



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

El espacio en que comienza el proceso de encuentro con la sinceridad radical en sus últimas consecuencias es el cuarto del Director, al que llegan, en turnos sucesivos, Caballos y Hombres con objeto de convencer o de forzar la firme voluntad del Director, que aspira a seguir viviendo en la impostura ética que supone la traición a sus verdaderas inclinaciones eróticas y a los imperativos más sublimes de su oficio de director de escena.

Resulta imprescindible significar que unos y otros —Caballos y Hombres— representan niveles distintos del mundo no consciente que cercan el principio de realidad en que se pertrecha el yo consciente y dialéctico del Director. Por un lado, los Caballos son el mundo plenamente inconsciente y reprimido, totalmente inaceptable para la conciencia del Director. Serían, pues, atenidos a la teoría freudiana, tan esencial en la obra, lo reprimido e incapaz de conciencia —el *inconsciente*, propiamente dicho—, que se opone a lo latente y capaz de conciencia —el

preconsciente—, que sería representado por los Hombres. En efecto, en aquéllos adquiere representación la parte animal de la psique humana. De hecho, los argumentos con que los Caballos pretenden conmover el *yo* del Director para que les permita, dejando de lado la reflexión crítica y la autocensura moral, aflorar al mundo consciente, se inscriben en el orbe radicalmente íntimo, secreto e inconfesable de la mente del Director: apelan, en su deseo de aproximación al *yo* del Director, a las realidades orgánicas y funcionales primarias que, en su elementalidad, anulan la radical dicotomía espíritu / cuerpo, o alma / bruto. Desean que la sustancia amorfa de las pasiones ocultas del Director encuentre por fin aceptación en su mundo consciente.

Con todo, el jinete, el *yo* racional del Director, se impone usando el látigo sobre los Caballos, sobre el *ello*. La primera tentativa del mundo inconsciente por hacerse visible y efectivo ha fracasado.

No va a suceder así, sin embargo, en la segunda. Diríase que, aprendida la lección, el mundo instintivo se metamorfosea para lograr sus objetivos, de modo que lo que ahora surge ante el *yo* del Director son tres formas,

tres Hombres, y aparentemente tres yoes que inician el diálogo con aquél, siguiendo pautas dialécticas, lógicas, racionales e incluso traspasadas por la censura moral, como demuestra el tratamiento «de respeto» en segunda persona, la amabilidad inicial con que se le dirige el Hombre 1, o el halago del Hombre 3. Pero pronto comprobamos que todo es una artimaña: los Hombres pertenecen al mismo mundo inconsciente de los Caballos, si bien en un plano menos escondido, más dinámicamente transferente en relación con el *yo*. Por eso, inmediatamente, el tono se vuelve primero agudamente extraño, pretendiendo desubicar el *yo* del Director de sus cómodas coordenadas racionales, para proseguir con una acre ironía hasta que el clímax de violencia verbal adquiere relieves marcadamente ofensivos e incluso acusatorios; el juego de fuerzas se va decantando inexorablemente del lado de lo reprimido, y aún más, lo que en principio se le plantea como necesidad de acceder a un teatro auténtico que permita «ayudar a los muertos» se encadena de modo ineluctable a la búsqueda de esa misma sinceridad en otro plano de perfiles igualmente hirientes, el de sus relaciones amorosas. En efecto, al poco de comenzar la conversación con los Hombres, uno de ellos, el Hombre 2, llama en voz

alta al Hombre 1 con su nombre real, Gonzalo, lo cual suscita en el Director una involuntaria repetición, casi sonámbula, que por un momento lo conduce desarmado a los terrenos de su propia intimidad, hasta ese momento mantenida como realidad insondable. Y, aunque momentáneamente, logre reaccionar restituyendo a su yo consciente y aceptable la primacía en su mente, lo cierto es que los Hombres acaban triunfando sobre el yo del Director, cada vez más acorralado.

Es el momento en que el Hombre 1 se dirige por primera vez a aquél con el tratamiento de igualdad evitado al comienzo, y abriendo definitivamente las compuertas del drama íntimo del Director, sólo esbozado por los Caballos: su secreta homosexualidad.

De nada sirve que el Director intente amarrarse con todas sus fuerzas a la mentira consoladora de su falsa inclinación heterosexual, convocando a Elena. La huida fracasa y, a pesar de sus lamentaciones, el juego de las verdades resulta ya imparable. [...] Lo inconsciente ha vencido a través de un graduado proceso de estrategias aproximativas, y el Hombre 1, dominador de la situación en su calidad de buceador infatigable de los afectos más auténticos, fuerza al Director a

iniciar su desenmascaramiento, su desnudez. De ahí el empleo del biombo, primer peldaño efectivo en esa estructura de descenso que conduce a zonas de la personalidad cada vez más escondidas o, en otras palabras, al planteamiento progresivamente más hondo del problema de la autenticidad.

Por el momento, el tránsito del Director por el biombo lo revela como alguien radicalmente distinto al que se nos presenta en la confortable apariencia de su yo consciente: se trata de un arlequín, conocido prototipo de ambigüedad sexual, aquí enfatizada por la indicación de la naturaleza femenina que ha de tener quien lo encarne. [...] Sin embargo, arrasados los parapetos de la conciencia y la moral tras los que se ocultaban las secretas inclinaciones del Director, el juego de las verdades afecta también al resto de los Hombre. [...] Agotado el paso previo que supone la destrucción del yo consciente del Director y la eliminación de las caretas racionales que adoptan los Hombres al comienzo, todo está preparado para que la línea de profundización en las verdades radicales del ámbito inconsciente prosiga su trayectoria. [...] Lo hasta aquí desarrollado no es sino una *psicomaquia* que se nutre de experiencias y recuerdos cercanos a la intimidad del

Director (tal es el caso de su relación con el Hombre 1, Gonzalo), y de ahí que el ámbito en que se desarrolla la ejecución del conflicto sea también próximo e inmediato, su cuarto de dirección. A partir de aquí, esa base onírica irá transmutándose en referencias a planos irreales de carácter mítico-histórico (la «Ruina») o literario (el «Sepulcro»). Estos serán los planos que posibilitarán la prosecución, en terrenos todavía más hondos, de la batalla que libra la personalidad del Director en su sueño. [...]

Por lo acontecido en el cuadro primero, sabemos que las barreras de la conciencia y la moral parecen haber sido destruidas y lo que queda es el convulsivo mundo inconsciente. Y, naturalmente, ello no puede significar el final del conflicto, sino el comienzo de otro: la aparición del mundo de los instintos lleva aneja la contraposición y choque de tendencias muy diversas y difícilmente conciliables que pondrán de manifiesto la imposibilidad de alcanzar la plenitud amorosa.

También el mundo del *inconsciente*, cuya puerta abrió el biombo, va a suponer tensión de fuerzas, lucha. También en este plano, a pesar del descenso que se ha producido en las capas menos descubiertas de la psique del Director,

se va a plantear el problema de la autenticidad de las relaciones.

Todo esto es lo que se suscita en la «Ruina romana». Ya sugerí que la localización espacial de la ruina se halla en consonancia metafórica con esa búsqueda de mayor profundización: la ruina es lugar de realidades semienterradas que, si por un lado todavía se vinculan a lo aéreo y visible, por otro pertenecen ya en parte a lo subterráneo, a lo inferior, relacionado con las profundidades telúricas. Y ello en un doble juego de significación espacial y psicológica: lo aéreo y visible (el cuarto del Director) ha dejado paso a lo escondido, a lo soterrado, aunque sea en parte (la ruina).

Significativamente, el ambiente y los personajes que transitan por la ruina son de marcado carácter clásico, grecolatino: por un lado, el diálogo entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles parece remitir, como ha advertido la crítica, al mito de Baco y Ciso, aludido por el propio Lorca en varias ocasiones, y según el cual el dios se metamorfosea en vid para poder seguir disfrutando de la presencia de su amado bailarín Ciso, transformado, al morir, en yedra; por otro lado, la ruina es calificada de

romana y, en armonía con ello, aparecen un emperador romano y un centurión. Por fin, la escenografía (columnas, capiteles e incluso una estatua de Venus que después Lorca elimina del texto) remite inequívocamente al mundo grecorromano. Parece, así, como si ello constituyese, en línea con la progresiva profundización a que asistimos, una indagación *ab ovo* del problema planteado. Se trata de remontarse a los orígenes, a las raíces prístinas, de retrotraerse a los principios, considerados estos en un doble sentido: como nacimiento de un proceso histórico en evolución y como causas sustantivas y medulares del asunto en cuestión.

En efecto, la elección de la mitología helena para que ésta sirva de marco y referencia socioculturales a la disección que del amor homosexual ahora se intenta no es gratuita en absoluto. [...]

El conflicto dramático entre Pámpanos y Cascabeles se origina en la disparidad de criterios que ambos manifiestan en torno al oficio que deben desempeñar en la relación homoerótica el instinto masculino y el femenino, y en cuanto a las relaciones de implicación o exclusión que ambos mantienen entre sí.

Cierto que, en el comienzo, la asunción de papeles por uno y otro parece hallarse perfectamente organizada, de modo que la acción perseguidora de Pámpanos, cuyo ideal es la masculinidad, encuentra complementación en la acción seductora y huyente de Cascabeles, cuya tendencia dominante es la femineidad. [...] El anhelo de Pámpanos se revela, no obstante, imposible en la medida en que las disposiciones psicosexuales antagónicas —lo masculino y lo femenino en el ámbito erótico, como el masoquismo y el sadismo en el terreno *tanático*— se muestran, en su complementariedad, necesarias para el establecimiento de cualquier relación amorosa, incluida la sexual.

A partir de tal demostración, las cominaciones de Pámpanos carecen de toda virtualidad. Los deseos de Pámpanos de desterrar de la libido de su compañero impulsos eróticos ajenos a los puramente masculinos, es decir, sus deseos de eliminar la máscara que, a su juicio, supone la intromisión del componente femenino, de desnudarlo, pasarían ya no sólo por amenazar a su rival amoroso, sino por destruirlo, ejerciendo de modo irreversible el sadismo que ahora ostenta frente a la actitud masoquista de Cascabeles. [...] Y eso significaría el fin del

amor. Por eso, Cascabeles, que sabe a Pámpanos incapaz de ello, toma ahora la iniciativa de la provocación y la amenaza, en tanto que Pámpanos asume el papel de víctima que antes despreciaba. [...] Al fin, la androginia constitutiva de la psicología homosexual se evidencia con toda claridad en ese movimiento pendular y contrario por el que ambos personajes adoptan actitudes estrictamente antitéticas a las que mostraron inicialmente. En esa línea de comportamiento, la humillación y el sadismo de Cascabeles alcanza tales niveles que Pámpanos, avasallado y sin capacidad alguna para hacer valer su ideal de masculinidad y dominio, acaba por considerar definitivamente roto el juego de los instintos abierto al comienzo del cuadro. [...] El sutilísimo mecanismo que regía su relación ha sido destruido en la medida en que se han invertido los papeles iniciales; ya no hay remedio: el Emperador, al que Pámpanos llama, va a hacer su aparición, a pesar de los esfuerzos dilatorios de Cascabeles en sentido contrario. [...]

El Emperador simboliza la conciencia moral del individuo, que emerge ahora para reparar el desequilibrio psicológico producido en la «ruina». En efecto, Pámpanos, llegado el

punto en el que el libre juego de los instintos se revela agotado y frustrante, abandona ese orbe instintivo, el *ello* en términos freudianos, lo que provoca inmediatamente el surgimiento de la instancia psicológica antagónica, el *superyo*, que representa todas las prohibiciones y tabúes que constituyen la norma ideal y censora que reprime las desviaciones del *yo* hacia el mundo amoral del instinto. Como consecuencia, y ante el desajuste producido entre lo que Pámpanos ha experimentado y el imperativo moral de la norma a la que debió ajustarse, surge de modo inevitable el complejo de culpa y, como forma de reparación, la solicitud del castigo. [...]

Lo que el Emperador desea es el logro de la fusión perfecta, de la unidad, con el *yo* del individuo en beneficio de sí mismo: el *yo* debe ajustarse, ser uno con el *superyo*, abdicando de la dualidad de fuerzas que compiten en su dominio. Desaparecido el intrusismo de los instintos, la única instancia psíquica a la que el *yo* puede remitirse es la conciencia moral, con la que ha de formar un todo único e indiviso. [...]

Si Cascabeles, en el universo confuso del instinto, llegó a desenmascarar las tendencias femeninas y masoquistas de

Pámpanos apeándolo de su autoproclamada condición masculina, ahora, sobrevenido el mundo de la norma y sintiéndose culpable, reclama masoquistamente el castigo de esa instancia psicológica enérgica y sádica que asume las mismas funciones que la antigua autoridad paterna. [...] Naturalmente, desde esta perspectiva, cobra sentido que la ansiada unidad que busca el Emperador en su fusión con Pámpanos no sea sino pura apariencia: él no se entrega al Emperador como forma tranquilizadora de acceder a la norma que sojuzga el mundo de los instintos, lo cual ya supondría en sí mismo una suerte de destrucción de la propia conciencia individual, sino como medio de hallar, en el castigo supremo, el cese de la angustia derivada de no haber podido hacer valer ante Cascabeles la virtualidad de sus instintos, de no haber podido romper la unidad solipsista accediendo a la unión con Cascabeles. [...] Por eso, cuando Pámpanos se desnuda para entregarse al Emperador no revela una hermosa escultura de mármol, lo que convendría a la naturaleza constitutiva y simbólica del Emperador (apariencia de belleza ideal), sino un desnudo de yeso, esto es, de material poco noble e incluso falso, justificable desde la traición íntima que ha supuesto su rendición. [...] La indestructible y radical soledad del

individuo se impone a cualquier intento de alcanzar la unidad. Y en esa soledad que se constituye en verdad única, Pámpanos sólo aspira ya a que su cabeza, como un resto yacente, pase a ser un objeto decorativo más de último homenaje a la inalcanzable unidad amorosa; la cabeza de uno que fue siempre uno. Cascabeles, sin embargo, no llega a entender por completo el profundo significado de la entrega de Pámpanos. Sólo advierte en ello una traición al juego en que se basaba su amor; olvida que él mismo también amaga con sucumbir a la presión del Emperador. [...]

Nos percatamos de que la escena de la «ruina» ha sido observada tanto por el Director como por los tres Hombres que en cuadro inicial acceden a su cuarto. [...] Y, en coincidencia con la interpretación que Cascabeles hace de la entrega de Pámpanos al Emperador, también consideran el hecho como una traición: el amor homoerótico ha sucumbido al rigor del normativismo moral en la acción de Pámpanos.

Lo ocurrido, sin embargo, va a provocar la caída en otro plano psicológico más profundo de la conciencia, es decir, en el reducto de la pura instintividad en la que no tiene

entrada ningún imperativo censor de raíz moral. Por eso, en línea con la estructura de descenso antes apuntada, la aparición de las tendencias instintivas en estado puro va a acontecer no ya en la ruina, espacio semienterrado, sino en un sepulcro, lugar plenamente subterráneo; de igual modo, si la ruina constituía un ámbito desasosegado e inestable, trasunto de la falta de armonía en la relación de Pámpanos y Cascabeles, mundo en riesgo, al borde del acabamiento, el sepulcro se va a constituir en espacio plenamente desesperanzado y funeral, reflejo de la consumación y destrucción totales, de la muerte en suma; y va a ser así porque el último plano psicológico desde el que se intenta la autenticidad del amor homosexual también se va a revelar insuficiente. También en el puro nivel de los instintos (*eros* y *tánatos* frente a frente) el homoerotismo resulta frustrado.

Pero, por el momento, y al inicio de este cuadro tercero, todavía no se ha llegado propiamente al sepulcro: los Hombres se encuentran en las capas más superficiales del subsuelo; de ahí la presencia, en el muro de arena, de una hoja verde (que en el manuscrito sustituye a la idea inicial

de Lorca, que había proyectado para la escenografía la «sección de un tronco que se pierde en el techo». [...]

Llegados a este punto, en el que hemos asistido al análisis de los contemplado, y, por tanto, desde la distancia que impone la perspectiva del observador, los personajes comienzan a dilucidar las cuestiones debatidas no como objeto de interpretación, sino como agentes vivenciales en el terreno de su propio comportamiento psicológico; ya no se trata de juzgar la realidad observada, sino de vivirla como propia. [...]

A tenor de la exégesis que hemos llevado a cabo de la figura del Emperador, se entiende que el debate gira en torno a la capacidad de cada cual para destruir a quien simboliza uno de los dos enemigos principales del homosexual, la norma moral que, implacable, actúa como represor cruel de los instintos que vulneran el *ideal del yo*. [...] Finalmente, el Hombre 1 es absolutamente consciente de la necesidad de acabar con el Emperador y, aunque duda de sus fuerzas para el empeño, será el único que en cierto momento se determine a aniquilar el verdugo que bebe la sangre de todos. [...] Por un momento, se ve investido de toda la fuerza que late en el inevitable

componente femenino del homosexual, a lo que se ve compatible la idea de hombría que sostiene. En realidad, su deseo de eliminar la figura del Emperador incluye un sentido sacrificial puesto que tal intención es declarada en función del amor que siente por el Director, por Enrique. [...] Sería, entiende el Hombre 1, la única forma de que su relación, libre ya de cualquier norma moral, alcanzase la ansiada plenitud. Sin embargo, tampoco él, pese a su conciencia iluminada, va a acudir al encuentro con el Emperador, puesto que percibe en su amado una fuerza todavía más poderosa, que hace inviable su relación: la omnipresencia de Elena. [...]

Los agentes destructivos de la relación homosexual, Elena y el Emperador, terminan así por convertirse en una muralla infranqueable tanto desde un planteamiento teórico como práctico y vital. El fracaso abre paso a un nuevo plano psicológico, el de la pura instintividad, el *el/lo*, en donde, lejos de la presión social, moral y psicológica que imponen Elena y el Emperador, se va a sostener un duelo que tiene, otra vez, como trasfondo la virtualidad del amor homosexual. [...]

Llegados, por fin, a través de la aludida estructura de descenso, al sepulcro, nos hallamos en el universo de los instintos en su estado original, en el reducto psicológico más soterrado, menos descubierto y, por ello, en cierto modo, más auténtico, menos condicionado por agentes externos. Es por eso por lo que no debe sorprender que la entrada en este ámbito acontezca paralelamente a la aparición del mundo poético a que nos conduce la presencia de Julieta. Si la irrupción en la ruina había dado paso a una angustiosa escisión del yo entre las instancias social y moralmente censoras y la confusa entidad de sus instintos, observados a la luz de un marco de referencia mítico (el mito báquico) e histórico (Grecia y Roma), en el sepulcro accedemos a la tensión entre los puros instintos, y a ello corresponde el empleo de un soporte no ya lógico, no ya mítico o histórico, sino poético. La poesía se va a configurar así como marco apropiado en la indagación de la verdad más profunda, es decir, la verdad poética.

Y, en ese ámbito poético, hallamos el símbolo, de origen igualmente poético, quizá más comúnmente aceptado del amor verdadero en su vertiente femenina y también, naturalmente, en su proyección heterosexual: Julieta. Y

digo que es tal símbolo desde una consideración mostrenca de la que no participa el propio personaje. La Julieta que aquí aparece no es ni desea ser símbolo de nada; ella es el fantasma redivivo de la muchacha de Verona a la que recreó el genio de Shakespeare y que sólo desearía un imposible: volver a vivir, volver a amar, y siempre desde un acendrado vitalismo en el que no tiene cabida esa legión de teorizadores que, manipulando el símbolo en que la han convertido y pretiriendo su sangre y su carne transidas de amor, especulan interesadamente sobre la verdadera naturaleza del amor para justificar sus propias opciones amorosas, y, por tanto, sin amar nunca verdaderamente. De este modo, a cada manipulación de que es objeto, Julieta se yergue de su sepulcro para revivir, insomne, una eterna pesadilla sin sosiego y sin final. [...]

Pero además, en esta ocasión, el debate gira en torno a un tipo de amor que se aleja del molde heterosexual que tutela el símbolo esclarecido de Julieta en su condición de mujer:

Julieta: ...Pero ahora son cuatro, cuatro muchachos
los que me han querido poner un falito de barro y
estaban decididos a pintarme un bigote de tinta.

Julieta, en efecto, ha de enfrentarse a esos cuatro muchachos, es decir, los Hombres y el Director, o, mejor, sus instintos eróticos reprimidos, encarnados en esos Caballos que representan las pulsiones de la psique homosexual, aunque férreamente sepultadas en el inconsciente, más activas y, teóricamente, menos condicionadas. [...]

Por un lado, el Caballo Negro (no en balde, su color), representa el instinto de destrucción y muerte por el que todo lo creado tiende a regresar a la sustancia inanimada. [...] Junto a él, sin embargo, en los estratos inferiores de la conciencia homosexual, cohabitan otras tendencias contrapuestas, las que encarnan los Tres Caballos Blancos. Ellos representan el instinto de perpetuación, el instinto de conservación de la vida, que necesariamente ha de tener efecto a través de la mujer. Son la tendencia antagónica del Caballo Negro o, en justa réplica terminológica de Freud, *eros*. Representarían, pues, los Tres Caballos Blancos el encubierto o manifiesto deseo de procreación homosexual. [...] Con los Tres Caballos Blancos comparte la fe en la vida y el amor, inexistentes, por contradictorios, en el Caballo Negro. En el Caballo

Blanco 1 sí hay deseos de vivir y de amar en plenitud, y en esa línea pervive en él el sentido conservador de la existencia (*eros*). Lo que ocurre es que tal tendencia conservadora se agota en sí misma, no busca la perpetuación en otros seres; él asume como natural y defendible el componente *tanático* e infecundo de la homosexualidad, y en ello se alinea con el Caballo Negro.

Ahora estamos en disposición de entender mejor las relaciones que este «triángulo instintivo» mantiene con Julieta. El Caballo Blanco 1, para el que la mujer, desde la consideración antes expuesta, es un elemento perturbador de la autenticidad de la libido homoerótica, intenta reafirmar el carácter infecundo del deseo seduciendo a Julieta, procurando conducirla a los paisajes *tanáticos* del amor oscuro. [...] Al fin, de lograr que Julieta, símbolo máximo del amor heterosexual, encontrase su «Romeo» en un modelo homoerótico, Julieta habría dejado de derramar su eficacia simbólica sobre una sola de las dos opciones amorosas: el patrimonio exclusivo de la autenticidad amorosa sería arrebatado a la heterosexualidad. [...]

Las reacciones de Julieta ante el acoso a que es sometida por las tendencias instintivas que pugnan en la mente del

homosexual son, lógicamente, diversas. Al Caballo Blanco 1, no puede aceptarlo en la medida en que su ofrecimiento amoroso, instalado en los terrenos de *tánatos* y, por tanto, de la infecundidad, se opone frontalmente a su condición de mujer y a su defensa de la vida y del amor como eficaces antídotos contra la muerte.

En cuanto a los Tres Caballos Blancos, la actitud de Julieta es cambiante. Al inicio de su entrada, queda suspensa porque, aunque participan de la misma naturaleza del Caballo Blanco 1, que ya ha sido rechazado, emplean argumentos eróticos opuestos a los de aquél. Ellos la apremian a amar con amor fecundo. Sin embargo, Julieta sabe que los Tres Caballos Blancos no pueden ser el Romeo que ella aguarda, el hombre viril con el que sueña revivir. Julieta percibe que, en realidad, se trata de una manipulación más a la que está a punto de ser sometida: ellos son el *eros* del homosexual que traiciona su verdadera inclinación *tanática* y busca su satisfacción en el ansia de perpetuación; y, como ella resulta ser el único medio que procura esa satisfacción, intentan utilizarla como instrumento. Ellos no buscan a Julieta, a la mujer, sino al hijo en el que «resucitar».

Sin embargo, el reto por ellos planteado es enormemente arduo para Julieta, que no puede declinar sin más una oferta amorosa en la que se halle presente la propagación de la vida, motivo conductor de la psicología erótica femenina. Por eso, Julieta invierte las intenciones de los Tres Caballos Blancos: Julieta podría aceptar el requerimiento de aquéllos con la condición de que sea ella misma quien utilice a los Tres Caballos Blancos, nunca al contrario. [...]

Apurado el minucioso análisis llevado a cabo sobre las tendencias instintivas de la psique homosexual, reaparecen de nuevo los Hombres y el Director. De la misma forma en que, acabado el buceo psicológico que tuvo lugar en la ruina, surgen los cuatro personajes para asimilar y revivir en su propia experiencia lo observado, así también ahora, puestos sobre el tablero los resortes más profundos de la psique homoerótica, retornan con el ánimo de hallar, en el nuevo plano inaugurado, alguna luz que resuelva sus contradicciones internas.

Sin embargo, así como la glosa de lo ocurrido en la ruina y la actitud tomada ante ello conducen a los personajes a un conflicto de difícil solución en el que reinciden, a pesar de

sus esfuerzos, en los mismos obstáculos e imperfecciones que reprobaban en el objeto de contemplación, de igual modo ahora la proyección del plano de los instintos a que han asistido se revela insatisfactoria en la búsqueda de una solución a sus problemas.

Lo que ocurre es que, en este caso, no cabe buscar ya nuevas soluciones en ulteriores planos de profundidad psicológica. Tampoco el mundo de los instintos, el último eslabón que conducía al «teatro bajo la arena», ha liberado a los protagonistas de sus contradicciones, sino que, por el contrario, las ha confirmado. [...] De nada sirve que el Director quiera regresar, atemorizado por la situación límite en que se encuentra, a la confortable mentira de su teatro convencional, o que el Hombre 1, fiel a su trayectoria desmixtificadora, quiera ahondar todavía más descubriendo las contradicciones y fingimientos que tienen lugar entre los propios instintos (así al denunciar el engaño de los Tres Caballos Blancos).

La estructura de descenso iniciada en el comienzo ha concluido y, en el último escalón, el definitivo, la tan ansiada verdad se revela quimérica, desvela su último secreto, su inexistencia. [...]

Concluido el conflicto íntimo, toma ahora el relevo dramático aquel otro expuesto por los Hombres al comienzo de la obra, el que pretendía abordar la dimensión ética y social del quehacer dramático del Director. Conflicto éste que, según sabremos ahora, ha tenido un desarrollo sincrónico y concurrente con el problema erótico hasta ahora desarrollado, y que se evidencia en una serie lineal de hechos y situaciones antes hurtados a la vista del espectador, pero de los que ahora, en el transcurso de los cuadros quinto y sexto, tenemos noticia cierta, aunque sea de forma indirecta, discontinua y desordenada. Lo cual, sin embargo, no impide la reconstrucción de lo ocurrido.

Pues bien, esos hechos, que en su totalidad sólo podemos reconstruir terminada la obra, proyectan esta secuencia argumental: el Director, ayudado por los sectores más progresistas de la ciudad, se propone, mediante un arriesgado ardid y ocultándose a los ojos de la sociedad conservadora, destruir el teatro convencional. Para ello, durante tres días, en una tarea de «gastador» y socavador de los cimientos teatrales, pero por extensión culturales, abre un túnel subterráneo con objeto de llegar al verdadero sepulcro de Romeo y Julieta, apoderarse de sus trajes y

levantar el telón de modo que el público no tuviera más remedio ya que contemplar el verdadero teatro, en el cual apareciese por vez primera el amor. Sin embargo, el intento del Director fracasa por la violenta reacción del público asistente.

Así sucintamente narrados, estos hechos pueden parecer intranscendentales y toscos, y, lo que sería más gravemente atentatorio contra la progresión del drama, escasamente relacionables con lo aparecido hasta ahora en la secuencia textual.

Sin embargo, la carga simbólica de tales situaciones, no olvidemos su naturaleza onírica, junto al desarrollo y ampliación que de ellas tenemos noticia en el cuadro quinto, garantizan la unidad estructural de la obra y otorgan categoría simbólica trascendental a la anécdota del sueño, a su contenido manifiesto.

Efectivamente, el propósito del Director, explicitado ahora en sus detalles, puede resumirse así: convencido por los Hombres de que el teatro al uso, el «teatro al aire libre», es radicalmente insuficiente para abordar los punzantes dramas de la gente, el suyo propio y el de todos los que no

pueden mostrarse cuales son por la presión de la «máscara», intenta acceder a un nuevo teatro, el «teatro bajo la arena», que, como todo lo más auténtico, se halla enterrado. De ahí que comprenda que los verdaderos dramas, por ejemplo el de los homosexuales que no se atreven a asumir su condición a causa de todo tipo de presiones, se hallan, no en la escena convencional, al fin una caja de trucos que sanciona la apariencia, sino en el mundo soterrado de la sub-escena, olvidado por todos pero en el que se encuentra la verdad última de lo que se presenta aceptable y falsamente arriba, en el escenario. Él sabe, que, bajo la realidad aparente de un *Romeo y Julieta* convencional, bajo las tablas encubridoras, se halla enterrada la verdadera esencia del amor, de perfiles acerados y auténticos, del drama «real» que encarna la peripecia amorosa de los genuinos Romeo y Julieta. La representación tópica de *Romeo y Julieta* así considerada no deja de ser siempre una falsificación de la autenticidad amorosa con mayúsculas, por cruel que sea, que viven eternamente sorprendidos en su drama los personajes de Shakespeare, elevados a categoría ontológica en virtud de su radical verdad poética.

Y naturalmente, la escena en que el drama shakespeareano alcanza en tonos trágicos la dimensión más grandiosa y auténtica, el amor conducido hasta el límite de la muerte, es la del sepulcro. Por eso, el empeño del Director es acceder a ese sepulcro en el que late el ejemplo máximo de amor verdadero y en el que los amantes se perpetúan canonizados en el gesto supremo del amor. Sólo hay un inconveniente: los símbolos de Romeo y Julieta, por efecto del normativismo social y moral imperante, sólo abarcan el amor heterosexual y dejan desamparadas otras opciones amorosas igualmente legítimas. Por eso, lo que el Director pretende es apoderarse de los trajes de los auténticos Romeo y Julieta, de sus formas indiscutiblemente ligadas a la autenticidad del amor, y vestir con ellas a dos actores masculinos, un muchacho de quince años y un hombre de treinta, que, revestidos del poder incontrovertido de los símbolos y sustituyendo a los actores convencionales del *Romeo y Julieta* representado arriba, en el escenario, pudieran dar vida a una escena de amor real y auténtica ante los ojos de los espectadores, sin que éstos pudieran darse cuenta de la suplantación. Con ello, el Director habría logrado que la sub-escena, en donde se contiene el verdadero drama de

amor que protagonizan los espíritus de Romeo y Julieta cada vez que su historia es escenificada en las tablas, emergiera y fuese contemplada por los espectadores. Ese mundo dramático que bulle bajo la escena, bajo escotillones y deslizadores, y en el que se hallan los verdaderos dramas, enterrados por la moral ridícula de las gentes y el falseamiento de las convenciones dramáticas, habría, por fin, salido de su obligada sepultura.

De este modo el público se vería forzado a contemplar la realidad oculta y enterrada, siempre punzante: una escena de amor vivo y verdadero, encarnada sin su conocimiento por homosexuales, y en la que el carácter homoerótico de los personajes no dejaría de ser un accidente que en nada empece la autenticidad del amor; en consecuencia, el amor homosexual habría adquirido carta de naturaleza y debería ser aceptado por todos, no en la medida en que es homosexual, sino en la medida en que es amor sin adjetivaciones posteriores.

Conseguido esto, el sufrimiento de los que callan su amor, como el propio Director, habría cesado. Se habría producido la liberación de todos los que, amanso con amor que vulnera los rígidos códigos morales de la mayoría,

deben renunciar a ser ellos mismos y utilizar la careta, la máscara. Por fin, los muertos, es decir, todos los que agonizan en esa situación, pero también los que en la ultratumba gimen su frustración por las mismas razones, se habrían salvado. El teatro, de este modo, habría cumplido la única misión liberadora que los justifica. También el teatro se habría salvado, se habría levantado del sepulcro en que todos lo han encerrado.

Estos propósitos, sin embargo, fracasan a pesar de que el procedimiento de suplantación ideado por el Director no es percibido en principio por la mayoría de espectadores. En efecto, poco después, el público, alertado por las voces de Elena, que observaba la acción sustitutoria desde una claraboya del teatro, comienza a darse cuenta de que la escena de amor que se ofrece a sus ojos sobrepasa los límites de la convención teatral para convertirse en vida, en acto vivo y sin simulaciones, pero además originado en una naturaleza anormativa que le es inaceptable. Como ratificación de sus sospechas, encuentran amordazada bajo las sillas a una Julieta, la que ha sido sustituida, en el truco del Director, por «un muchacho de quince años». Es entonces cuando el público advierte plenamente el engaño

sufrido e inicia la protesta, la contrarrevolución, en medio de cuyo violento desarrollo se levanta el telón al comienzo del cuadro.

Paralelamente a las protestas-revolución del público, las personas que han ayudado al Director en su intento, tratan de detener la delación de que han sido objeto por parte de Elena. Es también el momento en que esas mismas fuerzas afines al Director asesinan al profesor de retórica, representante de todos los convencionalismos estéticos imperantes. De esta revolución de las que podríamos llamar «fuerzas progresistas», sólo se nos ofrece un dato posterior cuando, se supone que con idénticos fines destructivos a los empleados en el teatro, llegan a la catedral. Por su parte, el público se divide. Unos intentan huir del tumulto, esto es, buscan la salida, como las Damas o el Muchacho, o se esconden en el foso del teatro. Otros pedirán responsabilidades por lo acontecido.

También sabemos que, inmediatamente de suceder los hechos, todo el teatro, que, en la medida en que ha participado de esa visión verdadera de lo que había debajo, ha sido de alguna forma asimilado a esa misma realidad y, por tanto, también ha descendido en el nivel de profundidad

o de verdad, es decir, se encuentra «bajo la arena», es precintado desde fuera con objeto de que el conflicto del interior, de que el verdadero combate sostenido dentro, no pueda «contaminar» o contagiar al aire libre que es el aire libre viciado de la mentira. [...]

No olvidemos, sin embargo, que, de forma paralela y simultánea a esta crónica revolucionaria, interpolándose a trechos con ella, tiene lugar la escena [...] cuyo protagonista es el Desnudo Rojo, trasposición poética de Cristo, prolongada luego en el Hombre 1 en virtud de la semejanza simbólica de la que son portadores en distintos niveles dramáticos.

Escena entretejida de forma discontinua en la que, en efecto, se asiste a la pasión y muerte del Desnudo Rojo, auténtica hipóstasis del amor verdadero escarnecido, ejecutado por el Enfermero, el Traspunte, los Ladrones y el Juez, representantes de una sociedad y una cultura que ni entienden ni toleran el amor supremo y sacrificial del que aquél es ejemplo máximo en su afinidad con el Mesías Redentor. Ejemplo, no obstante, al que se adhieren y en el que participan, en su calidad de víctimas amorosas hasta el límite de la muerte, tanto los actores que, mediante el truco

del Director, han representado la escena del sepulcro, los Romeo y Julieta homosexuales, como el Hombre 1. Aquéllos, amándose de verdad, con amor incalculable, delante de los ojos de los demás para que comprendieran que la autenticidad amorosa puede darse bajo cualquier forma, y así liberar de sus sufrimientos a cuantos padecen en silencio sin atreverse a declarar su amor sin caretas. El Hombre 1, amando al Director con un evidente sentido de redención para que éste asumiera la verdadera inclinación de sus afectos; al final, sin embargo, vencido el Director por la «máscara», el Hombre 1, tras sufrir su propia pasión, el proceso catártico frustrado de Enrique, queda condenado a la soledad y a la agonía y, por último, a la muerte, como acontece al final del cuadro.

De ahí que entendamos cómo, en realidad, la agonía del Hombre 1, e incluso el asesinato de los actores, no sean sino una prolongación o réplica de la del Desnudo Rojo: cada uno es víctima amorosa esclarecida en un nivel distinto: individual, social o cósmico. Conjunción, pues, de planos o niveles, que no ha de sorprender si advertimos que la escena protagonizada por el Desnudo Rojo se configura como un enorme *puzzle* de carácter onírico en el

que se interfieren sin solución de continuidad motivos, situaciones y personajes conocidos en el drama íntimo al que hemos asistido hasta el cuadro quinto (así en las alusiones al Director, a Gonzalo, a la ruina, al Emperador o al ruiseñor), con otros que, tomando como punto de referencia el proceso revolucionario referido (así la alusión al tumulto o a la gente enterrada bajo la arena), elevan a límites supranaturales y alegóricos los hechos a los que ya hemos aludido; son su traducción simbólica trascendida.

[...]

En realidad, esta interferencia deliberada de planos y realidades (no olvidemos que, dentro del espacio onírico que es el teatro, aparecen emplazados en su interior una catedral o una universidad) proyecta un inmenso *totum revolutum* que sirve de espejo a la complejidad del teatro concebido como imagen de la vida y del mundo. Teatro y mundo en el que la «máscara», como antes en el plano puramente psicológico, impide cualquier asomo de autenticidad. [...]

Acabado en fracaso el ensayo regeneracionista del teatro ideado por el Director, con las derivaciones simbólicas añadidas, podría decirse que el drama prácticamente ha

concluido en su argumento. Lo que queda, aunque suponga un desarrollo más amplio del conflicto dramático, no significa avance alguno en la «historia» onírica a que asistimos. Fundamentalmente, la obra, desde ahora y hasta el final, se convierte en una glosa explicativa de lo anterior que, por su inminente aproximación al final que impone la llegada de la muerte, adquiere un tono de justificación discursiva con cierto carácter epítafico.

En esta línea, el «Solo del Pastor Bobo» es una especie de epítome que cierra el cuadro anterior, pero que también sirve de enlace para el último cuadro en que el Director se enfrenta a la última y definitiva versión de la «máscara», la muerte. De este modo, el microcuadro del que ahora nos ocupamos actúa como quicio entre el cuadro concluido, traspasado por un carácter preferentemente social, y el último cuadro, atravesado por una dimensión metafísica dominante que encontramos tras el continuo descorrimiento de cortinas-planos en el que hemos avanzado progresivamente. [...]

Terminado, aunque en fracaso, el proceso desmixtificador hasta aquí desarrollado, retornamos al punto de partida. Estamos otra vez en el cuarto del comienzo, aunque ahora

la situación y el propio Director sean radicalmente otros por la experiencia acumulada. [...] El viaje, como en el antiguo tópico literario del *homo viator*, concluye en sabiduría, en mejoramiento moral como pretendía el Hombre 1. La conciencia iluminadora es el resultado de la experiencia sufrida. Ahora que, al aproximarse la hora de la muerte, el mundo incontrolable de los instintos, agitadores que ofuscan la percepción clara de la realidad, han cesado en su efectividad, la lucidez toma asiento en el yo renovado del Director. En este sentido, el Director sí ha accedido definitivamente al «teatro bajo la arena», el teatro que se oponía a la alienación y el autoengaño.

Dicha conciencia se manifiesta en la valentía con que el Director expone, ante su antagonista, el Prestidigitador, un mensaje que revela la verdad última del teatro y de la vida, y que sirve de justificación al intento, abortado por el público, de convertir la verdad en fórmula dramática. Así lo expresa de modo clarividente al explicar pormenorizadamente las claves del propósito liberador que animaba a su innovador *Romeo y Julieta*.

La conclusión, sin embargo, en la medida en que se constata lo frustrado del intento, no puede ser más

desoladora: los teatros, inevitablemente ligados al «aire libre», no serán sino inmensos panteones donde yacerán enterrados todos los que no han podido salvarse a su costa por la incomprendición del público, por la «máscara» a la que éste se aferra. [...]

El Prestidigitador va a ejercer finalmente sobre el Director su truculento oficio: pasaportarlo a un nuevo estado, «transformarlo» en muerto, hacerlo desaparecer. El Prestidigitador ha decretado para él el final de la obra. De nada sirve que éste adopte ante su particular mutis una actitud brava que sirve de confirmación a su hiperconsciencia vital y a su defensa radical de la autenticidad en el teatro y en la vida. Su ficción se acaba definitivamente, y, por eso, las paredes que enmarcan el teatro del mundo se rompen definitivamente para dar paso al reino de la muerte, al espacio funerario donde, ausente el calor que anima la vida, todo se torna glacial, como conviene a una realidad exánime. El Director, por fin, atraviesa los umbrales que dan paso a un nuevo drama, el de la pesadilla que sufren los muertos, constituidos éstos en el nuevo público al que ahora deberá hacer frente, no con la actitud temerosa del comienzo, sino con la gallardía



con que asumió su intento de liberar a los muertos a través de un teatro regenerador. La nueva obra va a comenzar, y de ahí el aplauso del público de la ultratumba, visible en esa «lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados». Todo recomienza. Se inaugura, y ahora sí de forma definitiva, el verdadero teatro bajo la arena.