lorquiana los separa: asigna al mito (la historia de *Romeo y Julieta*) una función metadiegética que lo expulsa de la diégesis reducida a la historia de la representación de un mito.

TRAGEDIA DE LA REPRESENTACIÓN Y DESTINO METATEATRAL

El análisis de la obra nos llevará inevitablemente a plantearnos la hipótesis sobre lo que tiene de trágico la «pieza», un aspecto este que ha sido preterido a favor del metateatral. Esto lo lamenta Monegal (2000: 30) en su edición de la obra. Para él, «*El Público* resulta ser

---

[80] En la traducción de García Yebra (1974: 161): «Llamo episódica a la fábula en que la sucesión de los episodios no es ni verosímil ni necesaria».

una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia», ya que «concilia dos esquemas teóricamente incompatibles: el metateatro y la tragedia». Menciona a Feal Deibe como uno de los únicos estudiosos de la obra que analiza su carácter trágico, relacionándola con otras tragedias lorquianas. Feal Deibe (1989: 6) dice que

> la tragedia lorquiana –o, al menos, la trilogía trágica– se distinguiría por una ausencia de la *anagnórisis* del personaje, cuya ceguera o defectuosa conciencia [...] exige ser sustituida por la conciencia aguzada del espectador (o lector) [...] y debe ser suplida por los receptores de la tragedia, quienes de tal modo se distancian de las criaturas literarias con las que antes se identificaron.

Esta tendencia la lleva a su extremo en *El Público*, hasta deconstruir la forma trágica. Voy a tratar de mostrar que, si bien se puede hablar de poema trágico, la obra no merece ser calificada de tragedia en el sentido canónico-aristotélico de la palabra, y eso por varias razones: a) está estructurada según una lógica poética y no dramática; b) privilegia el componente vertical del tiempo y no el horizontal: no hace sentir al espectador el paso del tiempo, la entropía, porque estructuralmente no se compone de hechos verosímiles que se suceden necesaria e irreversiblemente, sino todo lo contrario: se acumulan y amontonan las escenas (a veces hasta encajan las unas en las otras a la manera de cajas chinas) y Lorca se ve forzado a rematar su drama mediante el uso de una estructura circular, lo que, en cierto modo, se contrapone con el carácter claramente libre y abierto que el autor parecía proponerse. El diálogo citado a continuación resume de por sí toda la estructura de la obra:

> HOMBRE 1.°
>
> Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.
>
> DIRECTOR
>
> Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta. (49)

Se trata de uno de los muchos ejemplos de pseudodiálogos formados por series de palabras arbitrarias en las que se yuxtaponen capas metafóricas que, en vez de desarrollarse horizontalmente hacia un

resultado distinto (la luz) de cada uno de los dos objetos (materia y antimateria) postulados por cada uno de los locutores, vuelven al enunciado inicial. He aquí otro ejemplo ilustrativo, además, del hecho de que la acción (aquí incluso se trata de una acción violenta) no sucede en el escenario, sino en la palabra y, a través de ella, en la mente del espectador:

> FIGURA DE CASCABELES
> ¿Si yo me convirtiera en nube?
> FIGURA DE PÁMPANOS
> Yo me convertiría en ojo.
> FIGURA DE CASCABELES
> ¿Si yo me convirtiera en caca?
> FIGURA DE PÁMPANOS
> Yo me convertiría en mosca.
> FIGURA DE CASCABELES
> ¿Si yo me convirtiera en cabellera?
> FIGURA DE PÁMPANOS
> Yo me convertiría en beso.
> FIGURA DE CASCABELES
> ¿Si yo me convirtiera en pecho?
> FIGURA DE PÁMPANOS
> Yo me convertiría en sábana blanca. [...]
> FIGURA DE CASCABELES
> ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
> FIGURA DE PÁMPANOS
> Yo me convertiría en cuchillo. [...] Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. (60-61)

A través de esta serie de actos lingüísticos que calificaría de ilocucionarios o pseudo-performativos (porque lo que se dice no se hace, pero se dice para que el público lo recree en otro escenario que es su mente o imaginación), asistimos a un verdadero espectáculo verbal en el que solamente se alude a acciones trágicas a través del lenguaje: lo que de verdad ocurre en el escenario no es más que una danza sobre el vacío o la muerte simbolizados por el decorado (una ruina romana). Esta danza es la del amor homosexual obligado a construirse un espacio, una utopía en el sentido de no-lugar, fuera del poco

acogedor tiempo –que es el espacio u hogar de los contrarios– donde pueda realizarse y que con este propósito se sirve del lenguaje.

El tema del amor homosexual expresa también, metafórica y metonímicamente, la relación entre sala y escena que la obra establece y denuncia al mismo tiempo. Si el público no cumple con su papel diegético (si no reconstruye el argumento o la acción en su mente), lógicamente no pueden cruzarse los tiempos diegéticos y escénicos. Ni el público ni el tiempo dramático «pasan», por lo que no hay luz ni esperanza posible. En ambos casos no llega a establecerse una relación dinámica entre sujeto y objeto que pudiera desembocar en un sujeto-objeto: la escena, en forma de subasta verbal, nos muestra la relación homosexual como abocada a la lucha de poder y condenada al «intercambio imposible».[81] Se trata de dos partículas de materia que no pueden anhelar su disolución en luz y por eso aspiran a desmaterializarse de manera violenta.

Al final de la obra, la metáfora del pez luna encuentra un referente real en el hijo de la Señora. Como suele ocurrir en Lorca, y aquí también notamos una clara influencia unamuniana, la cuestión del tercer elemento y de la transcendencia se plasma de una manera viva y concreta en la presencia o ausencia de un hijo:

SEÑORA
¿Dónde está mi hijo?
DIRECTOR
¿Qué hijo?
SEÑORA
Mi hijo Gonzalo.
DIRECTOR *(Irritado.)*
Cuando terminó la representación bajó precipitadamente al foso del teatro con ese muchacho que viene con usted. Más tarde el Traspunte lo vio tendido en la cama imperial de la guardarropía. A mí no me debe preguntar nada. Hoy todo aquello está bajo la tierra.

---

[81] Alude Baudrillard (2002: 75-81) con estas palabras a una situación en la que el intercambio no puede producirse por la ausencia de una transcendencia y, por tanto, de un sistema de valores que lo garantice. En nuestro caso, hay «intercambio» o luz o amor imposible una vez que el público ha dejado con su actitud de desempeñar su papel trascendental de instancia externa con respecto a la acción.

EL TRAJE DE ARLEQUÍN *(Llorando.)*
Enrique.
SEÑORA
¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí cómo la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar.
EL TRAJE DE ARLEQUÍN
Hacia el mar.
DIRECTOR
La representación ha terminado hace horas y yo no tengo responsabilidad de lo que ha ocurrido. (129)

Puede oírse también como un eco de la escena de la verdulera en *Luces*. Aquí la muerte es una metamorfosis. Retrospectivamente, si recordamos la escena citada de la subasta verbal, parecía anunciada, lo que le da un cierto sentido trágico. En vez de elegir el suicidio para «inaugurar el verdadero teatro bajo la arena», Gonzalo elige el sacrificio y la metamorfosis. Retrospectivamente, con Monegal (2000: 21) lo identificamos como el Desnudo del cuadro anterior, en el que se establecen muchos paralelos entre su figura y Cristo:

> en el cuadro quinto, se introduce una serie de variaciones sobre citas del Nuevo Testamento y de analogías visuales, dirigidas a establecer una equivalencia entre la agonía del Desnudo Rojo y la Pasión de Cristo. La asociación se proyecta así, mediante el desdoblamiento de los personajes, sobre el Hombre 1.°, y en consecuencia sobre el llamado Gonzalo. Pero, además de cargar el desarrollo de esa escena, que enlaza con el final de la obra, de connotaciones sacrificiales, permite reconocer la Pasión de Cristo como espectáculo dramático y, hasta cierto punto, como argumento de una tragedia. Así, esa historia, más familiar aún que las de Shakespeare, repetida anualmente en celebraciones y a menudo escenificada, interviene desde un ángulo distinto en el discurso sobre la razón de ser del teatro y su papel en la representación de la verdad.

El desnudo significa la realización de la utopía de la desnudez (de raíz unamuniana, aunque en Unamuno se acentúe más el lado trascendental, metafísico, mientras que en el caso de Lorca se insiste en

lo físico y metateatral) como poética teatral y vital. Es la expresión de algo más allá del traje y de la máscara. Sin embargo, ¿puede un cristo desnudo ser Cristo? Con este ejemplo arquetípico, la deconstrucción metateatral significa su límite: la imposibilidad de representar ni encarnar el mito, que es además en este caso el mito fundacional de la encarnación. El mito queda irremisiblemente fuera del alcance de la visión metateatral deconstruccionista, porque necesita un mínimo de distanciamiento (un paño en el caso de Cristo, una mínima señal de feminidad, aunque sea meramente convencional, en el caso de Julieta). No se puede reducir el mito al cuerpo (utopía que procede de Artaud). Uno se puede, sin embargo, limitar a enunciar o invocar el mito, con la esperanza de que resuene así en los espectadores. Como si invocando un nombre se convocara la historia o el mito que se le asocia íntimamente. Pero los personajes de *El público* prefieren callar algunos nombres:

> HOMBRE 3.°
>
> ¡Corazón mío de siempre! Nadie nombre aquí a Elena.
>
> DIRECTOR *(Temblando.)*
>
> Nadie la nombre. Es mucho mejor que nos serenemos. Olvidando el teatro será posible. Nadie la nombre. [...]
>
> HOMBRE 1.°
>
> ¡Llamaré a Elena! [...]
>
> DIRECTOR
>
> ¡No!, no la llames. Yo me convertiré en lo que tú desees. (75-77)

Elena es el personaje por antonomasia, la trágica que viste túnica griega. Representa una realidad de la que se pretende prescindir en *El público*. Pero el precio que hay que pagar por ello es una sumisión de los demás personajes a la lucha o juego de poder metafórico que el deseo les impone. Así, cada uno de ellos aspira a ser él mismo, pero ello implica que el otro se someta a su deseo. Cada personaje debería pues ser él mismo y la proyección del deseo del otro simultáneamente. Se pretende olvidar o acabar con lo que el teatro tiene de falsedad, pero de un modo (probablemente porque es inevitable) que lleva a sustituirlo por una realidad hiperteatral: la mímesis, rechazada por falsa, queda sustituida por la semiosis ilimitada. El desnudamiento y la hiperteatralización coinciden en un proceso semiósico, del que no queda claro a qué *abito* aspira.

También se nombra mucho a Julieta, pero ella no puede hablar; de ahí la metáfora de la verdadera Julieta amordazada debajo de los asientos: el público asiste a una representación para sentirse interpelado e intrigado por la acción, no para que lo remitan a obras secundarias. El silencio de Julieta es el destino de la obra que no aspira al mito, a la palabra o verbo encarnado, sino al silencio. El espectador busca reconocerse en el personaje, no en el actor. Él también quiere sentirse personaje en función de unos personajes ficticios que aspira a sentir como reales. No admite que, desde el escenario, deconstruyan su propia existencia. Como los caballos, que por ello tienen miedo del público:

HOMBRE 1.°

Deben desaparecer inmediatamente de este sitio. Ellos tienen miedo del público. Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.

CABALLO NEGRO

No un deseo, todos los deseos. Como tú.

HOMBRE 1.°

Yo no tengo más que un deseo.

CABALLO BLANCO 1.°

Como los caballos, nadie olvida su máscara.

HOMBRE 1.°

Yo no tengo máscara.

DIRECTOR

No hay más que máscara. Tenía yo razón, Gonzalo. Si burlamos la máscara, ésta nos colgará de un árbol como al muchacho de América.

JULIETA *(Llorando.)*

¡Máscara!

CABALLO BLANCO 1.°

Forma.

DIRECTOR

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

HOMBRE 1.° *(Al* DIRECTOR.*)*

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

DIRECTOR *(Al* HOMBRE 1.°)

No me abraces, Gonzalo. Tu amor vive sólo en presencia de testigos. ¿No me has besado lo bastante en la ruina? Desprecio tu elegancia y tu teatro. *(Luchan.)*

HOMBRE 1.°

Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela. (90-91)

Como en la escena de la verdulera en *Luces*, este diálogo muestra las interpretaciones divergentes de un mismo hecho: el Director cree que el hecho de que Gonzalo lo bese en público es mero teatro, mientras que para Gonzalo se trata de declarar públicamente su amor, lo cual debería certificar su autenticidad. El público asiste, pues, a un debate como testigo impotente.

EL PÚBLICO Y EL PAPEL DEL PÚBLICO

La pieza parece exigir del espectador, del público, una identificación inmediata, que «pase» –y con él, el tiempo dramático–:

CRIADO

Señor.

DIRECTOR

¿Qué?

CRIADO

Ahí está el público.

DIRECTOR

Que pase.

(Entran cuatro CABALLOS BLANCOS.) (45)

Sin embargo, la aparición de los caballos en el escenario marca lo que Fernández Cifuentes (1986: 229), al hablar de *Doña Rosita la soltera,* llama «un énfasis en el espectáculo que coincide con el incremento del tiempo y de la ausencia». De hecho, y en eso se pueden resaltar muchos paralelos entre *Doña Rosita* y el resto de la obra teatral de Lorca, ya que toda la pieza parece ser un intento desesperado de dilatación extrema del tiempo. Y es que ambas obras se

construyen sobre un vacío, que es, en el caso de *Doña Rosita,* la ausencia del novio, y en nuestro caso, la de un público renovado como actor participante en la representación, parecido a aquel imaginado por Brecht (1983: 35), «cuyas concepciones estén de acuerdo con nuestro tiempo y cuyos sentimientos sean frescos y limpios...», especie de público ideal que muchos autores de la época trataban de constituir. Hasta Buero Vallejo (1994: 293) nos dice que «hay que intentar la imposición de un teatro cuyo público ideal no está formado y censurar desde las tablas al público real que nos paga».

Se trata de una obra que, aunque glosa la función del teatro y el papel del público en la representación, nunca le permite a este contemplar el desarrollo de la acción por el mero hecho de que la acción no se representa en el escenario y solo le llega al espectador encubierta por la máscara de la palabra. Parece, pues, que lo que el autor quiere es imponer al público una total impotencia ante los hechos a los que se alude en el escenario, lo que conlleva el riesgo de que ese mismo público se rebele. Lorca (2000: 177) era muy consciente de ello. Dice:

> creo que no hay compañía que se anime a llevarla en escena ni público que la tolere sin indignarse [...] porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación. Sí; mi pieza no es obra para representarse; es, como ya la he definido, *Un poema para silbarlo.*

A través de la voz del autor, la obra nos aparece como un intento de sincronía absoluta entre lo que ocurre en el escenario, y en la mente y el subconsciente del espectador. Así, la revolución del público «ficticio» o «aludido» en el cuadro quinto reflejaría, pues, la indignación del destinatario implícito de la obra, es decir el público escénico (es difícil lograr la precisión terminológica adecuada al hablar de la obra, ya que invierte todos los valores: el público al que se alude en ella y que se rebela, es ficticio, pero indirecta o metafóricamente se relaciona con el público real, cuya presencia no es más que

virtual, ya que la obra –en un principio, al menos– no es para representarse).

LA DESTRUCCIÓN DEL TEATRO Y DEL AMOR

«¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» (126). El éxito de la representación, definido como la medida en que se produce o no la catarsis, depende en el caso de *El público* de una doble exigencia de Lorca con respecto al público: primero, que este «se trague» la inverosimilitud que supone su aparición en el escenario transformado en caballos blancos, es decir, que acepte el efecto de identificación-distanciación del mismo modo (haciendo un paralelo entre convención teatral y *epojé* 'suspensión del juicio literario' en la novela) que un lector de Kafka tiene que aceptar como verdad ficticia la transformación de Gregor Samsa en escarabajo para «entrar en el juego» que supone la lectura de la novela; y, en segundo lugar, que admita que él también participa de ese juego aparentemente inverosímil y que tome conciencia de su propio papel como público en el contexto de la representación. Que no penetre y viole el espacio escénico, el «que pase» del Director cobra connotaciones claramente sexuales en el diálogo entre Julieta y los Caballos en el cuadro 3.° cuando el Caballo Negro dice: «¿Quién pasa a través de quién? ¡Oh amor, amor, que necesitas pasar tu luz por los calores oscuros! [...]. (*A Julieta.*) A tu sitio. Que nadie pase a través de ti» (88). Porque, aunque parezca que en ese acto anticonvencional estribe la posibilidad de darle un significado o referente al signo o a la palabra *público,* que parece pedirlo en cada una de las numerosas veces que se pronuncia en el escenario, tal posibilidad no es la solución del amor o de la compasión, sino la de la violación de un personaje, Julieta, que anhela el amor verdadero («A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar» (79)) y es, también, la encarnación simbólica de la muerte que supone «vivir en el teatro»: se pasa la vida en su sepulcro en Verona, en donde transcurre buena parte de la acción del cuadro tercero, encerrada allí por el público (es uno de «nuestros muertos encerrados allí por el público» (126)). Por eso, los Estudiantes condenan la acción del público ficticio y abogan por la convención teatral, como lo expresa el Estu-

diante 2.°: «El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo» (112). Y sus compañeros añaden:

> ESTUDIANTE 4.°
> La actitud del público ha sido detestable.
> ESTUDIANTE 1.°
> Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende.
> ESTUDIANTE 4.°
> Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz. (117)

En esta escena, el público escénico asiste a un proceso que se le está haciendo al público ficticio, aunque no todos los Estudiantes estén de acuerdo sobre la culpabilidad de dicho público, por lo que más que a una sesión de tribunal, el público real asiste a una sesión de deliberación de los miembros del jurado.

EL METATEATRO DEL AMOR[82]

En la obra, como queda patente en el personaje de Julieta y su metatragedia, los dos temas fundamentales –la relación entre la identidad sexual y el amor, y la representación de la verdad en el teatro– se funden y entrelazan:

> El disfraz y la máscara enlazan a su vez con el tema de la ambigüedad sexual al configurarse como travestismo, mientras que en su otra vertiente están asociados con la simulación teatral.
> Toda la obra se nos ofrece, por lo tanto, como un denso entramado de asociaciones y equivalencias, en el cual la cadena metafórica es paralelamente una cadena metamórfica. Todo el juego de las transformaciones y los desdoblamientos, en el que una cosa pasa a ser otra, y otra, sin dejar de ser la anterior, no hace sino replicar, y a veces generar, el sistema

[82] La expresión procede de Pujante (2009: 182).

> de ensamblaje metafórico que articula la obra. Con la peculiaridad de que se trata de una cadena circular, puesto que si intentamos recuperar el lugar de su anclaje, en busca del *auténtico* referente de la metáfora, de la verdad desnuda de máscaras y disfraces, no encontramos sino otra figura poética, otro eslabón.

Este brillante análisis de Monegal (2000: 25-26) muestra cómo la metáfora al perder su referente se convierte en metamorfosis, lo cual conlleva que su destino mimético quede truncado y se convierta en semiosis ilimitada. El referente se vuelve *abito*. El entrelazamiento entre los temas de la verdad, el teatro y el amor se verbaliza en la discusión metateatral entre los Estudiantes:

> 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.
>
> ESTUDIANTE 4.°
>
> El público tiene sagacidad para descubrirlo todo y por eso protestó.
>
> ESTUDIANTE 2.°
>
> Precisamente por eso. 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 de asco.
>
> ESTUDIANTE 4.°
>
> La gente se olvida de los trajes en las representaciones y la revolución estalló cuando se encontraron a la verdadera Julieta amordazada debajo de las sillas y cubierta de algodones para que no gritase.
>
> ESTUDIANTE 1.°
>
> Aquí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa eso al público?
>
> ESTUDIANTE 4.°
>
> Nada, pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.
>
> ESTUDIANTE 2.°
>
> Es cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana, y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos

> ateridos. El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo.
> ESTUDIANTE 4.°
> Por eso ha estallado la revolución. El Director de escena abrió los escotillones, y la gente pudo ver cómo el veneno de las venas falsas había causado la muerte verdadera de muchos niños. No son las formas disfrazadas las que levantan la vida sino el cabello de barómetro que tienen detrás.
> ESTUDIANTE 2.°
> 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?
> ESTUDIANTE 1.°
> No es necesario, y esto era lo que se propuso demostrar con genio el Director de escena. (111-113)

Se habla de la ontología del personaje y de los límites de la metaforización como proceso creador de sentido en el teatro. Crítica y teoría tratan de hacerse un sitio en el ámbito de la creación. Y se da una crisis de la representación desde el momento en que las estructuras distanciadoras (máscara, disfraz) constitutivas del personaje se vuelven transparentes.

Lorca reacciona de este modo contra la excesiva textualización del fenómeno dramático, escribiendo una obra que podríamos calificar de autoconsciente porque interioriza objetivamente su posible aniquilación. Así, se vuelve a la esencia y a las raíces de la representación, ya que, según García Barrientos (1991: 62-63):

> independientemente de los márgenes en que convencionalmente se inscriben las manifestaciones del público, variables históricamente (más amplios en nuestro teatro del Siglo de Oro que en el de hoy), lo cierto es que el público tiene siempre la *posibilidad*, en cualquier momento y en cualquier medida, de intervenir en la comunicación teatral. Es más, sólo existe teatro si existe tal posibilidad [...] [y] la ficción escénica se crea sólo con la condición de que exista ese peligro, que convencionalmente, pero sólo convencionalmente, se canaliza en aplausos, silbidos u otros ruidos. El público es [o debería ser], pues, auténtico *interlocutor* [...] en la «conversación» teatral.

Sin embargo, la obra más que dramática es poética ya que se caracteriza por una casi ausencia de acción: lo que pone en escena más bien es la relación, conflictiva en este caso, entre palabra y silencio, relación propia de la poesía. La obra irrumpe desde el silencio, pero no consigue llenarlo de energía o de música cuando vuelve a él. Por ser poética es también, fuertemente antimítica, según Barthes (1993: 701):

> Notre poésie moderne s'affirme toujours comme un meurtre du langage, une sorte d'analogue spatial, sensible, du silence. La poésie occupe la position inverse du mythe: le mythe est un système sémiologique qui pretend se dépasser en système factuel; la poésie est un système sémiologique qui prétend se rétracter en système essentiel.

Para volver a la analogía de las partículas, se podría decir que la obra nos presenta la materia como algo destinado a morir sin que esta muerte suponga la creación de luz porque las partículas, las palabras y los seres no encuentran su complementaria antimateria. En palabras de Feal Deibe (1989: 156):

> E igualmente la palabra fracasa como instrumento revelador de los deseos íntimos. Tras arrancarse la máscara –en *El público*–, lo que asoma no es la desnudez sino otra máscara, encubridora de un nuevo deseo o, más radicalmente, del vacío. La nada es la única verdadera realidad, origen de todos los falsos (encubridores) deseos.

En vez de afirmar que hay algo más allá de las oposiciones palabra-silencio, materia-antimateria, la obra se convierte en postulado nihilista, lo que bien se transluce de su estructura. Prosigue Feal Deibe (1989: 156) afirmando que la «estructura formal de *Así* [*que pasen cinco años*] o de *El público,* haciendo que el final sea una repetición del principio, corrobora la idea de que nada sustancialmente ocurre, o puede ocurrir, en un mundo presidido por el vacío». En este mundo no cabe el amor, solo cabe la violación: la del espacio escénico por el público o, lo que es lo mismo pero a nivel metafórico, la de Julieta por los Caballos Blancos.

El paso del tiempo no cobra protagonismo en *El público* como ocurre en todas las tragedias. Por eso mismo, Feal Deibe (1989: 156) añade que asistimos a la deconstrucción de la tragedia, a pesar de que

todo lo que presenciamos constituya una afirmación rotunda de la muerte:

> esa muerte es no sólo la de los personajes sino también la de los actores y espectadores, y va acompañada por la destrucción del teatro donde el drama se representa. De tal modo se deconstruye la forma trágica canónica, al negarse el autor a reabsorber el estallido pasional (dionisíaco) en los límites precisos de un sereno orden apolíneo.

Lo que presenciamos, pues, en *El público* es el teatro «bajo la arena», es decir, lo dionisíaco sin lo apolíneo, un fenómeno que según Krieger sería algo así como la tragedia sin ese momento en el que el orden del cosmos vuelve a instalarse; la visión trágica erraría entonces fuera del molde de la tragedia y, por consiguiente, la terapia catártica y la superación estética de los elementos subversivos que conlleva no podrían tener lugar.[83] Esta visión trágica que erra lejos de su hogar, la forma trágica, la representa en *El público* el lenguaje a través de todas las series arbitrarias y (casi) ilimitadas de palabras que aparecen en la obra y que constituyen un fractal de su estructura global y, a la vez, de la teoría deconstruccionista,

> según la cual, deconstruyendo las imágenes y las ideas que constituyen la cultura, en vez de aparecer la naturaleza profunda de la realidad humana, ésta se deshace y eclipsa como un espejismo. Porque las palabras y las imágenes y las ideas en vez de remitir a lo vivido, a la experiencia concreta de los seres vivientes, remiten sólo a otras palabras, imágenes e ideas, en un laberíntico juego de espejos, un fuego de artificio autosuficiente en el que no sólo es pretencioso sino también inútil buscar explicaciones del mundo, de las relaciones humanas, de los destinos particulares.

---

[83] «But what if we should find the Dionysian without the Apollonian? Here we would have life unalleviated, endlessly and unendurably dangerous, finally destructive and self-destructive–in short, the demoniacal. In effect it would be *like* tragedy without that moment in which the play comes round and the cosmos is saved and returned to us intact. It would be, in other words, the tragic vision wandering free of its capacious home in tragedy. The therapy produced by catharsis, which allowed the subversive elements to be healthily exposed and aesthetically overcome, would no longer be available», citado por Feal Deibe (1989: 144).

La cita de Vargas Llosa (2002: 15-16) se aplica perfectamente al mundo de *El público*. En la obra, la deconstrucción de la realidad humana corre pareja con la deconstrucción del molde de la tragedia, lo que exige del público escénico-dramático que asiste a ella (fractal de una sociedad degradada que, según Sastre, no se merece la tragedia) que lo reconstruya, aunque esa reconstrucción conlleva el riesgo de la destrucción del teatro.

El público propone y comunica una visión evanescente del ser y de lo real, una especie de ontología cuántica en la que cada máscara constituye una posibilidad o una faceta del ser. En palabras de Abichared (1994: 206):

> El ser aparece así como compuesto de una superposición de máscaras, cada una de las cuales significa una de sus refracciones. Hablar del ser es jugar con sus máscaras, de la más humilde a la más solemne. Mostrar el ser es ir quitándolas, indefinidamente, hasta el rostro inaccesible.
> Lo real así definido desborda entonces por todas partes lo real propuesto a la percepción, como una promesa alejada sin fin y que, a medida que colma una espera, suscita otra.

El ser y lo real son un *abito* en un proceso de semiosis ilimitada. La deconstrucción del molde trágico y de la fábula impide que espectador se sumerja en el drama; se le coloca a distancia del espectáculo con la misión de hacerse cargo de la mímesis, mientras la representación se autodestruye ante sus ojos. Se advierten, pues, no pocos paralelos entre lo que se propone Lorca con las 'comedias irrepresentables' y el teatro no aristotélico brechtiano. Ambas poéticas rechazan el ilusionismo que asocian con la prestidigitación y, en cambio, exhiben los trucos y artificios teatrales para convertir en materia de espectáculo el funcionamiento del propio espectáculo.

En *El público* asistimos a una lucha de paradigmas: mímesis vs. semiosis, ficción vs. encarnación, mito vs. cuerpo. La obra muestra el lado trágico del deseo de afirmación del proceso de sustitución-semiosis como principio sustentador del drama. Nos muestra lo trágico del proceso de construcción de un teatro de la verdad. Escenifica lo que Derrida (1967: 364-368) llama, hablando del teatro de la crueldad de Artaud, la tragedia de la clausura de la representación:

> Penser la clôture de la représentation, c'est penser le tragique: non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond.
> Et pourquoi dans sa clôture il est *fatal* que la représentation continue.

La búsqueda de una representación que sea presencia plena pasa por la creación de un presente atemporal, la acronía, con lo cual acaba significando ausencia. Así se pone en escena el destino de la representación, cuya representación es muy poco teatral, ya que se trata más que de un destino (necesariamente metafórico), de una tautología: el destino de la representación es ser representación. Una obra como *El público* epitomiza la concepción metateatral de lo trágico como destino de la representación: destino que no puede ser sino ella misma por oposición a la tragedia que es representación del destino como significado. En consecuencia, no se puede hablar de tragedia metateatral, sino de tragedia del metateatro.

La representación se presenta como un lugar en el que el juego del intercambio simbólico puede desenvolverse casi al infinito. Sin embargo, sanciona lo que denuncia: la frontera entre sala y escena aparece como infranqueable y regida por el intercambio imposible. Desde ahí podemos empezar a formular nuestra acusación (todavía como pregunta): ¿no sería el teatro experimental –al basarse de manera más estudiada en la convención teatral aunque fuera resaltando sus límites– más convencional aún que el teatro tradicional?

CUERPO Y CONCIENCIA EN *EL PÚBLICO*

En *El público*, los cuerpos aparecen como espectros, como sombras de otra escena invisible. En cambio, se habla del cuerpo como de un elemento rebelde, un conjunto de pulsiones y secreciones que no se puede dominar o controlar; de ahí que se encienda en los personajes el deseo de atravesar el cuerpo o de que el cuerpo (propio o de otro) sea atravesado por algo, única experiencia que sellaría un acontecimiento como vivido realmente. Se le invita al espectador a que participe en un movimiento mental, metaforizado por el movimiento del cuerpo de los actores, y se solicita su imaginación para que se represente la faz oculta de lo que ve. No solo se trata de construir la parti-

cipación del espectador sino de implicarlo corporalmente en el espectáculo, de ahí las tensiones entre visible e invisible, interior y exterior, etc.[84]

Los cuerpos de los actores tratan de ser encarnaciones del proceso de la conciencia del espectador. Pero no se puede significar metonímicamente el cuerpo del espectador. Es más: un cuerpo no se significa, sino que se encarna. *El público* es una obra que anhela tener un destino metafórico (expresión que roza la redundancia si recordamos y aceptamos que para Ortega y Gasset el destino es la metáfora), pero que utiliza la metonimia para ello, por lo que se observa una discrepancia entre los medios usados y los fines deseados. Este destino metafórico está simbolizado por la anécdota del pez luna. De hecho, puede decirse que es gracias a su intenso valor poético, su rica y compleja metaforicidad verbal, como la obra evita el peligro último del metateatro, el de la tautología. La poesía sería la auténtica máscara, persona, del drama. Asistimos, pues, a una tragedia de la poesía, asesinada por la conciencia metateatral. Recordemos que para Lorca (2000: 182) el teatro es la poesía encarnada:

> Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.

Así, en *El público* asistimos a una tragedia: la de la poesía que no puede convertirse en drama, y la de la concepción del teatro como metáfora corporeizada visible (Ortega) y viva (Ricoeur), aniquilada por la teoría del teatro literalmente puesta en práctica.

---

[84] Alsina (2001: 20-21): «Il y a donc sollicitation chez le spectateur d'un mouvement mental, d'imagination, qu'on pourrait dire en profondeur ou vertical, de la surface vers un possible fond. Et, sur scène, un mouvement horizontal homologue: dedans-dehors, visible versus non visible. C'est ce qui, me semble-t-il, construit la participation du spectateur. Ce mouvement est métaphorisé sur scène par le corps des acteurs.[...] Nous retrouvons de nouveau des tensions déjà évoquées qui peuvent, par leur cohérence et leur convergence, se trouver à la source d'une implication du corps du spectateur dans le spectacle».

Esta obra es el argumento de nuestro trabajo: el reflejo estético de un sentimiento trágico del que nace esta reflexión sobre la conciencia del hecho de que una obra metateatral acaso solamente pueda expresar una verdad teatral, no poética. Es más: parece ser una obra cuya finalidad es la teoría, ya que solo desde el doble distanciamiento de la teoría del teatro en cuanto «contemplación de la contemplación» se rescata su posible sentido trágico y mítico. De hecho, lo que es interesante, es que la ruptura trágica que frena el proceso de encarnación es la intromisión de la visión en la acción: Elena que denuncia la estratagema. Por una coincidencia temporal significativa, Lorca escribe *El público* en el momento en que se descubren los principios fundamentales de la física cuántica. Así, al mismo tiempo que los físicos alemanes se dan cuenta de que la presencia del observador modifica la realidad observada, Lorca escribe una obra en la que la intervención del público ficticio interrumpe una representación de Romeo y Julieta.

Comedia sin título o *El sueño de la vida* (1935)

El tema de la rebelión del público aparece también en esta otra comedia irrepresentable, en la que Lorca acentúa su propósito didáctico. La obra empieza con un parlamento programático dirigido al público:

> AUTOR
>
> Señoras y señores:
>
> No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener y haceros creer que la vida es eso. No. El poeta, con todos sus cinco sentidos en perfecto estado de salud, va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad. (137)

Así describe el Autor ficticio su proyecto antiteatral de enseñar un rincón de realidad. ¿Corresponde este proyecto al del autor real, al de Lorca a la hora de escribir *El sueño de la vida*? Probablemente se trate de la obra en la que se traslucen con más claridad y contunden-

cia las ideas de Lorca sobre su teatro y el teatro de su época, por lo que este parlamento en boca de un personaje se nos presenta como la expresión de una utopía de denegación del teatro expresada desde el topos teatral. Podemos dividir esta utopía en cuatro puntos:

1. el afán de enseñar un rincón de realidad, no un «juego de palabras», es decir: la visión teatral se debe focalizar en facetas ocultas de la realidad y mostrarlas en su desnudez; no se trata de escenificar una acción construida, un *mythos* o una ficción.
2. dirigir las luces del teatro hacia objetos que el público no quiere ver: «hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñándoos las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír» (137-138). El Autor se propone, pues, mostrar realidades que solo convencionalmente se juzgan no teatrales, pero que al escenificarse conmueven porque son «simplísimas verdades».
3. el espectador es el centro de esta dramaturgia que aspira a convertirlo en personaje:

> AUTOR
>
> ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado! (138)

Se manifiesta la misma utopía que en *El público*: enseñar lo que nos pasa es, casi inevitablemente, convertirlo en «lo que pasa». No se trata de hacer partícipe al espectador de una luz, sino de que se queme al entrar en contacto con ella.

4. la intención didáctica, más que estética:

> AUTOR
>
> La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en la mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta, pero con gran modestia. (139)

El Autor se da cuenta del carácter utópico de su programa y remata su prólogo con una pregunta que lo resume: «¿Pero cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?» Es decir: ¿cómo hacer del teatro una condensación metafórica de la realidad o una encarnación de la poesía?

Al monólogo del Autor le sigue un diálogo entre él y el Espectador 1.° sobre las relaciones entre teatro y realidad, verdad y mentira. Empiezan a aflorar las múltiples contradicciones sobre las que pretende construirse la obra. A pesar de que expresó el deseo de que el espectador hablara y se convirtiera en personaje, el Autor le niega este derecho al Espectador 1.°:

> AUTOR
> A usted le gusta o no le gusta, aplaude o rechaza, ¡pero nunca juzga!
> ESPECTADOR 1.°
> La única ley del teatro es el juicio del espectador. [...]
> AUTOR
> Tenga la bondad de callarse.
> ESPECTADOR 1.°
> Yo he pagado por ver el teatro.
> AUTOR
> ¿Cómo? ¿Cómo? ¿El teatro? Aquí no estamos en el teatro. (140)

La negación del Autor es la expresión de una poética de denegación, es decir, de una poética que trata de provocar simultáneamente identificación y distanciamiento. Estamos en un teatro real, asistiendo a una obra que parece transcurrir en un teatro, pero cuyo protagonista niega rotundamente esta posibilidad. Para García Barrientos (2003: 147), Lorca alcanza así el máximo grado de ilusionismo que suponía también el escenario pirandeliano de *Seis personajes en busca de autor*:

> el escenario más ilusionista que cabe imaginar no es seguramente la reproducción más detallada y fiel –más «llena» de información– de un lugar real, sino quizás el escenario vacío que representa el escenario vacío de un teatro, como en *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello; es decir, si bien se mira, el más «artificial», como el procedimiento de duplicación de «niveles dramáticos» [...] al que corresponde el llamado

teatro dentro del teatro. La ilusión máxima, pues, no consiste en disimular la «teatralidad» de la representación, sino en elevarla al cuadrado.

Esa operación ilusionista de realismo a ultranza se complica mediante la denegación discursiva de los personajes que discuten sobre el hecho de si están o no en un teatro. Así se crea un sutil malentendido que surge cuando el Espectador 1.º rechaza las intenciones didácticas del Autor:

ESPECTADOR 1.º
No he venido a recibir lecciones de moral ni a oír cosas desagradables. [...] Me voy. Yo creí que estaba en el teatro.
AUTOR
No estamos en el teatro. Porque vendrán a echar las puertas abajo. Y nos salvaremos todos. Ahí dentro hay un terrible aire de mentira y los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia. Por eso yo no quiero actores sino hombres de carne y mujeres de carne, y el que no quiera oír que se tape los oídos.
ESPECTADOR 1.º
Vamos, querida. Este hombre acabará diciendo alguna atrocidad.
ESPECTADORA 1.ª
No me quisiera ir. Me interesa el argumento.
AUTOR
Quiere decir que le interesa la vida. La vida increíble que no está en el teatro precisamente. (142)

El teatro ya no es imitación de una acción, sino que su argumento (su *mythos*) debería ser la vida, según el Autor. El mito de la vida no puede representarse sino encarnarse: para ello no sirven actores, sino seres de carne y hueso. Se reformula aquí la utopía unamuniana de la desnudez que quería sustituir al personaje por la persona. Para el Autor, la vida y la realidad son la verdad, y el teatro tal como se practica en su época no es un medio adecuado para captarla y transmitirla. Parece que ya no se puede suscitar la encarnación desde y en el teatro, sino solo aludir a ella teóricamente. De este modo, el teatro se afirma como lugar en el que se debate, sin resolverlas, sobre las posibilidades del teatro: un campo de probabilidades cuánticas.

Sin embargo, el personaje del Joven afirma la verdad del teatro por encima de la realidad:

AUTOR
¡Ah! ¿Estaba usted ahí?
JOVEN
Sí, me interesa mucho su experiencia.
VOZ. *(Dentro.)*
¡Lorenzo! ¡Lorenzo mío! [...]
JOVEN
Creo que esa gente no lo van a dejar. ¡Es tan hermoso el teatro! ¿Qué va usted a hacer de las copas de plata, de los trajes de armiño?... Esa voz que ha sonado dos veces me conmueve a mí mucho más que una verdadera voz de agonía...
AUTOR
Todo eso ha desaparecido ya del teatro. (144)

La escena parece una inversión de la escena de la verdulera en *Luces de Bohemia*, ya que aquí la voz fingida, «teatral», conmueve más que una verdadera voz de agonía, mientras que en aquella escena de *Luces* los gritos de la madre traspasan a Max porque son verdaderos.

ACTRIZ 1.ª *(Saliendo vestida de Titania.)*
¡Lorenzo! ¡Lorenzo! ¿Cómo no vienes? No puedo trabajar sin ti. Si no veo la salida del sol que tanto me gusta y no corro por la hierba con los pies descalzos, es sólo por seguirte y estar contigo en estos sótanos.
AUTOR *(Agrio.)*
¿Dónde has aprendido esa frase? ¿En qué obra la dices?
ACTRIZ
En ninguna. La digo por primera vez.
AUTOR
Mentira. Si el cuerpo que tienes fuera tuyo, te azotaría para ver si hablabas de verdad. [...]
ACTRIZ
Yo sólo sé que te amo. Quiero que me azotes para que veas que mi piel se pone rosada; quiero que me claves un punzón en el pecho para que veas saltar un hilo de sangre. Jajajajá. Y si te gusta la sangre te la bebes y me das una poquita a mí.
AUTOR
¡Mentira!
ACTRIZ
¡Claro! ¡Mentira! *(Lo abraza.)* Yo estoy aquí sola y sin embargo me llevas en cada ojo diferente y pequeñita. (151-152)

La poética del desenmascaramiento conlleva la desmitificación, es decir, el sinsentido del mito como argumento, ya que el mito no es la vida. Según Grotowski (1970: 21), una vez abandonada la máscara, el cuerpo aparece como la única posibilidad de significar, el único terreno en el que puede quedar impreso algo y el único elemento que puede remitir vagamente al mito:

> Luego, cuando no quede nada de evidente, el solo dominio seguro es aquel de la corporalidad siempre real y palpable. Violando la intimidad de un organismo viviente, desvelando sus reacciones fisiológicas y sus impulsos interiores de manera casi brutal, que permita alcanzar el límite de la medida, nosotros devolveremos a una situación mítica su valor concreto y humano, la transformaremos en una pura expresión de la verdad vivida.

El fragmento expresa de manera dialogada la experiencia de una disyunción entre cuerpo e identidad, personalidad y papel, actor y personaje. Esta experiencia la tacha de mentira el Autor; sin embargo, para la actriz se trata de una mentira que expresa una verdad: el hecho de que disociamos la realidad al percibirla y que, por lo tanto, la unidad que percibimos como realidad es una unidad construida. No solo el reflejo en los ojos de lo visto es diferente del objeto contemplado, sino que además este se desdobla en los ojos. La analogía con el proceso de la fusión binocular, que es a su vez una etapa fractal del proceso de la conciencia, se justifica a través de la noción central de visión. En palabras de los neurólogos Edelman y Tononi (2004: 38):

> La necesidad de construir una escena coherente y consciente a partir de elementos aparentemente dispares se puede apreciar a todos los niveles y en todas las modalidades de la conciencia. Un caso bien conocido es el de la fusión binocular. Las imágenes que perciben los dos ojos son dispares, en el sentido de que están ligeramente desplazadas horizontalmente la una respecto de la otra; sin embargo, la escena visual que percibimos es una síntesis coherente de las dos imágenes en la cual la disparidad añade la información adicional que nos permite percibir la profundidad. Si hacemos que las imágenes presentadas a los dos ojos sean artificialmente incongruentes, por ejemplo mostrando un objeto al ojo derecho y un objeto completamente distinto al ojo izquierdo, la fusión binocular resulta imposible y es reemplazada por la rivalidad binocular.

> En lugar de percibir una superposición incongruente de los dos objetos, la persona ve alternativamente uno u otro de los objetos. Así, pues, la percepción elige entre la fusión y la supresión en beneficio de la coherencia. Más adelante, cuando analicemos los correlatos neuronales de la experiencia consciente, discutiremos la utilidad de la rivalidad binocular.

En obras como *El público* y *El sueño de la vida*, contemplamos el proceso de la conciencia encarnado en unos cuerpos y expresado a través de unos diálogos que ponen de relieve una visión disyuntiva que solo se convierte en síntesis disyuntiva en la visión del espectador. Hay, sin embargo, un énfasis en la discontinuidad del proceso de la encarnación mediante la explicitación del carácter dicotómico en la relación actor-personaje. Al invadir el escenario el inconsciente de la representación, la conciencia repercute en el espectador. Como *El público*, *El sueño de la vida* es un experimento que consiste en superponer a la estructura del teatro como dispositivo dióptrico tal como la describe Baars (donde los elementos conscientes son los que aparecen visibles en el escenario), otra estructura que invierte dicho dispositivo. Se trata de una utopía con la que se puede jugar ficticiamente, pero que solo involucra la parte no-ética del espectador como conciencia: de hecho, este solo puede encontrarle un sentido trágico a la obra interpretándola, pero no a consecuencia de un sentimiento producido por presenciarla. De este modo, se entiende que Maestro (2009: 35) pueda hablar de la tragedia lorquiana como «una tragedia de "hechos de conciencia"»: una tragedia, pues, fundamentalmente psicologista y fenomenológica que conlleva «una conciencia que no lleva a ningún tipo de liberación, sino a vivir en la desesperanza y en la falta de soluciones a los problemas más urgentes». Dicha conciencia es a la vez causa –en el autor– y efecto –en el espectador– de la dramaturgia de las comedias irrepresentables. No tiene, pues, vocación esperanzadora.

Habrá que esperar entre quince y veinte años para que renazca, al menos por lo que atañe a la creación dramatúrgica, la esperanza, la cual en la obra de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre se unirá de manera original e inédita a una honda conciencia trágica, principalmente socio-histórica, a la que estarán subordinadas, aunque no

anuladas, las cuestiones físicas, psicológicas, fenomenológicas y metateatrales en general.

BALANCE

En *El público* y en *El sueño de la vida* los mitos son textos u obras para representarse. Cumplen, pues, como en las obras de Unamuno y de Valle-Inclán que hemos analizado, una función intertextual y se sitúan en el nivel metadiegético. A partir de esos textos, los personajes especulan, debaten y discuten sobre las posibilidades y modalidades de representación de dichos textos. El teatro aparece así como un lugar de estados posibles de sí mismo, como una ontología cuántica. La metateatralización es total, ya que la acción transcurre en un teatro, que los personajes son gente de teatro y que se habla de teatro solamente, o bien de teatro en relación con temas fundamentales como el amor, por ejemplo. La tragedia, si la hay, no se ve sino que se cuenta, como ocurre en *El público*: la representación del teatro bajo la arena fracasa y el público mata a la verdadera Julieta, pero el público real no asiste a los hechos, solo a las reacciones y a los comentarios sobre ellos. Para compensar el antidramatismo se habla mucho acerca del cuerpo y, sobre todo, se ostenta el cuerpo como el único lugar en el que puede pasar y quedar impreso algo. Sin embargo, no se construye ningún *mythos* que pudiera causar emociones en el espectador. Más bien, la inacción es total, por lo que al final se trata de un teatro teórico para la conciencia metateatral del espectador.