

Julio Huélamo Kosma, *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público*

Si la «máscara» supone en todos los niveles de realidad abordados el enseñoramiento de la ley de la representación, de la simulación, de la primacía del parecer sobre el ser, resulta lógico que todo ello encuentre un medio cabal de expresión en el empleo sistemático y reiterado de lo teatral, bien sea en referencia directa al medio artístico que gira en torno al escenario, bien sea en alusión a cualquiera de las sugestivas significaciones metafóricas que, acrisoladas por una larga tradición cultural, apuran, en diversos ámbitos, las asociaciones del medio dramático con la apariencia y, por tanto, con lo evanescente y sujeto a contingencia.

En este sentido, *El público* recrea ampliamente la plurivocidad simbólica del término «teatro». En primer lugar, el teatro, en su condición esencial de espectáculo, se halla gobernado por la norma que impone el ojo censor del espectador. De modo similar, la vida de cada uno supone actuar constantemente bajo la presión de un agente observador que, en ocasiones, son los otros, pero que, muchas veces, es la propia conciencia. Vivir se convierte así en un ejercicio de representación que tiene lugar en un teatro que no interrumpe sus funciones y del que no se puede escapar: el teatro es la vida misma. Es significativo que cuando Julieta pide que se cierre la puerta del teatro para impedir la entrada en el sepulcro a otros agentes que de nuevo perturben su reposo y para terminar la pesadilla a que ha sido abocada por Hombres y Caballos, el Hombre 2, incluso en el nivel psíquico más profundo en el que nos encontramos, advierte « La puerta del teatro no se cierra nunca».

Es imposible librarse de la «ley de la representación» porque cualesquiera vivencias, incluso las más íntimas, están condicionadas por la conciencia censora de la autoobservación: la vida tiene lugar en un escenario abierto que no podemos escamotear a la vigilancia de algún tipo de óptica. Ni siquiera la realidad más íntima escapa a esa censura. En este caso, el «público» serán los fantasmas interiores de nuestra mente; así cobra sentido el inicio de la obra: en el drama del Director, en la representación que va a dar comienzo en su cuarto, se abren paso, como público, Caballos y Hombres; después lo harán Elena y el Emperador. Hasta nuestra

El público

psicología individual se configura como un escenario sin cierre posible en el que intervienen como actores y público todos nuestros deseos e inhibiciones. La mente, incluso en los niveles más recónditos, elabora dramas de los que es imposible ausentarse. Por eso, las reticencias iniciales del Director a participar en el drama que los Hombres le proponen acaban siendo vencidas. [...] El Director es obligado a dejar su refugio y actuar, como los demás, en el escenario, a la vista del público, es decir, de los sujetos de contemplación en que se convierten todos con respecto a sí mismos. [...]

En segundo lugar, es notable la deliberada confusión de realidades, extra e intrateatral, que, en el cuadro quinto, se advierte a lo largo de la crónica revolucionaria. En efecto, junto a las lógicas referencias al teatro como espacio que abarca todo su ámbito físico (el foso, el techo de la escena, la claraboya, la orquesta, los escotillones, los telones, el escenario), aparecen menciones a realidades que sobrepasan los límites espaciales del teatro convencionalmente admitidos. Hay referencias a la portada de una universidad, a unos arcos que conducen a los palcos de un gran teatro, a una callejuela, a una torre, a una colina, a la ruina, a la catedral y, en todos los casos, como realidades contenidas dentro del propio espacio teatral. De modo similar, junto a personajes que, en su calidad de público o no, pertenecen a una realidad habitual en el espacio teatral (actores, estudiantes, damas, muchacho), existen otros que evidentemente exceden esa realidad y se sitúan en ámbitos dispares: el Desnudo Rojo, los Ladrones, un enfermero, un juez, un profesor de retórica... Todo ello significa que el universo teatral en el que nos movemos no se limita ciertamente al teatro como fenómeno cultural que hay que redimir, sino como imagen y símbolo de la realidad toda, como *scena vitae*.

Y, desde esta consideración trascendida, lo ocurrido en la revolución propiciada por el Director cobra nuevas dimensiones de orden ético y social: el microcosmos del teatro trasciende sus problemas y conflictos para transformarse en *imago mundi*: del mismo modo que el teatro se halla encorsetado por normas estéticas y morales anquilosadas, la vida de la gente, que es una proyección magnificada de aquél, se encuentra oprimida por reglas obsoletas que impiden a los hombres hallar los caminos de la plenitud vital a partir del logro de la autenticidad personal.

El público

Por último, también en un plano metafísico encuentra viejo acomodo la virtualidad simbólica del teatro: la muerte, el Prestidigitador, ausente toda referencia soteriológica y consoladora del ultramundo, ausente el Dios-autor de los autos sacramentales, se convierte en director de escena del drama humano. Un drama insustantivo, fugaz y, por tanto, equiparable a una ficción.

Como ya sabemos, sin embargo, algo definitivo une a todas esas proyecciones simbólicas del teatro como imagen de los dramas psicológicos, sociales o existenciales: la imposición, en último término, del disfraz, de modo que lo que, a cualquier nivel, se pretende «teatro bajo la arena» resulta vencido por la simulación y el engaño, por el «teatro al aire libre», deudo y deudor de la máscara. [...]

En realidad, todas esas manifestaciones especulares del teatro, que abarcan la realidad toda, no hacen sino agigantar la trascendencia del teatro considerado como forma artística. Si el teatro ofrece a la realidad una imagen en la que contemplarse, también la realidad condiciona la imagen del teatro. La vida es como el teatro, pero también el teatro es como la vida. Y, puesto que la vida de los hombres, así se advierte en el drama, se funda en el autoengaño y en la incapacidad para acceder a la verdad, por lo mismo, el teatro, lejos de reflejar lo más auténtico, se convierte en un templo del fingimiento y la superficialidad, en un «teatro al aire libre» contra el que tropiezan cuantos intentan redimirlo y reorientarlo hacia un sentido nuevo y profundo que pudiera, a su vez, transformar la realidad. [...]

Resulta, sin embargo, difícil encontrar los culpables en la medida en que la responsabilidad se diluye entre los numerosos factores que intervienen en la realidad escénica. [...] Es, sin embargo, el público, y en él también se incluyen de alguna forma todos los que intervienen sobre o alrededor de la escena, el factor primario de explicación. No en vano, el teatro convencional se encuentra regido por la ley del aplauso, lo que justifica «la gran mano impresa en la pared» que forma parte del decorado inicial de *El público*: esa mano representa la ley del aplauso, pues, no en balde, los «tres hombres envueltos» que, luego desechados por Lorca, habían de aparecer, junto a los Caballos, como representantes del público nada más iniciarse la obra, iban envueltos «en una sola tela llena de manos y pitos de goma». Manos y pitos que simbolizan la adhesión o la repulsa del público.

El público

A partir de esta consideración esencial, la escena se convierte, olvidados otros criterios artísticos y morales, por miedo o por falta de autoridad, en un reflejo aceptable de ese público. Un público, en primer lugar, insensible ante el dolor ajeno, que puede considerar como motivo de espectáculo cualquier drama real: el sacrificio más ingente puede transformarse, a la luz de su deformada sensibilidad, en una representación admisible. De ahí, como vimos, que el sufrimiento verdadero y el amor sin límites del Desnudo Rojo sea transformado en una pantomima, en una farsa que es aceptable en la medida en que los artificios con que se rodea al drama (uso de pelucas en los actores, barbas postizas, efectos especiales como el aire o las campanadas) provocan en ese público un distanciamiento tranquilizador. Ello prueba el rechazo del público ante lo medular, o, si se prefiere, su perfecta adscripción al mundo de la «máscara», a la ley de la careta: tal se demuestra en su incapacidad para resistir el intento de bucear en la raíz del drama humano que llevan a cabo el Director y sus amigos. [...] El público, parapetado tras la hermosa pero falsa careta de las convenciones y prejuicios alimentados por la «máscara», asesina a los intérpretes del drama (el asesinato de Julieta). Cualquier instancia que pretenda reflejar la verdad, servir de espejo al público, eliminando así su careta, es destruida con violencia. [...] En cuanto quiebran sus aparentemente sólidos principios, esa sociedad se encuentra en la más absoluta indefensión, de modo que la existencia de sus individuos se transforma en un puro vagar sin norte, perdidos entre esa tramoya-mundo que no entienden y de la que no pueden escapar.

El público, pues, incapaz de entender y atender la verdad, hace imposible el teatro auténtico convirtiéndolo en su víctima: en la medida en que el teatro no sirve para mostrar los verdaderos y escondidos dramas humanos y liberar así a los que sufren sin entender sus más radicales e íntimos conflictos, el teatro se encuentra muerto. Lo que ocurre es que de la muerte de ese teatro liberador, se deriva la del público; así se entiende el inequívoco sentido funeral con que los hombres acceden al cuarto del Director al comienzo de la obra: ellos forman parte de esa legión de agonizantes que no han podido salvarse a costa del teatro al escamotear la escena los dramas que los atenazaban. De ahí la imagen empleada por los Hombres que revela al teatro como un inmenso cementerio en cuyas filas de butacas-tumbas yacen los espectadores, es decir, el público irredento. [...]

El público

Paradójicamente, el público se convierte así en victimario y víctima de sí mismo y del teatro. La idea la expone poéticamente el Director; detrás de todos los fáciles artificios del teatro convencional, se hallan sepultados, por la actitud opositora a todo consuelo que protagoniza ese público, los muertos, los que perecen sin poder aprender en la escena a vivir sus dramas. [...]

Es preciso, pues, romper las puertas del drama, echar abajo las convenciones formales e ideológicas que encorsetan el teatro y lo convierten en una «fábrica de sueños» sin rastro de verdad, sin rastro de vida. La propuesta del Director, sin embargo, exige, en su radicalidad, un público nuevo y distinto. No ese público acomodado que, corrompido por sus propios hábitos, parece ya irredimible, sino un público incontaminado, carente de prejuicios, y que se corresponde con los sectores sociales alejados del teatro por su indigencia económica y cultural. Es preciso, pues, derribar a toda costa otras barreras, las sociales, que impiden a los desposeídos acercarse con ojos limpios a la escena.