El público, de García Lorca: obra de hoy

Cuando estamos ante el cincuentenario de la muerte de Lorca, y su obra cobra un especial significado, quisiera centrar mi atención sobre una de sus más importantes, y a la vez más olvidadas piezas teatrales, *El público*, obra iniciada en Nueva York, y concluida ya en España, en lo que parece un primer borrador, el 29 de agosto de 1930, según consta en el manuscrito.

Esta producción ha pasado casi desapercibida en la historia del teatro español contemporáneo, debido en gran parte a que su estudio y publicación fragmentaria no se hizo hasta 1970[1], siendo el año 1976 la fecha en que se tuvo acceso a la transcripción íntegra del manuscrito[2]. Ambas circunstancias, unidas a que aún no ha sido puesta en escena[3], han dado como resultado el que esta obra sea apenas conocida por el gran público, y que su repercusión en el teatro actual haya sido casi nula. Sin embargo, ello no implica el que no se deba recapacitar sobre la importancia de esta creación, no sólo dentro del momento en el que aparece, sino también con respecto a las tendencias actuales de nuestro teatro. Así, podemos decir, desde nuestra perspectiva de hoy, que *El público* de Lorca podría ser considerada como una obra puente entre el teatro vanguardista español, anterior a la Guerra Civil, y el de este mismo signo surgido entre los años 60 y 70; en especial, el que Francisco Ruiz Ramón llama «del alegorismo a la abstracción», y en el que podríamos considerar a escritores como Martínez Mediero, García Pintado, y fundamentalmente, José Ruibal[4].

En ellos, como en la citada obra de Lorca, encontramos una reacción contra el realismo en el teatro, tratando de llegar a la innovación a través de la puesta en escena de sentimientos e ideas que, en sí mismos, componen el juego escénico de la obra. Ahora no es la acción la que da coherencia a la pieza, sino el tema que se nos quiere transmitir. Tampoco los personajes son individuos, sino tipos al servicio de las ideas que el autor pretende exponer, adjudicándoseles, por tanto, nombres genéricos, como «el Hombre» y «el Doble», según aparece en la obra de 1968 de José Ruibal, *El hombre y la mosca*. Asimismo, son creaciones que apenas han tenido repercusión en los escenarios españoles, quedando aún hoy algunas de ellas sin representar, al igual que, hasta el momento, sucede con la obra de Lorca. Podríamos decir que pertenece a un tipo de teatro soterrado y vanguardista, a la vez que alejado de los escenarios, que George R. Wellwarth puso de manifiesto en su libro de 1972, *Spanish Underground Drama*.

[1] *Rafael Martínez Nadal.* El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca. *(The Dolphin Book, Oxford, 1970). Antes de esa fecha se habían publicado dos de sus cuadros en la revista* Cuatro Vientos, *n.º 3, Madrid (junio 1933). pp. 61 78.*

[2] *Rafael Martínez Nadal,* Federico García Lorca. Autógrafos II: El público *(The Dolphin Book, Oxford, 1976).*

[3] *Actualmente existe el proyecto de llevar a cabo su estreno durante 1986, a cargo del Centro Dramático Nacional, dirigido por Lluis Pasqual.*

[4] Historia del teatro español siglo XX *(Madrid: Cátedra, 1977), pp. 527-541.*

Escena de *El público* por el Ballet del Grau Teatro de Ginebra, dirigido por Oscar Araiz

La obra de Lorca, por motivos distintos a los que estos autores, fue considerada por su mismo autor como pieza irrepresentable, como teatro «imposible» [5], de forma semejante a cómo la producción de José Ruibal es llamada por Lázaro Carreter «teatro contra el público» [6]. En el caso de García Lorca, su irrepresentabilidad es motivada por su propio vanguardismo, por la enorme novedad que esta obra significa en su tiempo, tanto en lo que a temática se refiere, como al tratamiento escénico que plantea.

Dentro del contexto de su época, *El público* pertenece a ese escaso grupo de creaciones españolas, de finales de los años veinte y principio de los treinta, que, rechazando el teatro benaventino al uso, intentan la renovación a través de los afanes psicologistas que, partiendo de Freud, trajo consigo el Superrealismo francés. Así Azorín, en 1927, se refería a esta renovación teatral diciendo que, «No es ya el mundo exterior, el mundo de los hechos, sino el mundo interior, el mundo de las ideas y de los problemas del espíritu y de la imaginación, quienes deben suministrar sus materiales al dramaturgo», ya que «Los grandes problemas del conocimiento constituyen, a la hora presente, la materia más duradera y fina del arte» [7]. La expresión de este nuevo mundo, llevado al teatro, debía hacerse, sin embargo, a través de dos tipos de imágenes, las «directas, conscientes, claras», procedentes de la conciencia, y las que surgen del fondo subsconsciente de nuestro espíritu, pues «El teatro en España marchará hacia su transformación a impulsos del superrealismo» [8].

Entre estas creaciones estarían *La esfinge, Soledad* y *El otro* de Unamuno, *Tic-Tac,* de Claudio de la Torre, *Lo invisible,* de Azorín, *Sinrazón,* de Sánchez Mejías, *Los medios seres,* de Gómez de la Serna, *Un sueño de la razón*, de Rivas Cherif, etc., todas ellas anteriores a 1929 [9]. Con Bárbara Sheklin podríamos afirmar, refiriéndose a estas creaciones de influencia superrealista, que «Nunca desde Calderón habían dado los dramaturgos españoles tanta importancia al contenido intelectual de sus obras. Ya no se construyen los dramas para relatar historias, sino para presentar problemas o paradojas de significado universal o trascendental» [10].

Sin embargo no es sólo superrealismo lo que va a impregnar estas obras españolas, ya que en ellas podemos encontrar más dialéctica de ideas que puro superrealismo, más Pirandello que Breton, en el caso de Unamuno, y más consciencia que subsconciente. Como afirma este último autor, con respecto a su producción de 1926, la obra *El otro* «me ha brotado de la obsesión, mejor que preocupación, del misterio —no problema— de la personalidad, del sentimiento congojoso de nuestra identidad y continuidad individual y personal», «en este "misterio" lo que importa es la verdad íntima, profunda, del drama del alma, no me anduve en esas minucias del arte realista de justificar las entradas y salidad de los sujetos y hacer coherentes otros detalles». «Esto me podría restar algún público, pero me queda otro —¡el otro!—, el otro público. El de los que conmigo se arriman alguna vez al brocal del

[5] *García Lorca declaraba en una entrevista de 1936 («Al habla con Federico García Lorca») que «Para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas», teniendo que considerar parte de su producción como «irrepresentable», a pesar de que «en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito»,* Obras completas, *(Madrid: Aguilar, 1972), p. 1811.*

[6] *Teatro que «va en contra de usos y gustos establecidos», por lo que «se le sigue negando la escena», ya que «el arte teatral de nuestro tiempo, aunque de modo esporádico se asome a las carteleras, no está en ellas, sino que bulle a su alrededor en espera de encontrar la entrada». El «Teatro contra el público» de José Ruibal, en «Dos disquisiciones previas»,* El Hombre y la mosca *(Madrid: Fundamentos, 1977), pp. 147-151.*

[7] *Obras completas IX, pp. 127-28, citado por Ruiz Ramón, p. 163.*

[8] *Obras completas IX, p. 127 y 105, respectivamente, Ruiz Ramón, p. 163 y 162.*

[9] *Para una revisión más amplia de este contexto, así como para un análisis detallado de esta obra de Lorca, remitimos a María Clementa Millán,* Introducción *al volumen* El público y Comedia sin título, *Madrid, Alianza Editorial (actualmente en prensa) en edición de Mario Hernández, dentro de la colección* Obras de Federico García Lorca.

[10] *«El teatro surrealista español»,* Revista Hispánica Moderna, *XXIII, 1967, pp. 310-329, recogido en* El surrealismo, *(Madrid: Taurus, 1982), pp. 327-351.*

pozo sin fondo de nuestra conciencia humana personal, y de bruces sobre él tratan de descubrir su propia verdad, la verdad de sí mismo»[11].

García Lorca seguirá en su obra *El público* el camino trazado por estos autores, rechazando, por tanto, «el mundo de los hechos» para centrarse en «el mundo del espíritu». Así pasará de una obra teatral como *Mariana Pineda* (su único estreno anterior, si se exceptá *El maleficio de la mariposa)* basada en un personaje histórico, a una obra como *El público,* donde el universo que se nos muestra es esencialmente íntimo. Sin embargo Lorca se va a distanciar, a la vez, de este contexto creando una pieza de mayor innovación que las aparecidas hasta ese momento en nuestro panorama teatral. En ella unirá gran libertad temática a un tratamiento totalmente nuevo de los temas que presenta. Como afirma su hermano Francisco, en unas palabras referidas a *Así que pasen cinco años* (la otra obra extensa y vanguardista del autor), pero aplicables igualmente a *El público*, «Federico quiso crear una entidad dramática y proyectar hacia el público una acción en la que la libertad de tratamiento viniera a potenciar, en términos poéticos, su dramatismo»[12].

En *El público* García Lorca va a presentar dos temas fundamentales. Por una parte, subirá a escena la alternativa que se le presenta a todo autor dramático, y que en esos momentos era motivo de debate en el panorama teatral europeo: mostrar la verdad en el escenario o, por el contrario, doblegarse a los gustos del gran público[13]. Para dar forma a este tema, del que surgirá el título de la obra, Lorca construye una oposición entre el «teatro al aire libre» y «el teatro bajo la arena», significando, el primero de ellos, la escena convencional, frente al segundo, que representa el verdadero teatro. De forma semejante, Azorín había contrapuesto la vida como deseo y la vida como realidad en *Brandy, mucho brandy,* y la tradición y el progreso en *Old Spain*, mientras Unamuno sitúa el «uno» frente al «otro» en la obra antes citada. Estas oposiciones nos recuerdan, asímismo, la literatura clásica española, en especial los autos calderonianos, como *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*[14]. Igualmente, la propia esencia del teatro de Calderón implica, en muchas de sus obras, como *La vida es sueño, En la vida todo es verdad y todo mentira, La dama duende*[15], etc., una dialéctica, propia del barroco, presente también en las obras contemporáneas citadas. Así aparece en *Brandy, mucho brandy,* donde la oposición entre la concepción de la vida como deseo y como realidad, bien pudiera tener sus raíces en el dilema presentado por Calderón en *La vida es sueño.*

La originalidad de García Lorca, en este sentido, consiste en sentarse en la propia esencia del género literario que está presentado, haciendo del público (elemento esencial y necesario en cualquier creación teatral) el protagonista de su obra. Lorca resuelve la oposición mediante el triunfo del teatro bajo la arena, en el que «se han sostenido dramas auténticos», si bien este verdadero combate «ha costado la vida a todos los intérpretes»[16].

[11] Autocrítica, *publicada por el autor al ser estrenada esta obra en 1932. Ruiz Ramón, op, cit, p. 90.*

[12] Federico y su mundo *(Madrid: Alianza, 1980, Ed. de Mario Hernández), p. 323.*

[13] *Esta última actitud implicaba la aceptación del teatro realista, pues, como afirma Pirandello, la «liberación no será completa» mientras los autores no aprendan a «prescindir de la desaprobación de la gente que está constreñida por sus limitadas capacidades emotivas a considerar el arte como un pasatiempo elegante», «Teatro nuevo y teatro viejo», Ensayos (Madrid: Guadarrama, 1968), pp. 235-236. Sobre este aspecto, María Clemente Millán,* Introducción *a* El público y Comedia sin título, *ya citada.*

[14] *Asunto que procede de la Edad Media, de los antiguos* debates, *como este, o del agua y el vino, etc. Asimismo, la propia idea del teatro calderoniano.*

[15] *«The play thus became a dialectic of positive and negative, inside and out, male and female, of reversible roles and values», Anthony Y. Cascardi,* The limits of illusion: a critical study of Calderón, *Cambridge University Press, 1984, p. 27.*

[16] *Las citas de esta obra, insertas en nuestro análisis, corresponden a la edición ya citada de Mario Hernández, de próxima aparición. Agradecemos a este autor el habernos inducido, por amistad, a adentrarnos en el intrincado mundo de* El público.

Con esta resolución, García Lorca estaba haciendo una crítica al público del teatro convencional, a la vez que convertía el propio destino de su obra en materia escénica. Parece como si el autor conociese el futuro que esperaba al teatro español después de 1939, cuando ni siquiera fue necesario crear una literatura dramática específica, ya que en esta fecha no se iba a producir una ruptura con las corrientes teatrales anteriores, ya que existía una dramaturgia tradicional de corte decimonónico que se había configurado durante la primera treintena, solo alterada ligeramente durante la República [17]. Incluso durante la Guerra Civil, en las ciudades republicanas se seguía representando el mismo teatro de tono burgués anterior al treinta y seis, lo que, en parte, motivó la creación del grupo «Nueva Escena», así como el «Consejo Central de Teatro» [18], de 1937, para la renovación teatral. Sin embargo, García Lorca no hace de la denuncia a la realidad escénica de su época el centro de *El público*, ni tampoco de la dialéctica, antes citada, entre el «teatro al aire libre» y el «teatro bajo la arena», sino que subyuga ambos temas al verdadero y fundamental propósito de su obra, presentar «el perfil de una fuerza oculta».

De esta forma, su pieza teatral deja de mostrar el mundo objetivo para sumergirse en el universo íntimo del autor, apareciendo entonces el otro tema fundamental de esta obra, el ser la expresión de un sentimiento amoroso. Para ello, García Lorca construye una obra dividida en seis cuadros, más el «Solo del pastor bobo», entre el quinto y sexto cuadro, aunque aún hoy el cuarto sea todavía desconocido [19]. De ellos, sólo en tres (I, V, y VI) encontramos breves referencias a lo ocurrido dentro de la obra en el mundo objetivo: Primero, planteamiento en el despacho del Director de si es o no posible representar un «teatro bajo la arena», dejando con ello de «engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos» (Cuadro I). Segundo, cambio durante la representación de la obra de Shakespeare, *Romeo y Julieta,* de la actriz que representaba este último papel, por un muchacho de quince años (Cuadro V), lo que provoca las iras del público, que mata a todos los actores. Y por último (Cuadro VI), vuelta al despacho del Director, donde éste y el Prestidigitador reflexionan sobre la necesidad o no de correr «la cortina a tiempo», haciendo que de ese modo, el teatro muestre sólo lo conveniente.

Por el contrario, el resto de la trama transcurre en el «teatro bajo la arena» [20], desarrollado a través de diferentes personajes: Hombre 1, Hombre 2, y Hombre 3, los Caballos, Elena, El Emperador, el Desnudo Rojo, los Estudiantes, etc. Todos ellos van a representar aspectos diferentes de esa «fuerza oculta», que no es otra que el sentimiento amoroso en sus distintas facetas, puesto en escena a través de un «dificilísimo juego poético» [21]. A su vez, mucho de estos personajes sufren un desdoblamiento como el propio Director, que se transforma en Enrique, cuando lo que se quiere mostrar es la relación amorosa entre él y el Hombre 1, llamado ahora Gonzalo, en «muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello», en figura de pámpanos (cuadro segundo, *Ruina Romana),* en la «bailarina Guillermina» y en la «Dominga de los negritos», etc. Igualmente, varios de estos trajes, abandonados en las sucesivas transformaciones, cobran vida independiente, como el traje de arlequín del Director o el del pijama negro con corona de amapolas del Hombre 2.

[17] *José Monleón,* «El Mono azul». Teatro de urgencia y romancero de la guerra civil *(Madrid: Ayuso, 1979).*

[18] *De este Consejo formaban parte Antonio Machado, Max Aub, Rivas Cherif, Margarita Xirgu, y Rafael Alberti, entre otros.*

[19] *«Falta el desaparecido cuadro cuarto (que en mi memoria veo con el título de Acto IV) y la última página del cuadro V», Rafael Martín Nadal,* Federico García Lorca. El público y Comedia sin título *(Barcelona: Seix Barral, 1978), p. 25.*

[20] *Patente incluso en el decorado del cuadro tercero, donde aparece un «muro de arena».*

[21] *Sobre el significado de cada uno de estos personajes, en María Clementa Millán,* Introducción *a* El público y Comedia sin título, *ya citada.*

La escena se convierte, de esta forma, en una variadísima sucesión de personajes distintos, que en definitiva no hacen sino mostrar que «no son las formas disfrazadas las que levantan la vida», y que, por lo tanto, «¿si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?», «te enamoras», como se nos dice en el Cuadro quinto. Este último ejemplo explica la importancia que en la obra tiene el argumento presentado por Shakespeare en *El sueño de una noche de verano,* donde Titania, como consecuencia del embrujo de «la flor de Diana» se enamora de un asno [22]. Sin embargo en *El público*, el Director de escena no se va a valer del engaño que «la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica» en esa obra, sino que presentará la verdad directamente. De ahí la gran significación que el tema de las máscara y el traje tiene en *El público*, explicando así la presencia en ella del «Solo del pastor bobo», donde aparece «un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones», pues, como afirma el Estudiante 2, también en éste cuadro, todo «es una cuestión de forma, de máscara. Un gato puede ser una rana y la luna de invierno puede ser muy bien un haz de leña cubierto de gusanos ateridos». Por eso, el Hombre 1 dice al Director, «Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara, y porque ya he conseguido arrancártela».

Esta idea de que lo importante es la autenticidad de la persona, y no la máscara que la encubre, es la que provoca en esta obra las sucesivas transformaciones en la apariencia externa de los personajes. Con ello se nos quiere indicar que el Director y cualquier otro de los caracteres será el mismo aunque vaya vestido de arlequín, de bailarina Guillermina o de Figura de Pámpanos. Así, el autor, a través del disfraz y de la ilusión que siempre implica el teatro, ya que «el público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna», expone la principal preocupación de esta obra: manifestar la importancia del amor, no importa cuál sea su forma externa. Porque, «¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?». «No es necesario y esto era lo que se propuso demostrar con genio el director de escena», como se nos dice en el cuadro quinto. De este modo, García Lorca, al igual que Calderón en *La vida es sueño,* o en el auto sacramental *El gran teatro del mundo,* convierte el ensueño y la capacidad de transformación aparente, que lleva consigo el teatro, en el mejor vehículo para expresar sus inquietudes [23]. A través de este intrincado mundo el autor pone de manifiesto sus reflexiones sobre el sentimiento amoroso, con lo cual no hace sino «darle más vueltas y darme más vueltas yo», como diría Unamuno [24], a una obsesión recurrente en su obra, aunque nada explicada por el creador fuera de su producción literaria. Con esta pieza dicha preocupación sube por vez primera al escenario, con-

[22] *Relacionada también con este tema, está el proyecto de Lorca de escribir una obra teatral en la que un joven se enamora de una jaca, lo que, sabido por su padre, provoca que éste último mate al animal, llevando al protagonista a cometer un terrible parricidio. Así nos lo cuenta Rivas Cherif en las palabras introductorias a su* Romance de la Bestia hermosa, *escrito por este autor, en memoria de Federico, durante sus años de cárcel, posteriores a la Guerra Civil. Sin embargo, Rivas Cherif cambia el argumento, haciendo que muera el protagonista, después de matar a su padre, mientras la jaca da a luz un centauro. (Agradecemos a Enrique de Rivas, así como a Juan Aguilera el habernos facilitado este texto). Mario Hernández recoge el argumento de esta futura obra de Lorca, posiblemente titulada* El hombre y la jaca, *de labios de Altolaso, «Últimos proyectos literarios de García Lorca»,* La casa de Bernarda Alba *(Madrid: Alianza, 1984), pp. 23 y 23.*

[23] *«As in the allegorical* auto sacramental, El gran teatro del mundo, *this thematic concern in given voice through the gueding conceit of the theatrum mundi:* the world as a theatre, life as a play. *In both,* El gran teatro del mundo *and* La vida es sueño *we have evidence of Calderon's ability to think theatricatly, to formulate the paradox of illusion in a way that is dependent on the idea of a theatre itself», Anthony J. Cascafrdi,* The limits of illusion: a critical study of Calderón, *Op. cit., p. X.*

[24] *Para una mejor comprensión de cómo, en el proceso comunicativo de un autor, «el yo y su evolución es el condicionante básico de la transformación de sus media», haciendo que unas mismas preocupaciones aparezcan expresadas a través de formas literarias distintas, ver María del Pilar Palomo, «La Literatura, signo de expresión comunicativa. El signo matemático en el proceso comunicativo y vivencial de Unamuno»,* La literatura como signo *(Madrid: Playor, 1981), pp. 57-67. Edición coordinada por José Romera Castillo.*

virtiéndose así su lucha interior en juego escénico, del mismo modo que también se manifiesta en *Poeta en Nueva York,* o en su guión cinematográfico *Viaje a la luna,* escrito igualmente en la ciudad neoyorquina.

Pero al lado de esta gran renovación temática, también desde un punto de vista formal esta obra representa una gran innovación con respecto al panorama teatral de su tiempo, al emplear en ella el autor soluciones totalmente nuevas para el teatro español del momento. En primer lugar, cambia la voz única del protagonista convencional por una gran variedad de voces, como hemos visto al referirnos a las sucesivas transformaciones de los personajes, y como también aparece en *Poeta en Nueva York* [25], obra coetánea de *El público*. Con ello, siguen las corrientes literarias de su época, donde la única voz es sustituida por distintas perspectivas, como podemos ver en Proust, Henry James, Joyce, Eugene O'Neill, etc. [26] A través de estas voces, Lorca no sólo expresa las diferentes facetas del sentimiento amoroso [27], sino también los variados niveles de significación de esta obra. Estos grados abarcarían desde el nivel más trascendente del sentimiento amoroso, expresado por el Desnudo Rojo, de claras connotaciones cristológicas, hasta la traslación teatral del amor existente entre Enrique y Gonzalo, es decir, entre el Director y el Hombre 1, representado por el personaje de Julieta, extraído de la obra de Shakespeare.

Con esta gran variedad de voces y significaciones, aunadas para expresar su único sentimiento («el perfil de una fuerza oscura»), García Lorca sobrepasa las innovaciones realizadas en este sentido en el contexto español de su época, como podemos ver en las obras citadas de *El otro* de Unamuno, o *Los medios seres* de Gómez de la Serna, donde también encontramos este desdoblamiento de personajes, aunque con mucha menor complejidad [28].

Sin embargo no es esta la mayor innovación formal, utilizada por García Lorca en su obra *El público*, sino el haber encontrado un tratamiento dramático adecuado para el intrincado mundo que quiere manifestar. Esta complejidad argumental se expresa abiertamente (además de en los desdoblamientos citados), en el cuadro quinto de la obra, donde coexistan tres ambientes y acciones distintas, aunque simultáneas [29]. También la encontramos en el cuadro segundo, *Ruina Romana,* que viene a ser la representación objetiva del sentimiento amoroso esbozado en el cuadro primero [30], e igualmente, en la identidad habida entre personajes sin lazos de unión objetivos, como sucede entre el Director de escena y el Desnudo Rojo [31]. Para dar una estructura dramática adecuada a esta complejidad argumental, el autor

[25] *Sobre este aspecto, ver María Clementa Millán, «Voces poéticas de un poeta en Nueva York».* Nueva Estafeta, *n.º 9-10, agosto septiembre 1979, pp. 98-107.*

[26] *Aparición de diferentes personas narrativas en la novela, como en Henry James (autor también importante para la poesía «novísima» de los años 60 y 70 en España), o distintas caretas y cambio de voces para expresar perspectivas diferentes de unos mismos personajes en el teatro, como en Eugene O'Neill.*

[27] *Amor heterosexual en Elena, la fuerza del poder que impide la búsqueda amorosa, en el Emperador, el amor homosexual en Enrique y Gonzalo, etc.*

[28] *Lorca utilizará para llevar a cabo las transformaciones de sus personajes un recurso escénico ya usado por Unamno y Pirandello en* Seis personajes en busca de autor, *un biombo, que colocado en el centro de la escena permite el cambio de apariencia de sus caracteres.*

[29] *Estas tres acciones serían: la del Desnudo Rojo y el enfermero, la de los estudiantes en la Universidad, y la de las damas y el traspunte del teatro. Todas ellas aparecen reflejadas, simultáneamente, en el decorado que domina este cuadro. «En el centro de la escena, una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo,... Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha, la portada de una universidad».*

[30] *En el cuadro tercero, el Director dice al Hombre I, «¿No me has besado ya bastante en la ruina?», lo que implica que los protagonistas del juego amoroso desarollado por la Figura de pámpanos y la Figura de cascabeles en el Cuadro segundo,* Ruina Romana, *son los mismos que las de la relación presentada en el Cuadro primero, es decir, el Director y el Hombre I.*

[31] *En el cuadro quinto el Desnudo pregunta al Enfermero, «y de Gonzalo, ¿se sabe algo?», aludiendo así a la identidad entre el Desnudo y Enrique.*

acude a un especial tratamiento del tiempo, haciendo suya una técnica que sustituye la linealidad del argumento tradicional por un *simultaneísmo* de acciones [32]. De esta forma, se pierde el sentido durativo del tiempo, apareciendo entonces una atemporalidad o acronía que trae consigo una «plenitud intemporal» [33]. Así, la acción se carga de sentido trascendente y el creador tiene la posibilidad de barajar simultáneamente «varios planos, tanto en el tiempo como en el espacio, y de hacer desfilar en grupos conjuntos o paralelos los fragmentos distintos de la realidad» [34].

Esta técnica, presente en la literatura de la época, aunque aplicada de forma diferente a como la utiliza Lorca, (Henry James, Faulkner, Pérez de Ayala en *El curandero de su honra.* Huidobro en *Altazor,* etc.) [35], es, sin embargo, característica del *cine,* que puede manejar con mucha mayor libertad los distintos tiempos y niveles en que transcurre una obra. Sólo el simultaneísmo que proporciona la cámara cinematográfica permite expresar en todas sus posibilidades la coexistencia de acciones, el desdoblamiento de los personajes, o la identidad entre imágenes distintas [36]. Para conseguir, este arte utilizará recursos como la «sobreimpresión», o la «doble exposición» de imágenes.

García Lorca conocía bien esta terminología, como así lo demuestra su guión cinematográfico, *Viaje a la luna,* coetáneo a *El público,* como ya vimos. En él aparecen aplicados estos vocablos, propios del argot cinematográfico, según podemos ver, entre otros muchos ejemplos, en el plano 11 del guión, donde dice «Las manos que tiemblan, sobre una *doble exposición* de un niño que llora» [37], o en el verbo «disolver» que utiliza para referirse a la sobreimpresión de imágenes, por ejemplo, en el plano 44, en el que aparece «una luna dibujada sobre un fondo blanco que *se disuelve* sobre un sexo y el sexo en la boca que grita» [38]. Como afirma Marie Laffranque, este guión de «recurso vanguardista» está repleto de dobles y triples sobreimpresiones; transformaciones de objetos a la vista; guiños de ojos y luces, positivo y negativo de una imagen en rápida sucesión (...); inversión de movimientos e imágenes; cambios rítmicos que liberan la mente hasta del «tempo» de los cuerpos vivientes; unión de la imagen y de la letra», etc. [39]

Con la realización de esta experiencia, llevada a cabo también en Nueva York, y consecuencia «de su afición y cultura cinematográfica de siempre», no es extraño que *El público*

[32] *Esta misma característica de simultaneísmo frente a linealidad, la encontramos en* Poeta en Nueva York, *por lo que no puede ser considerada un «crónica poética del viaje», como indica Eutimio Martín* (Federico García Lorca. Poeta en Nueva York. Tierra y Luna, *Barcelona: Ariel, 1981, p. 75) y como ratifica Miguel García Posada* (Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York, *Madrid: Akal, 1981, p. 321) al afirmar que esta creación es «el libro de un cronista lírico», ya que toda crónica implica una linealidad.*

[33] *Sobre este aspecto ver, Manuel Alvar, «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy»,* Arb, *N. 276, 1968, pp. 253-70, recogido en* Estudios y ensayos de literatura contemporánea *(Madrid: Gredos, 1971), pp. 291-311.*

[34] *R.M. Alberès con respecto a la obra de Proust, recogido por Darío Villanueva,* Estructura y tiempo reducido en la novela *(Valencia: Ed. Bello, 1977), p. 63.*

[35] *Estos autores resuelven la dificultad, que la plasmación de la simultaneidad puede provocar al manifestarla a través de la escritura, de diferentes formas. Así, Pérez de Ayala en la obra citada, de 1926, «desarrolla en dos columnas, por separado, la narración de lo que les sucede al calderoniano Tigre Juan y a su infiel esposa Herminia». Mientras, Huidobro en* Altazor *«recurre a la fractura léxica» para expresar «las tres circunstancias concurrentes de las visiones que, a través de una ventana, el poeta tiene de la Montaña y el regreso en el horizonte de las golondrinas y de la melodía de violoncelo que llega a sus oídos», Darío Villanueva, op. cit., 68.*

[36] *Sobre este tema, ver Karel Reisz,* Técnica del montaje cinematográfico *(Madrid: Taurus, 1980).*

[37] Federico García Lorca. Viaje a la Luna *(Loubressac, Braad Editions, 1980). Edición e introducción de Marie Laffranque. El subrayado es nuestro.*

[38] *El subrayado es nuestro.*

[39] *Introducción a* Viaje a la luna, *obra citada.*

se pudiera ver contagiado de algunos de los recursos utilizados por García Lorca en su guión de cine. Además existía, asimismo, una similitud temática entre esta última creación y su pieza teatral, ya que ambas representan una «búsqueda desesperada de amor humano», siendo el argumento de *Viaje a la luna*, según M. Laffranque, un «choque inicial, búsqueda angustiada del amor sexual a través de tres intentos o experiencias frustradas, desilusión final y muerte». Esta cercanía temática se hace presente también en la coincidencia de motivos que aparecen en las dos obras, como la presencia de Elena, la aparición del «ojo de lucidez genuina»[40], «el pez, animal clave de la libre fuerza sexual»[41], el traje de arlequín, los tres hombres vestidos iguales[42], y el hecho de que ambas producciones terminen con la repetición de imágenes o situaciones aparecidas al comienzo de la pieza[43].

Dicha proximidad con el mundo cinematográfico tal vez nos pueda explicar varias de las características del *El público*. En primer lugar, la atemporalidad o acronía a que antes nos referíamos da como resultado en que en esa obra no se haga apenas referencia al tiempo exterior; sólo hay una en el cuadro sexto; «La representación ha terminado hace horas», pues la existente, también en este cuadro, «si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro», el falso teatro, más que pertenecer al tiempo objetivo, se refiere a la lucha mantenida en el teatro bajo la arena («raíces», y «golpes de agua») contra la no verdad en el escenario, correspondiendo, por tanto, al mundo interior del personaje. En el resto de la obra no hay fronteras cronológicas, lo que desorienta totalmente al lector.

En segundo lugar, esa misma desaparición del valor durativo del tiempo faculta la simultaneidad de acciones (como la citada en el cuadro quinto entre el Desnudo Rojo, los estudiantes y las damas del teatro), a la vez que el desdoblamiento de personajes y de acciones (cuadro segundo, *Ruina Romana*, como respecto al cuadro primero, como antes veíamos). Esto permite dar forma a un mundo casi exclusivamente interior, frente a las tramas tradicionales de acciones objetivas.

Sin embargo la aplicación de estos dos recursos produce una desorientación en el lector que, por otra parte, era otro de los valores buscados en este tipo de obras, de cierta influencia superrealista[44]. García Lorca combate esta desnortación con la tercera característica, relacionada con el mundo cinematográfico, que podríamos señalar en *El público*: el gran carácter visual y plástico de sus imágenes. Así, el autor dota a esta obra de una gran plasticidad, como podemos ver en el exquisito cuidado del color que en ella aparece: pámpanos rojos, pijama negro con corona de amapolas, luz azul, Desnudo Rojo, malla rosa, luz de fuerte tinte plateado, como de pantalla cinematográfica, etc. Este cultivo de lo plástico pudo llevar a Aleixandre a afirmar que, después de haber leído la obra «hace tres años y, naturalmente, no tengo más que una remotísima idea de la anécdota», «mi recuerdo es sólo de partes plásticas», y «sí creo, en cambio, que el valor de las escenas (...) es independiente del

[40] *En* El público *aparece en el decorado del Cuadro último, indicando la lucidez que por fin se cierne sobre la obra y sobre el Director de escena.*

[41] *Esta significación del pez aparece también en* El público *(«pez luna»), cuando en el cuadro secto, la madre de Gonzalo refiere cómo los pescadores le habían entregado el pez luna, ya muerto, diciéndole «¡Aquí tienes a tu hijo!», expresión, asimismo, de claras connotaciones cristológicas.*

[42] *En* Viaje a la luna *con gabanes, y en* El Público *con frac y barbas negras.*

[43] *En la obra teatral, con el diálogo entre el Criado y el Director, en el despacho de este último, y en el guión cinematográfico con la repetición de la imagen de una «cama blanca sobre una pared gris», que podría estar relacionada con la que aparece en el decorado del cuadro quinto de* El público, *«una cama de frente y perpendicular, como pintada por un primitivo».*

[44] *Así lo expresa Azorín, refiriéndose al nuevo teatro de su época, «¡Desorientación! Esta es la más noble, fina y exquisita labor del artista: la labor de desorientar. Y en la desorientación estriba la recompensa más alta del dramaturgo», recogido por Ruiz Ramón, op. cit., p. 163.*

desarrollo dramático del asunto»[45]. Este carácter plástico se manifiesta, asimismo con enorme fuerza, en el cuadro segundo de la pieza, *Ruina Romana*, donde «Una figura, cubierta totalmente de pámpanos rojos, toca una flauta sentada sobre un capitel», mientras «otra figura, cubierta de cascabeles dorados, danza en el centro de la escena».

El valor visual de este cuadro es indudable, como también lo es otra de las características, cercana al mundo del cine, que García Lorca utiliza en esta obra: las continuas transformaciones en el aspecto externo de un personaje, que nos recuerdan las «sobreimpresiones cinematográficas», usadas por el autor en *Viaje a la luna*. En ambas creaciones, este recurso sirve para expresar la identidad entre elementos distintos, que en el guión se indica con el verbo «disolver» unas imágenes en otras. En la obra teatral, la rápida transformación del personaje ante los ojos del espectador (o, a veces, con la utilización de un biombo) podría equivaler a estas sobreimpresiones cinematográficas. De ahí, que también puedan ser aplicables a *El público* las palabras de Marie Laffranque con respecto a *Viaje a la luna*, guión que «no debe ser *leído* sino proyectado en la imaginación». De este modo, la dificultad de comprensión de *El público* podría disminuir al *ver* la obra representada, ya que es mucho más complicado seguir con la lectura las indicaciones del autor con respecto a estos cambios, que ver la transformación del personaje ya ocurrida sobre el escenario.

Como última característica relacionada con el mundo del cine, existente en esta obra, podríamos señalar la repetición de una imagen para indicar la equivalencia entre realidades distintas. Este recurso tan cinematográfico lo encontramos en *El público* en la repetición del canto del ruiseñor. Este se deja oír en tres momentos diferentes de la pieza, anunciando la muerte de tres caracteres: el Desnudo Rojo, Julieta y el Traje de Arlequín que busca a su dueño, Enrique. Así, estos tres personajes, aparentemente distintos, se nos muestran como una misma realidad, «la expresión más alta de la vida»... que «puede ser causa activa de una muerte de amor»[46]. Amor a la humanidad en el Desnudo Rojo (trasunto de la figura de Cristo), y amor humano de Enrique por Gonzalo, y de Julieta por Romeo.

De esta forma, hemos visto cómo esta obra de Lorca implica una gran renovación con respecto al panorama teatral de su época, a la vez que plantea un tipo de teatro muy cercano a nuestra sensibilidad de hoy. García Lorca supo aunar en ella la valentía y la profundidad al tratar una temática nueva en nuestra escena, a la vez que una libre y originalísima presentación de sus temas, al hacer suyos muchos de los recursos más innovadores de las artes del momento. Todo ello dio como resultado una pieza teatral de extraña modernidad, que merece ser rescatada y considerada por ese público, que le dio la espalda en su época, como una obra de hoy.

María Clementa Millán

[45] *Carta de Aleixandre a Jorge Guillén, fechada el 20 de septiembre (probablemente de 1933) en la que responde a la petición de Guillén de un resumen escrito de* El público *que, tal vez, hubiera podido acompañar a alguna publicación. En ella dice «Lo de que yo resumiría* El público *de Federico es una fantasía de Dámaso. No puedo hacerlo, sencillamente porque no sé el argumento. Federico me lo leyó —no íntegro— hace tres años, y, naturalmente, no tengo más que una remotísima idea de la anécdota. Mejor dicho, no tengo más que una confusión. Mi recuerdo es sólo de partes plásticas.*

Sí creo, en cambio, que el valor de las escenas (por lo menos sé de una en el fondo de la tumba de Julieta) es independiente del desarrollo dramático del asunto. Quizás no fuera del todo necesario ese resumen. En último caso, Federico podría hacerlo. Yo siento en el alma no tener datos. Federico hace cinco días estaba en Madrid, en la Residencia. Ahora, que Federico...» (Archivos de Jorge Guillén, Cambridge, EEUU) Agradezco a Christopher Mauret el haberme facilitado este texto, inédito hasta ahora.

[46] Federico García Lorca. Diván del Tamarit. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías. Sonetos. *(Madrid: Alianza, 1981) pp. 20 y 19, respectivamente.*