



GWYNNE EDWARDS, *El teatre de García Lorca.*

(Traducció: TNC)

El público, la primera de les grans obres surrealistes que ens han arribat de Lorca, va ser començada segurament a Nova York entre els anys 1929-30 i pràcticament acabada l'any 1930 a L'Havana, ja que el manuscrit va ser, en part, escrit en paper amb la capçalera de l'Hotel Unión, on Lorca s'allotjava. Lorca va tornar a Madrid l'estiu de 1930 i, o bé a finals de tardor o a principis de 1931, va llegir l'obra davant d'un reduït grup d'amics a casa de Carlos Morla Lynch. Rafael Martínez Nadal, que era en aquest grup, comenta que tant *El público* com *Así que pasen cinco años* van ser acollits «amb fredor per part dels seus amics: una manca de comprensió explicable si es té en compte la dificultat d'aquells textos i, encara que en menor mesura, de tota l'obra poètica de Lorca escrita a Amèrica. Encara recordo la reserva, i fins i tot la semivelada hostilitat amb què alguns dels seus amics van escoltar les primeres lectures dels poemes de *Poeta en Nueva York*.» Mildred Adams ens dóna la següent versió dels fets:

...Poc després d'arribar a Madrid, després de la seva estada a Amèrica del Sud, Federico va llegir una primera versió a tres dels seus amics: Carlos Morla Lynch, la seva dona Bebe i Rafael Martínez Nadal. L'escriptora francesa Marcel Auclair, amiga de tots ells, ens explica l'efecte que aquest drama surrealista va produir a aquell sofisticat grup. «Rafael tenia un record molt desagradable d'aquella tarda», diu. Carlos i Bebe, desconcertats pels primers paràgrafs i cada cop més incòmodes davant la violència i l'oberta homosexualitat dels primers actes, van deixar que Federico llegís l'obra de dalt a baix sense dir res. Quan va acabar, Bebe gairebé plorava, no d'emoció sinó de consternació. «Federico, m'imagino que no deus pensar representar aquesta obra. No es pot. A banda de l'escàndol, no és representable.» Lorca no va voler defensar l'obra i un cop van ser al carrer va dir a Rafael: «Aquesta obra és per al teatre, però per d'aquí molt anys. Fins aleshores, millor que no fem cap comentari».

Lorca, segons es dedueix clarament del que va dir a Rafael Martínez Nadal, veia que *El público* era irrepresentable en

el moment en què la va escriure, bàsicament pels gustos i actituds del públic. L'any 1933, durant la seva visita a Buenos Aires, Lorca va declarar a un periodista de *La Nación* que cap companyia s'atreviria a representar aquella obra i que el públic, quan s'hi veiés reflectit, reaccionaria violentament. [...]

La publicació del text, i per tant l'estrena de l'obra, durant molt de temps van ser impeditos per la família Lorca, que no volia que es posés en circulació una obra que el mateix autor considerava irrepresentable. [...]

Per tractar d'establir les fonts i possibles influències d'*El público*, resulta imprescindible analitzar l'impacte del surrealisme en l'obra. André Breton defensava una escriptura automàtica, l'expressió espontània i sense inhibicions, fora del control de la raó, de tot allò que passés per la ment: la revelació de l'inconscient, realitat autèntica i superior que hi ha a dins nostre. El seu *Manifest surrealista* va aparèixer l'any 1924 i les idees que hi va exposar van ser subscrietes amb entusiasme per molts altres escriptors, com Louis Aragon i Antonin Artaud, així com per nombrosos pintors, entre els quals hi havia Max Ernst i per descomptat Salvador Dalí, amic íntim de Lorca. Dalí, així

com Joan Miró i Luis Buñuel, serien més tard expulsats del grup surrealista capitanejat per Breton, acusats de falsificar-ne els ideals. El cert és que, tal com ha escrit Martínez Nadal referint-se als aspectes surrealistes de l'obra d'aquests artistes, «és difícil parlar d'automatisme dels somnis sense cap control de la raó». El mateix Dalí, tot i intentar ser més surrealista que els surrealistes, desenvoluparia el seu mètode críticoparanoic, el qual li permetria pintar els somnis i les imatges inconscients mantenint el control del que feia. Lorca, en una carta de 1928 al seu amic Sebastià Gasch, nega que els poemes que li envia siguin realment surrealistes i afirma en canvi que posseeixen una lògica poètica:

Estimat Sebastià: T'envio els dos poemes. Voldria que t'agradessin. Responen a la meua nova manera *espiritualista*, emoció pura descarnada, deslligada del control lògic, però, ¡alerta!, amb una gran lògica poètica. No és surrealisme, ¡alerta!, la consciència més clara que els il·lumina.

En una altra carta a Sebastià, Lorca parla de la seva necessitat de defensar-se contra el perill de deixar-se fascinar per l'inconscient i en la seva famosa conferència

sobre *La imatge poètica a don Luis de Góngora* es refereix a la necessitat última del poeta de controlar la seva producció.

No crec que cap gran artista treballi en estat febril. Fins i tot els místics treballen quan l'inefable colom de l'Esperit Sant ja abandona les seves cel·les i es va perdent pels núvols. Es torna de la inspiració com es torna d'un país estranger. El poema és la narració del viatge.

Martínez Nadal considera que la influència del surrealisme francès en Lorca és de menor importància que la que hi van exercir els cercles intel·lectuals de Barcelona i Madrid, entre els que destacaven les figures dels poetes Alberti, Aleixandre i Neruda, a més de Dalí, Miró i Buñuel. L'obra d'aquests poetes abraça, sens dubte, el món dels somnis i l'inconscient i resulta sovint visionària i profètica. Però per sota de tot aquest món hi ha un profund estrat de tradició cultural espanyola, a través del qual es pot explicar amb claredat i de manera racional gran part de l'element extern surrealista importat de fora.

Molts dels aspectes que trobem a *El público* ja són presents en aquelles escenes de confusió, transformació, violència, dolor i angoixa que trobem, en particular, als quadres de dos pintors, Hieronymus Bosch i Francisco de Goya, les obres dels quals Lorca coneixia perfectament. [...] Les pel·lícules dels anys vint i trenta també van influir sobre l'autor granadí. [...] En el seu poema «surrealista» *Poeta en Nueva York*, hi ha fragments que recorden molt les imatges sorprenents i plenes d'incoherència de les pel·lícules de Buñuel —un gos coix fumant o un ocell amb crosses. Seria precisament a Nova York on Lorca, inspirat per *Un chien andalou* de Buñuel, escriuria un guió de cinema en què, al llarg de setanta-vuit escenes, desfilen davant dels nostres ulls unes imatges de violència i crueltat extrema; una mà esprement un peix, un fons que es converteix en un òrgan sexual masculí i després en una boca que crida, tot això en una continuada seqüència de transformacions que desafien totes les lleis físiques i que vénen a dir-nos que les coses i les persones mai són el que semblen ser. [...] Si en la creació d'*El público* la influència de pintors antics i moderns hi té un paper important, de la mateixa importància és l'impacte del cinema amb les seves tècniques noves i sorprenents. En aquella capacitat del cinema d'expressar

visualment les emocions més fortes i complexes, Lorca va descobrir-hi una autèntica font d'inspiració.

A l'acció d'*El público*, els personatges de Romeo i Julieta hi ocupen un lloc prominent i en relació a això és interessant recordar que aquesta tragèdia de Shakespeare era una de les obres preferides de Lorca. A *El público* hi ha molts ecos del text de Shakespeare, encara que es pot veure en alguns detalls que Lorca, tot i conèixer bé l'obra, no comptava en el moment d'escriure amb el text de Shakespeare. Martínez Nadal, tanmateix, opina que malgrat les freqüents referències a *Romeo i Julieta*, el tema d'*El público* —el caràcter fortuït de l'amor— està més íntimament lligat al d'una altra obra de Shakespeare que sempre havia captivat Lorca: *El somni d'una nit d'estiu*. Comentant l'obra amb Nadal i en particular les escenes d'amor en què apareixen Titània i l'ase, Lorca opinava que l'amor, que no té res a veure amb la voluntat de les persones, es dóna a tots els nivells i amb la mateixa intensitat, tant si es tracta de l'amor entre l'home i la dona, entre dos homes o entre dos éssers qualssevol. Allò que succeeix en un bosc a prop d'Atenes a l'obra de Shakespeare, succeeix a tot arreu en el món real. Aquest

és precisament el tema d'*El público*: la revelació de l'amor en les seves diverses formes i la revelació que, dels personatges de l'obra, uns són la projecció dels altres, i fins i tot més encara: són la projecció de nosaltres mateixos.

Els temes principals d'*El público* ja havien estat iniciats, en la seva majoria, en la primera producció poètica i dramàtica de Lorca, i continuarien sent els temes dominants de la seva obra posterior. El tema de l'amor havia aparegut de bon començament en molts dels seus poemes i obres de teatre; però el tema de l'amor homosexual, tot i ser latent en la primera producció lorquiana, no passaria a un primer terme fins la seva estada a Nova York. És aleshores quan brollarà, amb gran força expressiva, en poemes com l'*Oda a Walt Whitman*, que data del 15 de juny de 1930, moment en què Federico estava treballant també en *El público*. [...]

El títol de l'obra, concís i sense adorns és, com molts dels seus decorats i bona part del seu diàleg, un enigma que ens obliga a pensar i reflexionar. D'una banda, en termes teatrals —escenari i auditori, actors i espectadors—, el públic és quelcom separat de l'escenari; són els observadors de l'acció que té lloc a escena. D'altra banda, si una obra és imatge de la vida, metàfora de l'experiència

de l'home, també és un mirall on ens veiem a nosaltres mateixos, i els actors a escena són alhora una expressió dels observadors de l'acció. És més: en la mesura en què nosaltres, en relació amb els nostres semblants, assumim aparences i màscares amb què ocultem el nostre ésser autèntic, som tan actors de les nostres pròpies vides com ho poden ser els actors a escena. A *El público*, Lorca ens situa davant d'una obra en què se'ns fa veure que no hi ha separació entre l'acció i el públic. La persona que contempla l'obra, en veure a escena episodis i incidents sovint desagradables, violents i atroços, però que aparentment no tenen res a veure amb ell, arriba a entendre que està veient un actor que en realitat és ell mateix i que l'obra només és un reflex d'aquest altre escenari més gran de la vida.

A la descripció de l'estrany decorat del Quadre primer ja ens trobem amb un dels temes principals de l'obra. [...] Aquesta juxtaposició de la mà coberta de carn i les plaques de radiografia deixant entreveure els ossos sota la carn, ens suggereix vivament la intenció de l'obra de descobrir la veritat que s'amaga sota les aparences i façanes. L'ambientació de l'habitació, que després es torna a repetir

de manera gairebé idèntica a l'escena final, ens dóna la idea d'enclaustrament, de presó sense sortida, i el predomini del blau ens parla de la proximitat de la mort, veritat última. D'aquesta manera visual, audaç i concisa, Lorca ens anuncia els motius principals de l'obra.

L'aparició a escena de quatre cavalls blancs és, en part, un sorprenent recurs dramàtic de tipus surrealista, però pel que fa al seu significat desenvolupa una idea que ja apareix al decorat. Els cavalls, que simbolitzen tal com ho fan normalment als textos de Lorca la realitat de la passió, són un signe inequívoc de les coses, de la veritat de la passió. Com a contrast, el Director, partidari del teatre a l'aire lliure, un tipus de teatre que només es preocupa de presentar l'aparença agradable de les coses, refusa tot allò que els cavalls representen i els aparta, malhumorat, de la seva presència.

A aquesta confrontació del Director amb els cavalls, succeeix la confrontació amb tres homes «vestits de frac exactament iguals. Duen barbes negres». La relació entre cavalls i homes es dóna de seguida, en primer lloc, per les paraules de presentació que en ambdós casos són les mateixes. [...] Però a més, els homes, fent-se ressò dels

cavalls, esmenten el teatre a l'aire lliure. [...] Entre un home i un altre home no hi ha cap diferència, ja que la naturalesa de les passions és en tots nosaltres la mateixa. Entre els homes i els cavalls, o entre el món humà i el natural, les diferències són de forma i aparença més que no pas de substància; despullades de totes les seves ficcions, les forces que actuen en l'home, en el cor mateix del seu ésser, són les mateixes que operen en la naturalesa.

La trobada entre el Director i els tres homes és, en la seva primera part, una animada discussió sobre la naturalesa del Teatre, i en la seva segona meitat la dramatització d'aquest tema. Amb la denúncia del teatre purament artificial, cohibit per les exigències del gust i la moralitat pública, els tres homes, donant veu a les opinions de Lorca sobre el teatre espanyol de la seva època, defensen, en canvi, una forma de teatre que presenti la veritat al públic, desproveïda de totes les capes de carn per tal que es pugui veure l'esquelet que hi ha a sota d'allò visible. [...] Però en la mesura que aquests personatges, com a homes, són iguals entre si i iguals a nosaltres, la seva exploració es converteix en la nostra. A l'inici de l'escena, els tres homes —el públic— han estat convidats a passar al camerino del

Director. Ells tres són el públic que ha vist la representació de *Romeo i Julieta*, a càrrec del Director. Ara, d'una manera que s'anticipa a moltes obres importants que vindrien després, participaran en el seu propi drama, seran actors i públic alhora, mentre nosaltres, observadors d'aquesta nova acció que té lloc a escena, ens convertirem en testimonis de la nostra pròpia nuesa, personificada en ells. [...] L'aparició del paravent —una mena d'aparell de rajos X portàtil, a través del qual passaran els personatges per sortir transformats en el seu veritable aspecte— marca l'inici d'una sèrie de sorprenents descobriments que duen a terme aquest despullament de tota aparença, anunciat a l'inici de l'obra. Entre els tres homes, a pesar d'un convencionalisme inicial, es va revelant gradualment una íntima relació homosexual. El Director, en un intent d'amagar la seva homosexualitat, invoca Elena, arquetipus de la dona, però és obligat per l'Home 2 i l'Home 3 a descobrir-se tal com és. [...] Al seu torn, l'agressivitat de l'Home 1 desapareix davant la presència d'Enrique, aquell jove amant, fred i distant, que domina el seu estimat Gonzalo. Però també l'Home 2, quan deixa al descobert el Director, es descobreix a si mateix com un homosexual efeminat. [...] L'Home 3, com el director, proclama a Elena

el seu amor per la dona, però és denunciat per aquesta com un homosexual sàdic que també ha estat amant del Director. [...] A través de les seves protestes i negant la veritat, es veu com tots els personatges, d'una manera conscient o inconscient, miren d'ocultar el seu ésser en diferents aparences. Els tres homes, i amb ells el Director, en aquesta recerca d'un tipus de teatre que descobreixi les veritats que molesten i analitzi els problemes espinosos, s'han convertit en els personatges actors del seu propi drama, testimonis de la veritat descoberta sobre ells mateixos. En certa manera podríem dir que són el seu propi públic, mentre nosaltres, com a formes d'aquests personatges, igual que ells ho són de nosaltres mateixos, ens convertim en públic tant de la seva veritat descoberta com de la nostra, en una obra que en alguns recursos ens fa pensar en Pirandello i que aconsegueix l'efecte de disminuir les distàncies entre actors i públic.

El Quadre segon —un episodi que ha desconcertat molts crítics— transcorre en unes ruïnes romanes. A la seva primera part, ens presenta una mena de trobada de ballet entre dues figures, una d'elles recoberta de pàmpols i l'altra de cascavells. A la segona part, assistim a la trobada

d'aquestes dues figures amb l'Emperador, del qual se'ns diu que està buscant l'Un. El decorat de ruïnes, amb arcs trencats i l'herba que ho envaeix tot, ens suggereix un típic tema lorquià: el pas del temps, i amb ell, l'inevitable canvi, la decadència i la mort. Les dues figures, la Figura de Pàmpols asseguda i tocant la flauta i la Figura de Cascavells ballant, s'embranquen en un joc d'amor en què els papers i els estats d'ànim dels dos participants en la seva relació mútua canvien i s'alternen contínuament. L'intercanvi comença en un to burleta i és la Figura de Pàmpols qui s'adapta a les necessitats del seu estimat. [...] Però en aquest to burleta també hi ha un element de dominació, per la qual cosa de seguida s'inverteixen els papers i, sota aquesta aparença d'amor, es deixen entreveure aspectes perversos i destructius. El joc continua i el caràcter juganer passa —com a les obres dramàtiques de Pinter— per un procés alternatiu de dominació-submissió, amenaces i contraamenaces, súpliques i rebutjos. Quan la Figura de Cascavells es mostra més forta, la Figura de Pàmpols es fa més feble; quan una és submisa, l'altra es torna enèrgica; a l'agressivitat d'una, correspon l'actitud defensiva de l'altra. [...] Aquest desafiament amorós amb la tensió que aconseguix

acumular és una forma poètica, sorprenent i gairebé de ballet, de tractar el tema de l'amor homosexual, i les dues figures en la seva relació mútua, són una altra versió dels homes del Quadre primer. Aquí la Figura de Cascavells domina la Figura de Pàmpols: allà el Director (Enrique) dominava l'Home 1, fred, sàdic. La Figura de Cascavells, tal com ho ha fet també el Director, fa referència a una aventura amorosa amb Elena. Aquí, la Figura de Cascavells assota el seu estimat. Al Quadre primer, l'Home 3 assotava el Director. En la mesura en què són observadors d'aquesta escena, els homes assisteixen a una representació teatral de les seves pròpies relacions, a la revelació de la veritat entorn de si mateixos, expressada a través d'aquesta mena de teatre que ells desitjaven.

L'arribada de l'Emperador que ve en cerca de l'Un — expressió de l'amor perfecte homosexual—, suscita un nou enfrontament. Si la trobada entre la Figura de Pàmpols i la Figura de Cascavells és un intent d'un per dominar l'altre, aquesta nova trobada en què apareix un altre personatge és un episodi més de la lluita anterior. [...]

El decorat del Quadre tercer, semblant a un quadre abstracte modern, ens recorda, d'una altra manera, el

decorat del Quadre primer. [...] La lluna transparent, la fulla en primer pla i la secció transversal d'un arbre (un detall suprimit per Lorca) ens parlen —com la mà i les radiografies del Quadre primer— de la intenció de l'escena de veure a través de les coses per mostrar-nos la realitat que s'amaga sota la seva superfície externa. I el mur de sorra, que evoca aquella expressió emprada abans d'«el teatre sota l'arena», ens indica que ara som observadors d'un teatre en què no se'ns amagarà res.

A la primera part de l'escena assistim a una sèrie de lluites, físiques i emocionals, que apunten de nou a la relació homosexual entre el Director i els tres homes, i entre cadascun d'ells. L'Home 1, en un llenguatge increïblement atrevit per a l'Espanya dels anys trenta, deixa clar, de seguida, el tema de l'homosexualitat i la vergonya que comporta. [...] Com els altres, ell també anhela veure's lliure d'aquesta obsessió, però sap també que l'home, com que no pot canviar la seva naturalesa, l'ha d'acceptar, carregar amb ella i reconèixer sense embuts el que és en realitat. [...] En una sèrie de trobades, i tal com correspon a un teatre que vol despullar els seus personatges de tota

aparença, se'ns revelen completament les relacions complexes i canviants dels quatre homes.

Amb l'aparició de Julieta, passem al tema de l'amor, com a focus central, a un altre dels temes fonamentals de Lorca: la frustració de l'amor per la mort, simbolitzada en la figura mateixa de Julieta. No es tracta de la Julieta de Shakespeare, sinó de la Julieta posterior a l'acció; no és la Julieta que ha viscut i s'ha abrusat amb la màgia de l'amor, sinó la Julieta de la tomba que, paradoxalment, es desperta a la veritat de la fugacitat i, per tant, a la terrible angoixa de l'amor. La llum de lluna que envaeix l'escena, la blancor de la roba de Julieta, l'heura que creix i s'escampa entorn a la tomba, tot plegat és evocador de la mort i del pas del temps. [...]

L'episodi que ve a continuació, barreja de realitat i fantasia, de figures humanes i no humanes, ens presenta en un estil agosaradament surrealista temes molt grats a Lorca. El Cavall Blanc 1, que es presenta davant de Julieta, és la veu de l'amor romàntic idealitzat que, com a amant ardent immers en el somni i la bellesa de l'amor, l'ha esperat al jardí, escenari arquetípic de qualsevol jove amant. [...] Julieta esvaeix el seu idealisme, deixant entendre que

l'amor i la mort van inevitablement units. [...] L'amor acaba amb la mort, els somnis acaben en mort, i l'altra cara de la bellesa i la felicitat és la foscor de la desesperança. [...] Quan el Cavall Blanc 1 s'ofereix a dur Julieta muntada sobre el seu llom, o dit amb altres paraules, quan li ofereix la possibilitat de viure l'amor, Julieta evoca, en un fragment ple de força, la il·lusió de l'amor, primer, el pas destructiu del temps i el procés d'esfondrament, després, i com a final, la inevitabilitat de la mort. [...] Al Cavall Blanc s'uneix el Cavall Negre: la il·lusió ve seguida de la desil·lusió en una imatge d'elements oposats —positiu i negatiu— constitutius de la vida sencera. Com Julieta, el Cavall Negre rebutja l'optimisme del Cavall Blanc i mentre aquest transforma tot el que és lleig i inert en bell i ple de vida, aquell destrueix allò que és bell, fins i tot l'amor idealitzat pel colom. [...] El conflicte entre els dos cavalls encara es complica més amb l'arribada dels Tres Cavalls Blancs, que inicien la cançó de l'amor que acompanyen amb cops de bastons, desafiant així la presència del Cavall Negre. Però aquest no es deixa acovardir i en contrast amb l'optimisme dels Cavalls Blancs, torna a recordar la inevitabilitat de les coses i el seu domini sobre el regne del silenci. [...] Julieta, desitjosa d'estimar però desil·lusionada per la seva

experiència de l'amor, es converteix en el centre del conflicte quan els Cavalls Blancs revelen el seu desig de fer l'amor amb ella. Punyida, d'una banda, per la por representada per les advertències del Cavall Negre, i per altra banda, plena d'un optimisme creixent que li inspira la invitació dels Cavalls Blancs, Julieta comença a sucumbir al somni de la passió i a afirmar de nou la força de la seva personalitat. [...] Però el Cavall Negre trenca l'encant, que s'esvaeix quan li fa veure de nou a Julieta la freda realitat que ha de destruir tots els somnis. [...] A la part central d'aquesta escena, assistim a una sèrie de confrontacions que giren entorn al tema de l'amor, a l'exteriorització, per dir-ho d'alguna manera, de les idees i emocions contradictòries del mateix Lorca. L'obra és com un somni; però a diferència dels somnis, posseeix una lògica i la coherència d'unes idees en un procés d'elaboració constant.

A la darrera part de l'escena, torna a aparèixer el Director i els tres homes, portant l'acció a un clímax d'admirable execució per a la seva època, tant tècnicament com dramàticament. Apareixen primer l'Home 1 i el Director, aquest sota la forma en què se'ns havia presentat a

l'escena primera. [...] La presentació del Director sota la forma que té més enllà de l'aparença externa, i les diferents afirmacions dels personatges, ens anuncia que assistirem a un nou despullament d'aparences, al fet de treure les màscares per anar en cerca d'aquella identitat individual que s'amaga sota les disfresses en què tots mirem d'ocultar-nos. [...] Però les màscares que utilitzem són moltes i quan ens en traiem una, n'apareix una altra. El Director es treu primer el vestit blanc —la forma d'Enrique— per mostrar-se'ns com a Guillermina, una ballarina de ballet. Però de seguida es traurà també la forma de Guillermina i se'ns descobrirà com una figura amb cascavells. Igual que al Quadre primer, l'Home 2 apareix vestit amb pantalons de pijama i l'Home 3 li fa la cort, cosa que ens revela l'Home 2 amb una altra disfressa quan assumeix una altra màscara i va en cerca de Julieta. L'un rere l'altre, els vestits buits que s'han tret apareixen —com en una escena de pel·lícula— buscant o sent buscats pels seus amants. L'Home 1 s'abraça al vestit blanc, creient que és Enrique, per descobrir que no l'és. El vestit blanc busca Enrique, però no el troba. El vestit de ballet busca Guillermina i el pijama buit de l'Home 2 es colpeja el rostre amb desesperació; un rostre que significativament no té

cara: una forma d'ou, blanca i suau, sense cap identitat. Aquesta increïble escena en què els personatges busquen en va no només els altres sinó a si mateixos, ens deixa la sensació de la incertesa de tot plegat: de l'amor, de la identitat individual, de la traïció de les aparences i de la imitació i del flux de tota la realitat. Les veus ressonen en un buit creixent i només se sent el soroll de la pluja i el cant del rossinyol, sinònims de mort. [...]

[Al Quadre IV] el centre de l'escena apareix dominat per una figura vermella despallada en un llit, en posició perpendicular. L'agonia de mort capta de seguida la nostra atenció. Al fons, uns arcs i escales que duen a les llotges d'un teatre i, a la dreta, es veu la portada d'una Universitat. Mentre a escena té lloc la mort del Nu, fora de l'escenari es representa *Romeo i Julieta* i el seu significat és discutit pels personatges, en especial pels estudiants que entren i surten de l'escena de l'home agonitzant, unint així les accions de dins i fora de l'escenari.

El Nu, en la mesura que és el de Romeo, estableix un paral·lelisme amb la Julieta de l'escena anterior. No és el Romeo de l'obra de Shakespeare, un personatge de ficció inspirat per un actor, sinó el Romeo de fora de l'obra, la

personificació de l'amor traït per la mort, una mena de Crist agonitzant, una altra d'aquelles figures lorquianes de dins i fora de l'obra que somnien en l'amor i es veuen destruïdes. Es tracta aquí, clarament, d'una altra escena d'aquell teatre sota l'arena, un exemple més de la veritat de les tombes, mentre a fora de l'escenari es representa *Romeo i Julieta* en versió del Director, la intenció del qual és, a diferència de la seva producció anterior de l'obra, fer conscient el públic de les veritats que no van aconseguir veure-hi la primera vegada. [...] El teló cau sobre una escena en què els diferents plans en què operen l'acció i les fronteres entre representació i realitat, actors i espectadors, art i vida, han deixat d'existir.

El decorat de l'acte VI recorda, amb petites variants, al del Quadre I, cosa que ve a dir-nos —com passa amb altres obres de Lorca— que l'acció ha recorregut tot el cercle. [...] L'ull, que aquí substitueix la mà impresa a la paret, ens indica que la intenció de l'obra és veure fins al cor mateix de les coses. Tanmateix, dels cavalls que al llarg de l'obra simbolitzen aquesta intenció, només en queda un cap sense vida, com si ens digués que el viatge d'exploració ha acabat i només resta la mort.

La conversa entre el Director i el Prestidigitador torna a reproduir, en un cert sentit, la discussió entre el Director i els tres homes del Quadre I. Allà els tres homes desafiaven el Director a experimentar un altre tipus de teatre, el teatre sota l'arena, la veritat de les tombes. Aquí, en el seu debat amb el Prestidigitador, el Director defensa el punt de vista dels tres homes que ell mateix accepta i ha posat en pràctica amb la producció de *Romeo i Julieta*, que ha sorprès i escandalitzat el públic. [...] El Prestidigitador, com a símbol de la il·lusió, la destresa i l'habilitat de les mans, defensa el teatre com a simple entreteniment i espectacle. [...] El Director, que havia compartit del tot aquesta actitud defensant un teatre a l'aire lliure, ara la rebutja enèrgicament, negant que el teló separi els actors del públic, i proclamant —en una de les declaracions més vigoroses i il·luminadores de Lorca sobre la finalitat i naturalesa del teatre— que l'obra dramàtica, l'autèntic drama, és acció i els papers d'actors i espectadors hi són inseparables. [...] Nosaltres, el públic d'*El público*, veiem a escena un seguit de personatges mirant de trobar-se a si mateixos, posant-se i traient-se màscares en una angoixosa recerca de la seva identitat. Quan aquests personatges discuteixen sobre la naturalesa del drama,

participen en el descobriment del seu propi drama. Juntament amb la representació, a fora d'escena, de *Romeo i Julieta* —l'obra dins de l'obra— es representa davant nostre una acció en què apareixen en viu els temes de l'obra de Shakespeare, fins al punt que els personatges de *Romeo i Julieta* són l'expressió de les figures a escena i aquestes un reflex d'aquells. Però per a nosaltres, espectadors d'una acció a escena, de l'acció d'*El públic*, els temes d'aquesta obra adquireixen alhora una dimensió viva; els seus personatges són reflex de nosaltres mateixos i nosaltres d'ells. Es tracta d'un procés en què s'esborren els límits i les demarcacions per convertir-se en una sèrie de miralls. El final de l'obra amb la mort del Director és la imatge final que serà comuna a tots nosaltres. L'habitació del Director, com les habitacions en què vivim tot plegats, es converteix en un indret sense sortida i la mort, disfressada de Prestidigitador, és la veritat final amb què es troba el Director, l'acte dramàtic definitiu. Entre l'escenari on el Director, en solitud, troba la mort i l'escenari del gran teatre del món on oferim la nostra pròpia representació, no hi ha cap diferència. Tots ens convertim en espectadors de la nostra última solitud, en públic del nostre propi teló final.