



**JULIO HUÉLAMO KOSMA, *El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre 'El público'*. Universidad de Granada, 1996.**

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:

Hombre 2: 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 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:

Hombre 1: Pero yo te he de llevar al escenario quieras o no quieras.

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:

Director, *llorando*: Me ha de ver el público...

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.

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. [...]

«Teatro al aire libre» que, en efecto, aparece exhaustivamente analizado en *El público* desde las primeras escenas. Ya el Hombre 2, a poco de comenzar la obra, manifiesta su desconfianza para regenerar el teatro, sinónimo de artificio y mentira. [...] A juicio del Hombre 2, sería más factible hallar en otro medio menos falsificado (en el bosque, en la naturaleza) el interlocutor propicio al que exponer sus planes tendentes a la revelación de todo

cuanto no se halla contaminado por la «máscara»; el teatro se encuentra anestesiado para escuchar cualquier llamada a la purificación.

Se trata, en efecto, de un teatro que por miedo a la «máscara» evita la presentación de aspectos considerados demasiado crudos e indignos para una sensibilidad a la que repele toda aproximación de lo natural y mucho más de lo naturalista. [...] Un teatro, además, que, enemigo de lo profundo, pervierte la naturaleza de los sentimientos más auténticos y desasosegantes (por ejemplo, el dolor humano) convirtiéndolos en pura simulación, en fingimiento convenido e inmutable que conjura su potencial conflictividad, que transforma la hondura de cualquier drama humano en apacible comedia, siempre concluida en final feliz cuando, terminada la representación, los actores saludan sonrientes al público. [...] Un teatro que, en la selección que impone todo artificio, opta por la representación de la admisible ocultando parcelas de realidad umbráticas y conflictivas, sólo sugeridas tras la elusión que las vela:

Hombre 2: ...¿Qué pasaba, señor Director..., cuando no pasaba?

El teatro se transforma así en un juego mixtificador en el que la apariencia y la falsificación, no exentas de apatía y dejadez, se han convertido en medio adecuado para reflejar confortables realidades puramente superficiales. No es raro, pues, que a tenor de esto, la grandeza incomparable del drama que vive el *Desnudo Rojo* sea convertido en un drama vulgar y acomodaticio, presto para el aplauso fácil del público, que es incapaz de entenderlo. [...] Cerrado, además, a todo intento renovador, es, pues, un teatro que únicamente atiende a dimensiones empobrecedoras y trilladas de los dramas, olvidando perfiles inéditos y muchas veces hirientes que sólo pueden descubrirse desde una óptica desprejuiciada que indague en la verdad, en la verdad poética, siempre muy por encima de la rasante literalidad de los textos y de las adocenadas puestas en escena con que se los priva de su vitalidad y de su capacidad para ayudar a los hombres a vivir sus dramas en la escena. [...]

Detectada esa evidente postración del teatro, 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: los



responsables artísticos de los teatros se hallan acomodados, como el Director de escena al comienzo, a unos moldes dramáticos que aseguran el éxito total. [...]

Los poetas, que debieran officiar como ilustradores de la verdad salvadora, que debieran aceptar, como modernos Prometeos, el sacrificio al que están llamados en su función de buscadores y defensores de las nuevas realidades que se acercan, aun a costa del sacrificio, acosados y vencidos por la «máscara», matan inicua y alevosamente («cuando vuelan por las aguas quietas») la inquietud, la preocupación vital y el sufrimiento, asociados a la creación de nuevos horizontes para el arte y la vida, que deben roer las entrañas de todo verdadero artista (esto es, matan a las gipaetas, al buitre prometeico que simboliza el sacrificio supremo de los que abren caminos de salvación sin importarles su propio sufrimiento). Los creadores que buscan elevación y espiritualidad (las águilas) encuentran cercenadas, a causa de la «máscara», sus alas, de modo que, maltrechos e inválidos (con muletas), deben arrastrarse por los fangos que ofrece la realidad, sin posibilidad alguna de levantar el vuelo, de alcanzar las

regiones de la altura y la nobleza morales que sobrepujasen a la rasante y trivial realidad.

Por otro lado, los actores, recuérdese la compostura de los Ladrones, dominados por una actitud servil, aceptan sin objeción alguna las órdenes que se les dan, de modo que se convierten en marionetas, sin personalidad alguna; lo cual se confirma también en la actitud apática e incluso ridícula con que entonan mecánicamente el himno laudatorio. Lejos, pues, de los personajes que el Director acaba reclamando para su teatro en su pretensión de anular cualquier atisbo de artificio. [...] Con ser todo ello importante, 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.

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:

Hombre 2: Sepulturas con focos de gas, y anuncios y largas filas de butacas.

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. [...]

Se hace necesario, pues, salvar el teatro, resucitarlo, por medio de una renovación a fondo, cuando no una abierta ruptura de aquellos factores que adulteran su verdadera esencia. De este modo se entiende, en primer lugar, que el protagonista del drama, a quien se insta a una subversión total de orden moral y estético, sea precisamente un director de escena. Téngase presente, al respecto, que los directores de escena eran considerados, en los medios

teatrales más avanzados de la época, como las figuras claves de la anhelada renovación dramática. Su exigible preparación estética e intelectual habría de asegurar la calidad de los espectáculos, relegando los criterios comerciales fundamentados en el fácil aplauso del público. Lamentablemente, eran casi inexistentes en el teatro español del momento y muy pocos los que se atrevían a ejercer como tales. En este sentido la elección del Director como artífice del intento renovador llevado a cabo en el cuadro quinto, supone una llamada de exigencia y compromiso para aquellos que, con autoridad y valentía, pueden romper la parálisis del teatro imponiendo criterios artísticos que contradigan el gusto anquilosado del público.

Sólo desde esta actitud, extensible a los demás oficios dramáticos, será posible que los hombres de teatro dejen de estar dominados por el aplauso de los demás, y ser, en cambio, ellos mismos, sin más imperativo que su propia conciencia. [...] Sólo hombres de esta forja podrán, manteniendo actitudes dignas y gallardas, colocar al público en su lugar, el que le corresponde, nunca en el de airado censor de lo que se ofrece a sus ojos, como acontece en el transcurso de la revolución. El público, la

gente, no entiende que la verdad está por encima de esas formas que juzga intangibles, y, por eso, en cuanto el hombre de teatro las emplea libérrimamente, cree atacados los fundamentos de la «máscara» en que sustenta su propio existir, y reacciona intentado imponer al artista sus propias convenciones. [...]

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. La propuesta la recoge en forma de acertijo el Pastor bobo:

Adivina, adivinilla, adivineta,  
de un teatro sin lunetas  
y de un cielo lleno de sillas

con el hueco de una careta.

Sus palabras remiten a un horizonte en el que el teatro, también simbólicamente la sociedad, careciese de barreras sociales, bien visibles incluso espacialmente entre quienes adquieren las localidades más distinguidas (las de las lunetas) y aquellos otros que se ven obligados a acudir a los asientos más económicos (los del paraíso). La pregunta gira, pues, en torno a la posibilidad de un teatro en el que desaparezcan las clases, un teatro que no esté gobernado por los gustos dominantes de un sector del público, el más conservador, el que se sienta en la platea; un teatro hecho para todos y en el que todos tengan libre acceso e idéntica influencia; un teatro que elimine el discriminatorio «paraíso», llamado tradicionalmente así en trágica broma, al que acuden los desheredados; un teatro en el que sólo exista un verdadero cielo, pues tal habría de ser considerado el teatro si cumplierse su alta misión ennoblecedora y espiritual, en donde todos por igual tuviesen el mismo acomodo (las sillas); un teatro, en último extremo, en donde la careta, en donde la «máscara», no sea ya más que el recuerdo de su propia ausencia, de su hueco.





La necesidad de dar entrada a un nuevo público es contemplada como una exigencia irrenunciable para la verdadera renovación del teatro. Público del que, naturalmente, también formarían parte las minorías intelectuales que defienden los cambios y en las que se incluyen los Estudiantes, en especial el Estudiante 5, en el que convergen la formación derivada del estudio y su condición de trabajador, es decir, el mundo intelectual y la clase obrera.