



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El drama de la creación teatral en *El Público* de F. García Lorca.

Autor:
Basso, Eleonora.

Revista
Filología

1999, N°32 1/2, pp. 173-206



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

EL DRAMA DE LA CREACIÓN TEATRAL EN *EL PÚBLICO* DE F. GARCÍA LORCA

1.

El objetivo de este trabajo es indagar cómo *El público* refleja a distintos niveles textuales su propio proceso de constitución, así como las condiciones que lo hacen posible y le imponen sus límites. Ello entraña una manera de percibirse y situarse frente a la institución cultural y artística, por tanto, de asumir una problemática de orden estético-ideológico.

La producción y comunicación estéticas constituyen un tema central de *El público*. El motivo de la creación y representación de un espectáculo teatral tiende un laxo hilo argumental que otorga cohesión a la obra a través de la dispersión de todos sus elementos estructurales. Por escenificar el montaje de otro drama, ella estaría especialmente dotada para hablar de sí misma, según el consabido incremento de la función autorreferencial que conllevan los procedimientos de abismización en el arte. No obstante, debido a sus acusados rasgos de ilegibilidad –bien identificados por L. Fernández Cifuentes- *El público* depara grandes incertidumbres a cualquier intento de abordaje. Ante ella, la parcialidad y arbitrariedad inherentes a todo ejercicio crítico, amenazan cobrar una especial dimensión esterilizante.

Señala el mencionado estudioso que “*El público* no parece que pueda considerarse como una obra *inacabada* en el sentido ordinario y/o tradicional de la palabra. Se diría que constituye un modelo enteramente distinto, en el que las categorías de completo e incompleto, principio y fin, definitivo y tachado, errata y corrección, tal vez no retienen el valor convencional con que suelen aplicarse a los textos literarios...” (177-178). Y agrega más adelante: “...en la sucesión de parlamentos que componen el texto, los pasajes normativos y transparentes no sólo constituyen una porción mínima sino también contingente, continuamente interrumpida, desbordada y desdibujada por múltiples enunciados opacos, sin glosa ni reducción posible, que postulan, antes que ningún otro significado, la proliferación y la incongruencia.” (283)

No será, por tanto, lícito dirigir exclusivamente la atención a los aspectos o fragmentos en que la articulación temática, referencial o discursiva resulta evidente, esquivando o reduciendo los enunciados opacos o ilógicos, sino más

bien -como sugiere Fernández Cifuentes- reflexionar sobre la posible función de las operaciones de perturbación o negación del sentido en las que el texto abunda.

Un aspecto de la incompletud de *El público* es la apertura de interrogantes para los cuales hay más de una respuesta, y la permanente impugnación de aquellas que se proponen. Por ejemplo, la equiparación del “teatro al aire libre” y “teatro bajo la arena” con teatro de la evasión y de la verdad respectivamente, que parece constituir una premisa inicial, es corroída por la problematización del concepto de verdad y la polémica sobre las posibilidades de alcanzarla.

No coincidimos con R. Martínez Nadal en que *El público* sea una obra de “tesis” (33), pues, a pesar de su indudable carga conceptual y la abundancia de juicios éticos, estéticos y aún metafísicos que en ella se escanden, no es posible extraer un ideario autorial unitario sin violentar la índole del texto. No encontramos motivos para designar a un personaje como portavoz del autor o para privilegiar una u otra de las formulaciones atribuibles a diferentes voces discursivas que, además, no se distribuyen de manera estable entre figuras enunciantes (lo que torna inadecuada al caso la categoría tradicional de personaje).

El enrarecimiento o imprecisión del contexto genera un disloque que juega a favor del valor irónico de enunciados aparentemente coherentes. Cabe preguntarse -como lo hacía M. Blanchot respecto de *Les chants de Maldoror*- sobre el potencial carácter ilógico de las formulaciones lógicas (su función retórica), así como sobre la existencia de una instancia “superior”, pero no ajena a la razón (“lógica poética” la llamaría García Lorca) capaz de conciliar contradicciones irreductibles a un nivel inmediato de significados.

En cuanto al tema erótico, íntimamente imbricado con el de la creación estética, el mensaje edificante o la ejemplaridad moral son tan ajenos al propósito de *El público* como lo es la “tesis” filosófica. Igualmente le es ajeno el confesionalismo y la “apología de la homosexualidad” como interpreta I. Gibson (II, 112). También en este terreno la ruptura de moldes convencionales no trae aparejada la afirmación de un orden alternativo, sino que, más bien, señala el itinerario de una ardua búsqueda sin conclusiones definitivas.

El drama erótico y el de la enunciación poética confluyen en el común problema de la identidad y el correlativo de la diferencia. Este se presenta no como punto de partida dado sino como meta a alcanzar, como condición de posibilidad tanto del vínculo amoroso como del funcionamiento semiótico.

Según trataremos de mostrar en nuestro análisis, el desorden estructural de *El público*, la discontinuidad de la acción y de los personajes remiten a la aventura llena de obstáculos de constitución simultánea e interdependiente de un sujeto y su discurso. La lucha de poder entre los amantes es equiparable a la lucha entre el artista y el público por la apropiación de los signos. Luchas por acceder a la condición de sujetos: del amor, del conocimiento, del discurso (fenómenos relacionados por una tradición que remonta a Platón).

El desencuentro amoroso y la comunicación fallida con el público constituyen la manifestación, en el plano imaginario, de la fractura desde la que emerge la ficción y ésta viene destinada a reparar. A través de ella, la tensión hacia el objeto de deseo se trasmuta en búsqueda de un sentido.

En *El público*, la opacidad semántica; la perturbación de la referencia, dan cuenta de la condición siempre incompleta y huidiza del sentido, de la heterogeneidad del lenguaje respecto a aquello que designa. Estos procedimientos subrayan el conflicto -tematizado en la obra- que deviene de la irreducibilidad de los signos al mundo y del mundo a los signos.

2.

El artificio del “teatro dentro del teatro” adquiere en *El público* una peculiar modalidad. La obra objeto de representación no es directamente accesible al espectador de la obra marco. Se la conoce a través de referencias parciales e interpretaciones no coincidentes de diversos personajes, o bien en forma traspuesta, alusiva, en escenas que sólo admiten con aquella un vínculo de tipo metafórico o alegórico. Consecuentemente, las fronteras entre lo exterior y lo interior, es decir lo que convencionalmente opera como planos “real” y “ficticio” dentro de la ficción, se esfuman.

¿Dónde ubicar el comienzo del “teatro bajo la arena” anunciado al final del Cuadro I.?

DIRECTOR. Podemos empezar.

HOMBRE I. Cuando quieras (19)¹

No queda clara la relación que guarda el Cuadro II con la nueva representación anunciada, no se sabe si el episodio de la “Ruina romana” la integra, o si estamos todavía en los prolegómenos, en el debate interno del creador con sus fantasmas (los Caballos, los tres Hombres), ni cómo estos personajes, que deberían integrar la nueva obra, según se ha sugerido, se vinculan a las “Figuras” que aquí aparecen. Las mismas perplejidades despierta el Cuadro III, donde se mezclan Julieta, el Director y los personajes ligados a su circunstancia vital. Este cuadro, según se deduce del diálogo y de la sugestión escenográfica (muro de arena, que luego se abre) es ya “teatro bajo la arena”, pero en un proceso aún no acabado y aún resistido por el Director:

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre!

CABALLO BLANCO I. No ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena.

.....

¹ Salvo especial indicación, las citas de *El público* proceden de la edición al cuidado de G. Armero y M. Fernández Montesinos, Granada: Fundación F. García Lorca /Ed. Comares, 1996.

HOMBRE I. ¡Sí! Ya hemos dado el primer paso. Pero yo sé positivamente que tres de vosotros se ocultan, que tres de vosotros nadan todavía en la superficie.....(46)

Más aún, las escenas de los Cuadros II y III son anecdóticamente ajenas a la representación de *Romeo y Julieta* a que hacen referencia diversos integrantes del público en el Cuadro V., y sólo podemos relacionarlas con ella si las interpretamos como su proyección simbólica.

Lo que el público ficticio ve y lo que se muestra al espectador virtual de *El público* no coinciden. Aquello ajeno a la obra canónica (*Romeo y Julieta*) que irrumpiría en ella para configurar una nueva versión o bien quedaría implicado en su re-presentación escénica, es objeto de referencias divergentes que impiden su clara identificación. Así ocurre, por ejemplo, en los comentarios de los espectadores en el Cuadro V y en el diálogo final del Director con el Prestidigitador. La obra representada aparece no sólo carente de límites precisos respecto a la obra que la contiene, sino que lo que hace su diferencia, la “novedad” que provoca el escándalo del público, no puede determinarse de manera precisa. Su interioridad se vuelve excéntrica. Su proclamada “verdad” es desde el principio diversificación, versión, no coincidencia. Es, en suma, interpretación.

Otra manifestación de este fenómeno es la presencia del público desde el comienzo, en el estudio del Director, imprimiendo a la obra en ciernes su inflexión, penetrando en ella como personajes. (Antes de hacer su entrada, los Caballos y los tres Hombres son anunciados por el Criado como “el público”).

La indefinición de fronteras o mutuo desborde de lo interior y lo exterior lleva a que la obra producida dentro de la ficción –la ficción en segundo grado– se discrimine dificultosamente de lo que debería quedar fuera de ella: su propia génesis, su motivación, las alternativas descartadas, así como también su vida más allá del texto o la escena: su recepción. La obra tiende a coincidir con su proceso de construcción y comunicación.

Similar a la relación de contaminación que se verifica entre la obra incluyente y la incluida es la que guarda el texto respecto a la obra de Shakespeare. *El público* se apropia de motivos y personajes (en especial de *Romeo y Julieta*, en mucha menor medida de *Sueño de una noche de verano*) y los somete a una violenta distorsión, mezclándolos con otros que les son totalmente extraños. En ambivalente operación caníbal, la herencia cultural es incorporada y desintegrada, reverenciada y transgredida.

La anterioridad y autoridad del célebre texto shakespeariano es negada desde que se presenta al Director como “autor de *Romeo y Julieta*” (12) y se cuestiona su más obvio sentido tradicional: “Hombre 1. ...¿Usted cree que estaban enamorados?” (12). El intento de reducir la paradoja recurriendo a significados antiguos de ‘autor’: promotor, empresario -como se ha hecho- despoja al texto de su efecto irónico cuestionador de la individualidad,

originalidad que consagra la firma autorial. El Director resulta autor en tanto intérprete (público) de *Romeo y Julieta*. Su obra “originalísima”, según el Hombre 3, nace de la palabra de otro. También de sus silencios y enigmas.

La transgresión de la escritura es equiparada a la violación de una sepultura, morada sagrada de los antepasados. Los tres Hombres buscan inaugurar el “teatro bajo la arena”, “para que se sepa la verdad de las sepulturas”(12) que el Director pretendería ignorar. ¿La verdad de la ficción shakespeariana o la de una realidad exterior en la que ella tampoco ha penetrado? Situar el origen en la sepultura equivale a desplazarlo hacia un nebuloso atrás. Al mismo tiempo, reclamar su revelación es postergar su emergencia, proyectarla hacia el futuro. *Romeo y Julieta* como origen y como nuevo producto señala el origen como elaboración mítica del presente. El secreto de la sepultura es lo que movilizará al texto en busca de una revelación siempre aplazada. La pregunta del Hombre 2: “¿Qué pasaba, señor director... cuando no pasaba?” (12) obtendrá como respuesta la apertura dentro del texto de otra serie de interrogantes. El enigma de la sepultura es el enigma nunca despejado del origen, que solo puede recuperar la escritura como nostalgia, como ausencia. Tanto desde una perspectiva lingüística como psicoanalítica, un enunciado se sostiene por lo que ha dejado fuera para poder constituirse. Como señala J. Fineman, “donde hay una estructura hay ya pena y nostalgia por el origen perdido a través del cual la estructura es pensada” “...el origen será determinado estructuralmente como un fantasma, un origen palpablemente ausente, por virtud de la propia estructuralidad de la que es padre.” (44)²

En *El público* la pérdida de límites del plano ficcional interno (la obra montada por el Director) contrarresta el posible efecto de reificación de la ficción que lo contiene y produce. Ello condice con el permanente señalamiento del carácter ficticio del conjunto, lo que conduce a la evidencia de que *todo* no es más que teatro: los trajes y hasta los atributos corporales revelan su condición de disfraces. Así el bigote que el Hombre 2 se pone y se quita durante el Cuadro I, y los “senos de celuloide rosado” que lleva “al aire” Julieta en el Cuadro III. Al mismo efecto desrealizador contribuye la presencia del Traspunte en el Cuadro V y su diálogo con el Enfermero acerca de los desajustes de la escena que se está representando; el desborde del espacio teatral más allá de la sala, sobre las calles de la ciudad; el choque de las damas del público con sucesivos telones cuando creían acceder al aire libre.

Se actualiza el tópico barroco del “mundo como teatro” con los motivos que le son anejos: la inanidad de los seres, la inconsistencia y fugacidad del destino individual. Pero este mundo de plenitud ilusoria carece aquí del garante metafísico de un designio providencial que le otorgue sentido.

Más que la representación de un drama, lo que en *El público* se escenifica es el drama de la representación, de su secundariedad y sus límites, de su exis-

² La traducción es mía.

tencia a expensas de lo que se le sustrae: lo que asedia a la obra y es asediado por ella, evocado por el acecho del público y su consistencia mutante, fantasmática. Esta presencia ubicua y huidiza resulta emblemática de lo que condiciona el fenómeno de la representación y que ésta no puede incluir (lo que le da origen, la impulsa y finalmente la destruye).

Denominador común de los conflictos que se despliegan en la obra —el del erotismo y el de la creación y comunicación estética— es el empeño exasperado por atravesar la apariencia, para capturar la “verdad” última que esta ocultaría, identificada con la realidad misma. En ello coinciden actantes aparentemente antagónicos como el Hombre 1, el Director y el público.

Tanto el Director como el público incurren en la confusión de la realidad y la ficción, con consecuencias destructivas en ambos planos. El asesinato de los actores por parte del público se corresponde con la intención del Director —manifiesta en el Cuadro VI— de que éstos mueran en escena tras de quemar la cortina (frontera entre la ficción teatral y la realidad). Pero la superficie desgarrada de la ilusión teatral no comunica con la vida real, sino con la muerte y el vacío.

El público se precipita sobre el espectáculo con la misma voracidad con que los amantes celebran su “festín sangriento”. El carácter de estas operaciones se subraya a través de imágenes reiteradas de desnudamiento, penetración y vaciamiento de un cuerpo —con connotaciones de violencia erótica— que analizaremos más adelante.

El público tematiza la lucha por incorporar al texto lo innombrable, lo que le es constitutivamente ajeno. De su resultado se desprende la evidencia de que la significación, el conocimiento —y el deseo subyacente— se instalan en la ausencia irrecuperable de la cosa.

El dominio de la representación, más ampliamente el de la significación, supone la identificación de un sujeto y sus objetos, y la posición correlativa de ambos dentro de lo que así se genera como espacio simbólico. Es a partir de Freud cuando estas condiciones se plantean como resultados de un proceso. Como señala Kristeva (1974, 37-43), frente a otras líneas teóricas contemporáneas —fenomenología, estructuralismo— que parten del sujeto, el objeto y el sentido como algo presupuesto o dado y evacuan el factor pulsional de la economía significante, el psicoanálisis da cuenta de la historia a través de la cual el sujeto se construye por su acceso al lenguaje —y al orden de la cultura— bajo el apremio de factores tanto biológicos como sociales. Sujeto escindido, por la formación del inconsciente, que logra representarse en el discurso a costa de una enajenación de sí mismo o “pérdida de ser” (en términos de Lacan).

A la luz de estos conceptos puede comprenderse la implicación, en el texto que nos ocupa, de los temas de la identidad del sujeto y la producción simbólica. El problema de la adquisición de una forma atañe tanto a la creación artística (resultante de la confrontación del autor y el público) como a la

definición de los individuos a través de la dialéctica erótica. Se trata de un común proceso de diferenciación y unificación que deja su impronta en el plano imaginario y en los mecanismos retóricos de la obra.

Por tanto, entre el conflicto erótico y el que pone en juego la creación estética no sólo puede establecerse una correlación metafórica. En *El público* se hacen patentes la dimensión erótica del teatro tanto como la dimensión teatral del *eros*. Todo el mundo de la representación se revela como un rodeo estratégico del deseo que no puede decirse sino a través del disfraz.

3.

En el Cuadro I asistimos a la emergencia del impulso creador, figurado como una invasión desde el exterior de presencias extrañas y perturbadoras.

El Director recibe en su cuarto la visita de dos grupos de personajes –primero cuatro caballos, luego tres hombres- anunciados por el Criado en cada caso como “el público”. Ellos apremiarán con sus exigencias al Director, que intentará oponerles resistencia y expulsarlos.

Los caballos, con sus danzas y sonos de trompeta –que el Director decodifica como mensajes verbales- componen una imagen fantochesca o circense, que remite a la infancia. También lo hacen los gestos (llantos) y el diálogo, que evoca episodios de un pasado remoto. Los espacios íntimos, secretos (cama, retrete), la mención de excrecencias corporales (sudor, recorte de uñas, vello) sugieren una referencia a la sexualidad, connotada de suciedad y corrupción (manzanas podridas).

Los caballos, figuras recurrentes en la imaginería lorquiana, se asocian aquí a los deseos infantiles reprimidos: el Director los llama “caballitos míos”, pero los expulsa de la escena. En forma degradada (a lo animal) y a la vez acusatoria irrumpen las pulsiones arcaicas en el cuarto - conciencia del Director.

El segundo grupo que hace su aparición -“tres Hombres vestidos de frac exactamente iguales”(11)- profundizará la acción desestabilizadora de los Caballos, impugnando la identidad del Director y el arte que éste practica, el “teatro al aire libre”. Ellos lo conminan a inaugurar el “teatro bajo la arena” “para que se sepa la verdad de las sepulturas”, identificadas con el teatro convencional: “Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas” (123). Reclaman el protagonismo de la nueva creación que exigen:

DIRECTOR ... ¿Pero qué es lo que quiere de mí? ¿Trae usted una obra nueva?”

HOMBRE 1. ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted? (14)

Tratados al principio como extraños, los tres Hombres serán reconocidos por el Director como personajes de su vida erótica. Pueden interpretarse, por

tanto, como “otros” interiorizados, partes beligerantes de sí mismo. Esta sugerencia es reforzada por una indicación escenográfica: las ventanas del cuarto son radiografías. En lugar de comunicar con el exterior permiten mirar hacia adentro (del cuerpo). La relación espacial dentro/fuera queda invertida.

La acción socavadora de los Hombres se inicia con el cuestionamiento de los sentidos más obvios de *Romeo y Julieta* –cuya autoría el Director se ha atribuido -, en primer lugar la identidad de los célebres amantes:

HOMBRE 1. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. (11)

Ante lo extremo de las transposiciones, el Director se aferra a la unicidad que el nombre parece asegurar: “Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta” (11). Los Hombres ponen luego en duda el vínculo amoroso entre Romeo y Julieta y hasta el sexo de Romeo. En la siguiente intervención del Hombre 2 comprobamos que la obra de Shakespeare, ya irreconocible, se ha convertido en escenario del drama de sus intérpretes:

HOMBRE 2. ¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director..., cuando no pasaba? ¿Y el sepulcro? ¿Por qué, al final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? ¡Conteste! (12-13)

La negación del texto canónico convive en *El público* con una forma de reconocimiento. Lorca explota motivos latentes que la crítica ha señalado en aquél, tales como la inversión de roles femenino/masculino de sus protagonistas, observada por Kristeva (1987:200-201), y la ambivalencia amor/odio propia del erotismo de la tradición cortés, que el drama recoge.

Otro motivo, éste explícito, es la rebeldía contra la identidad impuesta, cifrada en el nombre. La multiplicación-dispersión de la identidad de Romeo y Julieta que el Hombre 1 enuncia –paralela a la que afecta a los personajes de *El público*- evoca el extrañamiento de sus propios nombres que desencadena en aquellos la experiencia amorosa:

JULIETA.- ¡Oh Romeo, Romeo! ¿Por qué eres tú Romeo? Niega a tu padre y rehúsa tu nombre; o, si no quieres, júrame tan solo que me amas, y dejaré yo de ser una Capuleto.

.....

JULIETA.- ...¿Qué es Montesco? No es ni mano, ni pie, ni brazo ni rostro, ni parte alguna que pertenezca a un hombre....

ROMEO.- ¡No sé cómo expresarte con un nombre quién soy! Mi nombre, santa adorada, me es odioso por ser para ti un enemigo... (276)

Romeo y Julieta desafían el orden simbólico, la Ley –parental y social- inscrita en el nombre, buscando en el cuerpo el objeto (del deseo) que en el mismo acto de nominación ha quedado enajenado.

El motivo elaborado en *Romeo y Julieta* (la deficiencia del nombre para abarcar el ser) y el que se desarrolla en *El público* (el nombre cubre una sustancia heterogénea, potencialmente infinita) señalan la misma disociación del nombre y lo que éste designa, la precariedad de su alianza.

La chocante adulteración o contaminación del texto de Shakespeare reivindica la movilidad de la letra y la movilidad del sentido en favor de su agente: el ser vivo, múltiple, deseante. El desafío al orden simbólico (la Ley del Nombre) en *El público* apunta a la autoridad de la institución cultural (representada por el Director prestigioso), la que consagra y excluye, la que controla la producción discursiva y la proliferación de sentidos con que la historia atraviesa los textos. El significado literario –parece indicársenos- no es menos ficcional que la fábula que lo soporta.

Las posteriores metamorfosis de los personajes al pasar tras el biombo – y sin el artificio del biombo en el Cuadro III- revelan el compromiso inestable entre el deseo de los sujetos y la norma. Salen a luz nuevas identidades al empuje de la violencia erótica de unos sobre otros. Pero estas “revelaciones” son a su vez otras tantas apariencias - de ahí su espectacularidad excesiva, grotesca -, transacciones momentáneas con la mirada ante la cual se exhiben y sustraen. Como luego se hará explícito, se trata de máscaras, formas, significantes en permanente mutación.

El público elabora un mito de su propio origen y lo sitúa en una sepultura. Allí se desarrolla su “escena primaria”, aludida y elidida en el texto: el desencuentro final y unión en la muerte de dos amantes que no han podido procrear (estériles). El fluido seminal de la fecundación se degrada en orina (El motivo se reitera en el Cuadro III, cuando los Caballos orinan a Julieta).

En el sepulcro, cuya escena secreta no acaba de develarse, un ángel – figura asociada a la concepción por el espíritu, sin concurso de varón- se lleva el sexo de Romeo, para dejar en su lugar “el suyo, el que le correspondía” (¿cuál?). El acontecimiento puede leerse como una versión no cruenta, sublimada, de la castración, que reaparece con opuestas connotaciones en el encuentro de la Figura de Pámpanos con el Emperador (Cuadro II). Mientras que en este último episodio se subraya el momento de violencia y privación, en el primer caso el motivo adquiere una inflexión positiva, afirmadora: se subraya la adquisición de un nuevo sexo (“el que le corresponde”) como corrección celestial de un estado defectuoso.

La incógnita en cuanto al sexo que recibe Romeo nos remite al del agente: ambos o ninguno, el sexo andrógino atribuido al ángel. (la androginia es un

mito de perfección originaria). El sexo propio de Romeo, es decir el que corresponde al deseo del Director y de los personajes masculinos de *El público* (su “flor venenosa”), se encuentra sepultado por un interdicto mortal. La sepultura es el lugar de la memoria y del olvido, del malentendido (el desencuentro trágico de Romeo y Julieta). La escritura actual se equipara simbólicamente a la profanación de ese antro. Su emergencia es resultado de la de la desintegración-corrupción de una escritura anterior. Surge de la disolución de un orden, de la legalidad de un texto venerado por la tradición, en cuyos silencios se instala, buscando restituir en otro argumento “lo que pasaba cuando no pasaba”. Simultáneo desafío y homenaje a la palabra del padre (Shakespeare) de la cual se parte.

4.

En el comienzo del Cuadro II, ambientado en una “ruina romana”, dos “figuras” –una “cubierta totalmente de pámpanos”, y otra que danza “cubierta de cascabeles dorados”- componen una escena dionisiaca. La danza, la flauta y el traje de pámpanos así lo sugieren³.

Una de las latencias simbólicas de la escena apunta al momento inaugural de la obra anunciada en el Cuadro I, dado que el inicio de la tragedia ática se ha situado en el ditirambo dionisiaco. Según Nietzsche las metamorfosis de Dionisos constituyeron las primeras formas visibles del drama (83).

En el tenso juego de seducción que se desarrolla entre las dos figuras, ambas se atraen y se rechazan, huyendo y persiguiéndose mutuamente a través de un vertiginoso itinerario de metamorfosis hipotéticas:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Si yo me convirtiera en nube?

FIGURA DE PAMPANOS. Yo me convertiría en ojo.

F.C. ¿Si yo me convirtiera en caca?

F.P. Yo me convertiría en mosca.

F.C. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

F.P. Yo me convertiría en beso. (21) etc.

El diálogo pautas un irrestricto fluir imaginario por el universo de las formas. La disponibilidad infinita del lenguaje habilita las identificaciones, tan arbitrarias como fugaces. El deseo se manifiesta como tema y como principio estructurante, como la fuerza que convoca los significantes, indiferente a toda lógica o principio de realidad.

³ Martínez Nadal (91) ha recordado que en su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*, Lorca explica un pasaje de la *Soledad* segunda refiriéndolo a un episodio mitológico en que Baco se convierte en vid para continuar la danza con su amado bailarín Ciso, quien se ha convertido en yedra luego de morir.

Por un desplazamiento –metonímico- se escoge un término de condensación –metafórica -, una identidad optativa. Como si la metáfora y la metonimia, mecanismos básicos de la producción verbal, exhibieran sus potencialidades fuera de las sujeciones que impone una estructura. En efecto, más que una sucesión de transformaciones reguladas que informan una trama, tenemos un despliegue de alternativas hipotéticas excluyentes, una serie de movimientos circulares sin progresión argumental. A estas metamorfosis les falta aún su mito, su articulación en una historia.

El movimiento de las figuras evoca el derivar indeterminado de la materia en el mítico caos de los orígenes, y también –en el terreno ontogenético - el estadio psíquico arcaico de primacía de lo imaginario –en términos de Lacan- en que el infante no se discrimina como entidad separada (de la madre, del mundo exterior). En ese universo no existe aún la realidad monosexuada. Las imágenes y las identificaciones fluyen sin posible contención.

Sin embargo, las “figuras” no están fusionadas, parecen encontrarse en el tránsito de discriminación entre el yo y el otro. Buscan unirse manteniendo la distancia. Cada par de metamorfosis se compone de elementos próximos o vinculables en algún sentido (nube y ojo, pecho y sábana, manzana y beso, etc.) pero también comunicables por su heterogeneidad. El encuentro definitivo, deseado y violentamente rechazado, se simboliza en el “pez luna”, figura de la fusión - confusión de los sexos, o de la “realización- extinción” del *eros*, como propone J. A. Valente (201), que marcaría el fin del juego amoroso y también de la acción dramática, generada y movilizada por la tensión del deseo⁴.

La identidad sexual aparece en trance de ser reconocida y fijada, en la búsqueda de posiciones que posibiliten el encuentro amoroso entre ambos, un lugar desde el que puedan amarse dos hombres “sin dejar de ser hombres”, sin colapsar en la indiferenciación entre ellos o con la mujer. Las proclamaciones de hombría que cada uno hace a su turno son indicativas de una situación de ambigüedad o incertidumbre:

F.P....porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo... (22)

F.C....porque no eres un hombre. Yo sí soy un hombre... (24)

F.C....¿no eres tú un hombre? ¿Un hombre más hombre que Adán? (25)

Lo que ostensiblemente está implicado aquí es la dificultad de encontrar una alternativa a la elaboración de la diferencia de sexos propia de la ideología

⁴ En un trabajo anterior (Basso 1997) hemos relacionado el “pez luna” con el mito del Andrógino, utopía de una completud originaria que, proyectada como meta escatológica, señala el fin del devenir en la reintegración de los contrarios. Opera como figura de la unidad a que tiende el *eros* y el proceso de construcción de sentido.

patriarcal. Ante la misma, las dos Figuras, así como los Hombres en los Cuadros I y III se debaten entre la sumisión y la rebeldía. Las definiciones de “hombre” que estos llevan a cabo impugnan los estereotipos genéricos:

F.C....Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un recién nacido. (24)

Estos motivos contradicen los modelos convencionales de virilidad, pero también la violencia sadomasoquista que impregna toda la escena, cuyo eje es la exclusividad del dominio fálico de uno sobre otro.

Fascinación y rechazo por el Macho y sus emblemas: he ahí una clave de la ecuación amor- muerte en la obra lorquiana, sin que podamos soslayar el papel que juega la figura femenina en esta trama. J. A Valente (200) señaló tempranamente la erotización de la lucha masculina en *Bodas de sangre*. Lo mismo podría observarse en las “reyertas” del *Romancero gitano* y en el *Diálogo del Amargo* (por mencionar ejemplos evidentes). En estos casos los encuentros mortales se dibujan en contraluz sobre la irradiación potente de la imagen materna. La madre, en el comienzo y en el fin (fecunda y terrible), aparece como la destinataria final del rito sacrificial masculino. En *El público* la encontramos representada en la figura de Elena, objeto del amor y el terror de los hombres- hijos, más poderosa que el Emperador, instigadora de la “revolución” final; y en la madre de Gonzalo, de breve aparición en el Cuadro VI. Esta se presenta en busca de su hijo al que antes ha cerrado la puerta.

5.

La entrada en escena del Emperador y su séquito dan lugar a otro desconcertante episodio. Su opacidad, sin embargo, es la resultante del cúmulo de resonancias parciales y heterogéneas que promueve.

¿A quién puede representar este Emperador y qué significa el “uno” que busca? ¿Cómo interpretar la reacción ante él de las dos Figuras y de los Hombres que irrumpen en la escena al final del cuadro?

Martínez Nadal (68), luego de considerar que el Emperador “tal vez sea una encarnación del amor homosexual”, apunta: “Si recordamos ...que el emperador vaga por el mundo en busca del *uno*, que no encuentra, podremos ver en él un símbolo de la quimérica unión de dos mitades y el ansia de amor total...¿O será que el amor homosexual, en su faceta más elevada, no es otra cosa que la manifestación de un amor ideal, sin posible grito de la especie?”. No aclara el crítico qué entiende por “faceta más elevada” del amor homosexual, ni cómo tal faceta y su promoción a ideal se manifiesta en la escena. Como el

mismo Martínez Nadal reconoce, su interpretación deja sin explicar “por qué personificaría Lorca estas ideas en un emperador romano” y “por qué tendrá el Emperador que vestirse de Poncio Pilatos en el Cuadro V”, “¿Pensaría en Nerón?”. Concluye proponiendo que “el posible modelo no es otro que Adriano enamorado de Antinoo”, hipótesis que no fundamenta.

No se entiende cómo puede conciliarse un amor ideal con Nerón. En cuanto a la relación con Poncio Pilatos —que el texto sí establece, nos orienta más que confundirnos. Es la que nos permite vincular el abrazo del Emperador con la Crucifixión, confirmando el valor sacrificial de la escena, en la que la Figura de Pámpanos se ve despojada de sus atributos dionisiacos. Si tenemos en cuenta qué voluntad se cumple en el sacrificio de Cristo, parodiado por el Desnudo rojo, el disfraz de Poncio Pilatos nos ayuda a identificar al Emperador con una figura paterno - divina, es decir, el padre magnificado —amado y odiado— de las fantasías infantiles.

En cuanto al significado del “uno”, no haríamos hincapié en la quimérica “unión de dos mitades” que conllevaría “el amor total”. En primer lugar, porque Pámpanos niega que se haya realizado la unidad:

EMPERADOR. (*suspirando*) Uno.

CENTURION. (*al Emperador*) Difícil es, pero ahí lo tienes.

F. de PÁMPANOS. Lo tiene porque nunca lo podrá tener. (29)

Luego, porque ninguno de los dos parecen constituir “mitades” simples. Además, paradójicamente, se nos sugiere que ese “uno” ha quedado partido en dos: la determinación de Pámpanos de clavarse la espada en el cuello y sus siguientes palabras, “Y deja mi cabeza de amor en la ruina” (29), indican una degollación. Por tanto, no vemos sugerida en el “uno” la fusión totalizante, la unión con el Otro absoluto o “Uno primordial” (visto desde una perspectiva psicológica o metafísico-religiosa), sino por el contrario, el resultado de la individuación, que conlleva una pérdida, en tanto implica una renuncia a las imaginarias posibilidades ilimitadas del ser.

Las resonancias nietzscheanas que percibimos en *El público* nos resultan particularmente audibles en este Cuadro. Según la “conjetura metafísica” que Nietzsche expone en *El nacimiento de la tragedia* —partiendo de concepciones de Schopenhauer— el principio de la vida, “lo verdaderamente existente, lo Uno primordial”, necesita, en cuanto es “lo eternamente sufriente y contradictorio”, redimirse en la apariencia, es decir en la creación y destrucción permanente de formas sensibles, sujetas al “continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad” (57). La apariencia placentera repararía el “dolor de la naturaleza de verse despedazada en individuos”.

Nietzsche asimila la creación artística (“apariencia de la apariencia”) con el drama humano, como parte de un común proceso cósmico, cuyos principios polares, como es sabido, son lo apolíneo y lo dionisiaco. El “principio

de individuación” se representa en Apolo y lo que a él se asocia: las imágenes oníricas, la adivinación, las artes figurativas, la contemplación intelectual. Mientras que Dionisos encarna la tendencia opuesta: la infracción del principio de individuación, la pérdida de límites, los estados de éxtasis y embriaguez, la eclosión de “la omnipotencia sexual de la Naturaleza” (80), la experiencia, gozosa y terrorífica de aniquilación y reintegración al todo. Los “instintos políticos” caen del lado de lo apolíneo, ya que “ni el Estado ni el sentimiento de patria pueden vivir sin la afirmación de la personalidad individual” (166). Para Nietzsche el Imperio Romano es “la expresión más grandiosa pero también más horrorosa” de la “vía de mundanización extrema a que lleva la vigencia incondicional de los instintos políticos” (166), es decir, el grado máximo de negación del principio dionisiaco.

A la luz de este intertexto percibimos una articulación entre las dos partes del Cuadro II de *El público*: un primer momento de expansión dionisiaca, en la danza - diálogo pasional de las dos Figuras, y su posterior represión por la ley que el Emperador personifica, en un episodio en el que reconocemos una matriz arquetípica: la escena de la iniciación.

En el drama iniciático se representa la separación del individuo del ámbito materno y su acceso a la vida independiente. Como es sabido, en los rituales que sancionan el pasaje del niño a la vida adulta, universalmente difundidos, se simboliza el tránsito como una muerte y un posterior renacimiento que marca el acceso a la genitalidad y a los saberes de la comunidad. El iniciado debe someterse, por lo general, a duras pruebas que incluyen heridas o mutilaciones de variada índole. El agente de la iniciación es el padre o figuras que lo subrogan. Señala Campbell que en la pruebas de iniciación primitivas se actualiza “la pesadilla arquetípica del padre ogro” (129), “..reflejo del propio ego de la víctima, derivado de la sensacional escena infantil que ha dejado atrás, pero que ha sido proyectada para el futuro” (122). En el mundo griego los ritos de pasaje estaban vinculados al culto de Dionisos, el dios del doble nacimiento y las metamorfosis múltiples, el que, con el nombre de Zagreo, muere despedazado para volver a renacer.⁵

En el episodio de *El público* que nos ocupa, el carácter arcaico infantil nos es sugerido por el decorado de la ruina. También por la presencia del niño que acompaña al Emperador y es sacrificado por él. Ello nos remite a la muerte simbólica de la niñez implicada en el ritual iniciático:

⁵ La palabra “Dithirambos”, en sí misma, como epíteto del muerto y resucitado Dionisos, significaba para los griegos “el de la doble puerta”, aquél que había sobrevivido al tremendo milagro del doble nacimiento” (Campbell, 133). El mismo autor nos recuerda la asociación de éste y otros mitos de muerte y resurrección en el mundo antiguo, con los ciclos de renovación del mundo natural. Así, pues, no es difícil entroncar a Cristo con el prototipo al cual pertenecen, además de Dionisos, Tamuz, Adonis. Mitra, Osiris, etc.

NIÑO. (*en el suelo*) El Emperador! El Emperador! El Emperador!
 (...El NIÑO se dirige al EMPERADOR. Este lo toma entre sus brazos y se pierden en los capiteles.) (27)

.....
 (...Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el EMPERADOR limpiándose la frente...) (28)

En una acotación tachada en el manuscrito original y ubicada al final de la escena, puede leerse:

"por detrás de las columnas sube al cielo el esqueleto de un niño" (M. C. Millán, 139).

El Emperador se refiere a otros niños que han corrido la misma suerte:

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo quisieron decir. (28)

La ley mortal del Emperador se impone a través de una seducción. El Niño celebra su llegada. La Figuras de Pámpanos y Cascabeles compiten por atraer su atención, por ser el "uno".

Según el psicoanálisis, la aceptación de la ley (en el ámbito familiar y social) se cumple a través de un proceso de identificación con la figura paterna, que drena las hostilidades edípicas, desplazando el objeto de deseo al "ideal del yo".⁶

El momento de identificación amorosa con el padre –compensatoria, apaciguadora, autoafirmante- no llega a verse realizado en *El público*. En el Cuadro III los Hombres se muestran subyugados por la violencia (erótica) del Emperador, devorados por un ansia de venganza que finalmente no se atreven a intentar. No pueden destronar al Emperador, por tanto no pueden reconciliarse con él ni igualarlo. (Como el Novio de *Bodas de sangre*, estos "hijos" no dan "la estatura del padre").

En el abrazo del Emperador a la Figura de Pámpanos la posesión amorosa reviste simultáneamente la forma de una penetración y una castración:

EMPERADOR. (*abrazándolo*) Uno es uno.

F. DE PÁMPANOS. Y siempre uno. Si me besas yo abriré la boca para clavarme después tu espada en el cuello.

⁶ En términos de J. Kristeva (1987): "Este padre será entonces reconocido no como un seductor, sino como una Ley, como una instancia abstracta del Uno que selecciona nuestra capacidad identificadora e idealizadora" (40) "...ese otro que tiene de hecho la grandiosidad del Amo, es un polo de identificación porque no es un polo de necesidad ni de deseo. Ideal del yo, que incluye el Yo por el amor que ese Yo le manifiesta, lo implica, frena sus pulsiones y hace de él un Sujeto" (31)

EMPERADOR. Así lo haré.

F. DE PÁMPANOS. Y deja mi cabeza de amor en la ruina. La cabeza de uno que fue siempre uno. (29)

La degollación, motivo recurrente en la obra de Lorca, es, como señala y documenta A. Sahuquillo (142), tradicional símbolo de consumación erótica, presente en Shakespeare y en la poesía española del Siglo de Oro. Los elementos puestos en juego en esta escena, según el análisis del mencionado crítico, serían indicativos de una potencialidad sexual doble o ambigua. Sin embargo, la disposición bisexual de “uno” aparece violentada a favor del “polo femenino”⁷ El corte de la cabeza indica la privación de la virilidad. La unión con el padre, la penetración de su “espada”, exige la mutilación del hijo amado. Ha de ser uno solo, sujeto de un solo deseo. Por eso la Figura de Pámpanos se despoja de su ropaje dionisiaco, indicativo de una sexualidad polimorfa, de objeto múltiple.

La castración-feminización, vivida como estigma humillante, es alternativamente asumida e impugnada por los personajes de *El público*. De ahí derivan las mutuas acusaciones de “no ser un hombre” -presentes en los Cuadros II y III- y las amargas y ambiguas reflexiones que giran en torno al motivo del ano:

HOMBRE 1. Dos leones. Dos semidioses.

H.2. Dos semidioses si no tuvieran ano.

H. 1. Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillan conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (32)

Obsérvese la contradicción en el discurso del Hombre 1, quien cubre de oprobio a los amantes que primero califica como “leones” y “semidioses”. Más adelante leemos:

H. 3. Debieron morir los dos.

H. 1. (enérgico) Debieron vencer.

H. 3. ¿Cómo?

H. 1. Siendo hombres los dos y no dejándose arrastrar por los falsos deseos. Siendo íntegramente hombres. ¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca? (32)

⁷ La fantasía de pérdida de la virilidad como requisito del amor del padre se apoyaría en lo que J. Laplanche denomina “lógica fálica” (según Freud, “teoría sexual infantil” pregenital, origen de la distinción de los sexos), lógica de la contradicción absoluta que admite un solo término positivo: fálico (versus castrado). La misma encontraría un poderoso soporte en el falocentrismo de la cultura hegemónica.

El mismo sujeto deviene escenario de conflicto con la norma internalizada. A los embates del deseo que busca su cauce, vemos coludir confusamente la culpa y el inconformismo.

Ya ha sido planteado en el Cuadro I: sólo bajando a las sepulturas (al infierno del “ano”) podrán enfrentarse sus fantasmas y ser desenmascarados (podrá sacarse la máscara a escena). Para ser “uno” hay que pasar –también– por el ano (entendido como significante universal de lo bajo- corporal reprimido).

La “feminización” del homosexual no lo convierte en mujer sino en un remedo aberrante, un negativo del hombre, un objeto de dispendio erótico estéril (sin dividendos procreativos). Los desdoblamientos femeninos de los Hombres → la mujer con pijama negro y corona de amapolas que el Director llama “Maximiliana, emperatriz de Baviera”, “la Guillermina de los caballos”, “la Dominga de los negritos”- resultan hipérboles grotescas que exhiben su condición de copia devaluada: asimilaciones agresivas del estereotipo social degradante del homosexual.

La existencia del sujeto es inseparable de su condición de hablante. Inherente al trance iniciático es la confrontación con la legalidad del orden simbólico. La búsqueda del “uno” y su posterior mutilación sugieren el poder de la palabra que corta, diferencia, establece oposiciones e identidades:

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado a más de cuarenta muchachos que no lo quisieron *decir*. (28) (El subrayado es nuestro)

Ha quedado interrumpido el flujo de las identificaciones imaginarias, el vuelo fantástico de las dos Figuras y su ilimitado ímpetu transformador. El juego infantil ha sido arruinado, y su desbaratamiento redobla la destrucción operada en el espacio de una cultura, cuyos vestigios componen la escenografía del cuadro: “Ruina romana”

Con el Emperador irrumpe el Otro que se interpone en el juego intersubjetivo dual y lo trastrueca.

Esta instancia abre la posibilidad de emergencia, a partir de la relación yo - tú, de la tercera persona; la “no persona”, según Benveniste (176): el otro, los otros, el sujeto del enunciado, o el personaje de la representación. En él se *representa*, enmascarado (haciéndose otro), el sujeto de la enunciación.⁸

⁸ La presencia del tercero, del otro rival, es un factor constitutivo del drama erótico de *El público* en todas sus manifestaciones. La amenaza del otro destronador imprime su dinámica a la acción y la relanza en los momentos de ruptura. Cuando la Figura de Cascabeles instiga a la de Pámpanos invocando su amor por Elena, éste último llama al Emperador. Elena y el Emperador, como referentes absolutos del deseo –representaciones fantasmáticas de la autoridad parental y social- se ciemen sobre la escena sobredeterminando su peripecia. La relación erótica entre el Director y los tres hombres se despliega como sucesión de situaciones triangulares entrecruzadas. El tercero introduce el factor de negatividad o contradicción que moviliza la trama. Dicho de otra

En la constitución del sujeto no opera solo la lengua como sistema neutro. El espacio subjetivo se delimita en relación con discursos sociales, ideológicamente orientados. Si la escisión del sujeto es, como estima Lacan, un efecto del discurso, éste imprime al yo consciente una dirección centrípeta, que tiende a la unidad y coherencia de sus significados. Ello supone una “elección” y el consecuente descarte de otros posibles, dentro de un campo teóricamente ilimitado de alternativas (tal como se verifica en el mecanismo de selección sintagmática dentro del reservorio de la red paradigmática). Sin embargo, la coherencia del discurso y del sujeto que lo sustenta (y en él se sustenta) depende y es inseparable del “resto” dejado fuera del significado intencional, o de la conciencia.

En el Cuadro V de *El público*, los Estudiantes se refieren al “profesor de retórica”, cuya cabeza es barrida por la primera bomba de la revolución promovida por Elena, que aquí aparece como su mujer. Este profesor de retórica puede considerarse una extensión de la figura del Emperador, si se atiende a la relación que se establece entre ambos y Elena. En la primera escena del Cuadro III, a cargo de los tres Hombres y el Director, se hace referencia a una lucha de poder, sexualmente connotada, entre el Emperador y Elena, de la que ella resultaría vencedora:

HOMBRE 1. (Al DIRECTOR) ¡Te traeré la cabeza del Emperador!

DIRECTOR. Será el mejor regalo para Elena.

.....

HOMBRE 1. La cabeza del Emperador quema los cuerpos de todas las mujeres.

DIRECTOR. (Al HOMBRE 1) Pero tú sabes que Elena puede pulir sus manos dentro del fósforo y la cal viva. (34)

Es evidente la connotación negativa que el término ‘retórica’ adquiere en el contexto de *El público*, coincidiendo con una valoración tópica de esta disciplina desde la antigüedad (recordemos el desprecio que le merecía a Platón). La retórica provee las estrategias con que el discurso del poder seduce para mejor someter. Su indispensable complemento represivo se explicita en el Cuadro II en la figura del Centurión. Este refuerza la espada imperial, pero la violencia que aporta a la escena es de índole discursiva:

CENTURION. El Emperador adivinará cuál de los dos es el uno. Con un cuchillo o con un salvazo. ¡Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy yo corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al mediodía debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos y tendré todavía muchos más. ¡Maldita sea vuestra casta! (27-28)

manera, el juego dramático se diseña como rotación de los personajes por las posiciones de un paradigma triangular que reproduce la estructura de tres términos de la enunciación: el que habla (yo), aquel a quien se dirige (tú) y aquello de lo que se habla (él, ella, etc.)

A través de la grotesca hipérbole resulta degradada la procreación, sacralizado fin que ha legitimado tradicionalmente la represión de la sexualidad “perversa”. En este episodio la perversidad se manifiesta como inherente a una ley que no es más que el arbitrio de un soberano sádico que, además, no se somete a ella. El Emperador “bebe la sangre” de los Hombres, pero también su “cabeza ...quema el cuerpo de todas las mujeres” (34). El “uno” es castigado por aquello a que se lo induce. En lugar de constituir una instancia reguladora de los intereses individuales, esta ley exagera las discordias. A las dos Figuras que compiten por ocupar el lugar del “uno” se suman los personajes que irrumpen al final del cuadro al grito de “¡traición!”. La escena evoca las disputas por la primogenitura del Antiguo Testamento y las elecciones de Dios, siempre inexplicables (ya que en la economía de ese universo, su voluntad no remite a un sentido, sino que lo funda).

Más que a una legalidad racional que interpela al yo consciente, el mandato imperial es asimilable a un apremio superyoico, cuyo origen pulsional (inconsciente) se revela en la índole lasciva del Amo. Desde una faz de su propia ley —la moral institucionalizada que proclama el Centurión— el Emperador —semejante al *Tout-Puissant* de *Les chants de Maldoror*⁹— es un corruptor.¹⁰

La “elección” del Emperador, su abrazo amoroso y mortal, instaura simultáneamente el deseo y la imposibilidad de su realización, en una doble vertiente. Por un lado, la que implica la renuncia a la mujer; por otro, la frustración ineluctable que recae sobre el deseo homosexual mismo. Esta última cobra en la obra de Lorca una dimensión que excede la que los impedimentos sociales permiten explicar. Tal vez la condena que pesa sobre el homoerotismo sirva como metáfora de una imposibilidad intuida como constitutiva del amor, en cualquiera de sus formas.¹¹

En un amor degradado, frustrado y estéril se sustancia la privación que el ritual iniciático impone como tributo a pagar para el ingreso en el dominio de la escritura. El sometimiento al mandato del padre —el momento de negatividad inherente al ordenamiento simbólico— pero también la reserva de encono y

⁹ Existen otros elementos formales y temáticos que vinculan *El público* con la obra de Lautréamont. Los más evidentes: el designio insumiso, el rechazo de todo límite, el ímpetu verbal constructivo-destructivo y, en conexión con ello, el motivo de las metamorfosis múltiples.

¹⁰ El motivo reaparece en un diálogo inicial del Cuadro III:
 “HOMBRE 3. Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar.
 HOMBRE 1. Y detrás de los juncos, a la orilla fresca de los remansos, hemos encontrado la huella del hombre que hace terrible la libertad de los desnudos” (31-32).

¹¹ Como es evidente, en la obra poética y teatral del autor la frustración afecta por igual a hombres y mujeres. A. Anderson ha señalado que en la peculiar versión lorquiana del tópico tradicional del amor imposible, la insatisfacción no se vincula a la falta de consumación física. “como sucede en la tradición “alta” del amor cortés, e igualmente en Dante, Petrarca y muchos otros escritores posteriores”. “En la poesía de Lorca, la insatisfacción se eleva a un nivel emocional y espiritual, mientras que hacer el amor físico no provee una satisfacción adecuada ni mucho menos duradera” (499).

resistencia que se le opone permiten la apertura de otra legalidad: la de un universo poético o un "teatro imposible"- en términos de García Lorca- donde el cuerpo abyecto sacrificado sea recuperado y reivindicado en otro nivel.

El sacrificio del Desnudo Rojo en el Cuadro V –parodia de la crucifixión de Cristo- se desarrolla en forma simultánea a la representación de *Romeo y Julieta*. Es la contracara y la transposición alegórica de la creación estética que se consume. Este Dionisos – Cristo , hipóstasis de naturaleza titánica y verbo divino "por el cual todas las cosas han sido hechas"(Juan 1, 3), se entrega al holocausto como el Director entrega su obra al furor del público.

En el parangón con la pasión de Cristo el estigma infamante del deseo prohibido se sublima, convirtiéndose en signo de una elección *única*, la dura prueba con que el padre señala a sus preferidos. Así lo señala el Prof. Eutimio Martín en *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, al estudiar diversos textos juveniles del autor que tienen como protagonista a Cristo enfrentado a un padre terrible, indiferente al dolor de sus criaturas, del que es responsable.

La dimensión cristológica que Lorca confiere a la tragedia erótica revierte su signo, transformándola en fuente de exaltación de lo carnal: La *Oda al Santísimo Sacramento del Altar* es la celebración exultante de esa redención del cuerpo.¹² Gracias a ella la sexualidad–hetero u homosexual- puede liberarse de la culpa a la que ha sido encadenada y recobrar su dignidad e inocencia:

Es tu carne vencida, rota, pisoteada
la que vence y relumbra sobre la carne nuestra (OC I, 968)

La culminación gloriosa del sacrificio no llega a representarse en *El público*. Queda en un plano virtual, anunciada por el testamento poético que una parte del público recoge: los estudiantes que encuentran la salida del teatro. Sus expresiones de regocijo se yuxtaponen al clamor agónico del Hombre 1, que un artificio escénico muestra como el reverso del Desnudo Rojo/Cristo (el hijo *único*):

ESTUDIANTE 5. (*Huyendo por los arcos con el ESTUDIANTE 1*) ¡Alegría!
¡Alegría! ¡Alegría!

HOMBRE 1. Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerías ya nunca. (69-70)

¹² Del análisis de la *Oda* realizado por E. Martín destacamos su lectura de un ideal de perfección estética vinculado a la "alegrísima forma" del Santísimo Sacramento (311). Lo que corrobora su hipótesis de que la identificación de Lorca con Cristo no sólo sublima la sexualidad, sino que también tinte de mesianismo el ejercicio de la literatura.

6.

Según hemos observado, la oposición interior/exterior queda puesta en suspenso en varias instancias del texto: en el nivel de la estructura (borramiento de los límites de la obra representada dentro de la representación que la contiene); en la caracterización del público (como otredad en la que confluyen lo extraño y lo íntimo); en la identificación de la obra representada (imposibilidad de reconocer el texto original, de deslindar el sentido propio y el ajeno, de medir los desvíos entre el texto, su reescritura y su interpretación, en lo que respecta a su puesta en escena y a su recepción por el público).

También es cuestionada, al final del Cuadro III, la identificación del “teatro al aire libre” con el falso teatro y el “teatro bajo la arena” como el teatro verdadero, desde que se pone en duda la existencia de una verdad única o la posibilidad de acceder a ella.

El paradigma espacial que opone lo de dentro a lo de fuera, lo superficial a lo profundo, recurre en el texto para ser finalmente puesto en entredicho, junto a sus tradicionales adherencias conceptuales y valorativas. Se problematizan las nociones de centro, interioridad, fondo, en tanto sedes de la verdad, entendida como plenitud del ser o del sentido.

HOMBRE 1. (*Al DIRECTOR*) Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo. (*Lo abraza*)

CABALLO BLANCO 1. (*Burlón*) Un lago es una superficie.

H. 1. (*Irritado*) ¡O un volumen!

C. B. 1. (*Riendo*) Un volumen son mil superficies. (47)

Los trajes que se quitan los personajes descubren nuevos trajes, sin que pueda establecerse cuál es el más genuino. El cuerpo mismo se presenta como superposición de trajes cubriendo un vacío:

HOMBRE 1. Desnudaré tu esqueleto.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete luces.

H.1. Fáciles para mis siete manos.

D. Mi esqueleto tiene siete sombras (48)

CABALLO NEGRO. Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un cangrejo devorado, o un trozo de cuero detrás de los cristales. (46)

El “desnudo”, el “esqueleto” o el “último traje de sangre” son otras tantas máscaras, lo que convierte al sexo biológico en otro disfraz permutable.

Lo que el público “saca en claro” de la “verdadera Julieta”, a la que, según los estudiantes, asesina junto con los actores “por pura curiosidad, para ver lo que tenían dentro”, es “un racimo de heridas y una desorientación absoluta” (67).

La impugnación de las clásicas antinomias a que hemos hecho referencia tiene su bordón figurativo en imágenes de penetración y vaciamiento de un cuerpo o bien de devoración –anejas a las de mutilación- con connotaciones erótico sádicas:

DIRECTOR. ...¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (13)

La máscara, al devorar (incorporar lo exterior) vacía un cuerpo de sus vísceras (vuelve lo de dentro afuera), y a su vez es penetrada en sus propias vísceras.

HOMBRE 1. Ahí detrás, en la última parte del festín está el Emperador...¿Cómo no te precipitas y con tus mismos dientes le devoras el cuello? (32)

DIRECTOR. ¡El Emperador que bebe nuestra sangre está en la ruina! (33)

DESNUDO. Yo deseo morir. ¿Cuántos vasos de sangre me habéis sacado?

ENFERMERO. Cincuenta. Ahora te daré la hiel, y luego, a las ocho, vendré con el bisturí para ahondarte la herida del costado.

DESNUDO. ¿Es la que tiene más vitaminas? (57-58)

HOMBRE 1. Hay personas que vomitan cuando se vuelve un pulpo del revés... (14)

(En este pulpo que se vuelve del revés percibimos una contestación irónica a la designación de ‘invertido’ dada comúnmente al homosexual).

La oposición dentro/fuera (y las categorías tradicionalmente correlacionadas con ella: realidad/apariencia, sustancia/accidente) es perturbada también por los cruzamientos figurativos que tienden a la indiscriminación de “público” y “máscara”, dos elementos cuya diferenciación de funciones y distribución espacial son inherentes a la existencia del espectáculo teatral. Público y máscara, aunque se integran a series asociativas divergentes, se identifican por su saña represora de lo que transgrede la norma hegemónica, en materia moral y estética.

El público, que aliándose con el Juez enarbola cuchillos y bastones “porque la letra era más fuerte que ellos, y la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67), coincide con la máscara devoradora, que “en la alcoba ...oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho” (47). La interpretación más consensuada reduce la paradoja de tal equiparación aportando una explicación

fácilmente deducible: la máscara sería la manifestación de la monstruosidad del público, que reprime en otros lo que pretende ocultar: su propia conducta o sus deseos censurados. En el gran teatro del mundo, donde “nadie olvida su máscara” (47), todos actuarían simultánea o alternativamente como público y máscara, por eso puede hablarse del teatro como una sepultura, evocando el símil evangélico de la hipocresía (los sepulcros blanqueados).

Sin embargo la ambivalencia de público y máscara es más radical que la que implica el doblez moral de la hipocresía. En ellos coinciden la transgresión y su castigo en tanto que éste, sea infligido o recibido, entraña una satisfacción libidinal, es también fuente de goce. El carácter sexual de las imágenes destructivas ya citadas, en que la máscara aparece como agente y objeto de agresión, así lo patentiza. Ello tiene su correlato en el carácter sadomasoquista que afecta todas las manifestaciones eróticas de la obra, e ilumina la índole de la relación entre el artista y el público, en que la violencia se revela como componente de un juego de mutua seducción.

6.

La revolución que desencadena en el Cuadro V la función teatral no aparece en escena. Se accede a ella en forma indirecta, a través de las noticias fragmentarias y contradictorias de una parte del público (las Damas, los Estudiantes, los Muchachos) y los oficiantes de la pasión del Desnudo. Por ejemplo:

ESTUDIANTE 4. El tumulto comenzó cuando vieron que Romeo y Julieta se amaban de verdad.

ESTUDIANTE 2. Precisamente fue por todo lo contrario. El tumulto comenzó cuando observaron que no se amaban, que no podían amarse nunca. (61)

ESTUDIANTE 1. Los caballos lograron escapar rompiendo el techo de la escena.

ESTUDIANTE 4. Cuando estaba encerrado en la torre los vi subir, agrupados por la colina. Iban con el Director de escena. (58)

.....

DAMA 3. Han encontrado al Director de escena dentro del sepulcro. (60)

Se hace difícil atribuir un único signo ideológico a la “revolución”. Fuera de la que proclaman al final del Cuadro los Estudiantes 1 y 5, dispuestos a “destruirlo todo”, claramente a favor de una renovación ética y estética, la que protagoniza la masa del público adquiere connotaciones ambiguas, tan pronto reaccionarias (en pasajes ya citados), como de orientación opuesta:

ESTUDIANTE 4. La primera bomba de la revolución barrió la cabeza del profesor de retórica (59)

La misma palabra “revolución”, poco apta para designar un movimiento regresivo, refuerza la ambivalencia. Las incertidumbres que el texto suscita en

este punto crucial reflejan la confusión y el desorden a que apunta el motivo argumental. No solo las inducciones semánticas se tornan indecidibles. El mismo diseño referencial se embrolla, afectado por la dispersión de alternativas divergentes.

El Estudiante 2 y posteriormente —en el Cuadro VI— el Director explican así los motivos por los que fracasa el proyecto de éste:

ESTUDIANTE 2. ...Los Caballos y la revolución han destruido sus planes. (66)

DIRECTOR. ...Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido. (76)

Los agentes nombrados (los caballos, la revolución, el mar, el ejército de las hierbas) admiten ser leídos no solo como metáforas del público agresor. Si atendemos a la constelación retórica que el mismo texto establece (sin abundar en ejemplos intertextuales que lo harían más evidente), ellos nos remiten también al conflicto íntimo del Director. En el Cuadro II el Caballo Negro se refiere al amor como “mar apoyado en la penumbra”(154). El canto de Julieta al salir del sepulcro relaciona al mar con el tiempo, el sueño y la muerte (147). Los caballos, tradicionales símbolos de lo pasional o instintivo, participan como actantes en la peripecia erótica del Director. Las hierbas, en el ideolecto poético lorquiano, se asocian regularmente a la angustia por la inminencia de la muerte (tal vez por alimentarse de sustancias de la tierra que han pertenecido a otros seres)¹³ También en *El público*:

JULIETA. ...La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría el vientre de las embarazadas, y apenas me descuido, arroja puñados de hierba sobre mis hombros. (40)

Y en la escena final de la obra:

“DIRECTOR. ...Todavía me queda hierba suave para dormir. (80)

Por tanto, el ambiguo fracaso del autor-director no solo es atribuible a la incomprensión y vandalismo del público asistente a la función, sino también al desborde de sus propios impulsos tanáticos (infaltables afluentes del erotismo lorquiano). La implicación en la revuelta de Elene-Selene, amada y temida por el Director y los Hombres, nos orienta en la misma dirección, que confirma lo ya señalado: el público es también figura de una otredad intrasubjetiva. Él invade todos los espacios del teatro y los rebasa. No se hace directamente visible en escena, aunque bajo máscaras diversas está presente desde el inicio. Por su

¹³ Ver R. Martínez Nadal 101-105 y M. García-Posada 173-174 y 282.

identidad elusiva y su condición movediza, obstinada e ingobernable evoca la índole del inconsciente. Como éste se muestra siempre alerta (“el público tiene sagacidad para descubrirlo todo”) y ciego a las razones de quien se pretende director (el yo).

La máscara, inseparable del público, a quien revela y oculta, sugiere, por su fijeza, la rigidez del código en que el sujeto se aliena, y también la inercia de la norma caduca. Por ello es homologable a sepultura. Común a la máscara y a la sepultura es la existencia de una superficie que delimita lo interior y lo exterior, el pasado y el presente. Límites que la dinámica textual transgrede sin suprimir.

7.

La concepción del teatro que expone el Director al Prestidigitador en el Cuadro final entraña una identificación del arte y la vida que coloca en un mismo plano de acción al artista y al público:

DIRECTOR. ...El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener sitio donde descansar. Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida de todos los intérpretes. (78)

Hay que resistirlo todo porque hemos roto las puertas, hemos levantado el techo y nos hemos quedado con las cuatro paredes del drama... (80)

si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemar la cortina y mueren de verdad en presencia de los espectadores. (75-76)

“Quemar la cortina” equivale a borrar la frontera entre el escenario y la platea, entre el artista y el público, entre el yo y el otro. Ello no coincide con la asignación de un rol pasivo para el público, sostenida por varios personajes al final del Cuadro V:

DAMA 1. ...Era un drama delicioso, y la revolución no tiene derecho a profanar las tumbas. (60)

¿No es eso mismo lo que ha hecho el Director, incitado por los Hombres y los Caballos (circunstanciales formas que asume el proteico público)?

ESTUDIANTE 1. ...el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio...(61-62)

ESTUDIANTE 2. ...El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo... (62)

ESTUDIANTE 1. ...Un espectador no debe formar nunca parte del drama... (66)

La pretensión de eliminar la intervención del público en el drama, que esos personajes expresan, se mostrará tan utópica como la aspiración de pureza que manifiesta el Hombre 1 en un parlamento del Cuadro III, ya citado:

HOMBRE 1. ...Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable. (31)

Esta imagen “apolínea” podría integrar la serie de aquellas utilizadas por Lorca para expresar el ideario estético purista al que adhiere en una primera etapa de madurez –como lo hacen otros miembros de su grupo generacional. Testimonios de esa adhesión –al menos teórica- son su conferencia *La imagen poética de don Luis de Góngora*, de 1926, y su *Oda a Salvador Dalí*, de 1927.

En la primera Góngora es comparado a una “gran estatua de mármol...estatua de impecable belleza” (*Conf. I*, 91-92). Lorca exalta en él al poeta que “odia lo sordo y las fuerzas oscuras que no tienen límites” (118), al que “quiso que su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico y situada en un ambiente extraatmosférico” (98). Imágenes afines se prodigan en la *Oda a Salvador Dalí*: “Un deseo de formas y límites nos gana” (*OC I*, 953), “Alma higiénica, vives sobre mármoles nuevos./Huyes la oscura selva de formas increíbles” (954), “Amas una materia definida y exacta” (955), “Canto el ansia de estatua que persigues sin tregua” (956). En el arte escultórico se significa la consistencia de la forma y la nitidez del límite que se pretende trazar entre el espacio de la creación estética y el mundo real, con sus “sordas penumbras y desorden,/ en los primeros términos que el humano frecuenta” (954).

Hacia el año 1928 Lorca ha dejado atrás el culto purista e intenta imprimir un nuevo rumbo a su obra.. La nueva consigna será la “vuelta a la inspiración. Inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable”.¹⁴ “Aquí las cosas son porque sí, sin efecto ni causa explicable. Ya no hay términos ni límites” (*Conf. II*, 17). “Ahora tengo una poesía de *abrirse las venas*, una poesía *evadida* ya de la realidad”, escribe a Jorge Zalamea (*Epist. II*, 108). Precisamente, los motivos de mutilación corporal y efusión de sangre polarizan el imaginario de sus *Poemas en prosa*, que anticipan la desintegración generalizada y las deyecciones gigantescas de *Poeta en Nueva York* (“Paisaje de la multitud que vomita”, “Paisaje de la multitud que orina”). Con su opción por una poesía abierta a la realidad integral humana, Lorca se coloca en sintonía con la ambición surrealista de abatir la fronteras entre la vigilia y el sueño, lo

¹⁴ Entrevista publicada a fines de 1928, citada por C. Maurer en su Prólogo a F.G.L.. *Conferencias*, I, 19.

real y lo imaginario. el arte y la vida. El abandono de las certezas racionales y empíricas en las que el yo se afirma, constituye una empresa promisoriosa y arriesgada, como reconoce Breton: “Es como precipitarse de nuevo hacia la propia salvación o la propia ruina” (61). Para el hombre, “llegar a pertenecerse por entero” equivale “mantener en estado anárquico las huestes cada vez más terribles de sus deseos”(35).

En un fecundo artículo A. Sánchez Vidal (1982) analiza el derrumbe surrealista de “su majestad el yo”, poniéndolo en perspectiva histórica y mostrando su imbricación con técnicas y temas desarrollados por las vanguardias. El debilitamiento del yo y su correlato, la desintegración del mundo objetual - reflejados en motivos como la cosificación y las mutilaciones- conducen a la impugnación de los principios de identidad y contradicción. La conocida consecuencia es la ampliación ilimitada de las equivalencias metafóricas, hasta el punto en que “la metáfora más intensa coincidiría con la negación total de su posibilidad” (70).

Sánchez Vidal hace hincapié en “una mutilación especialmente reiterada y significativa: la del ojo” (58) (recuérdese la famosa imagen inicial de *Un perro andaluz*). El ojo, punto de intersección entre la percepción física y la representación mental, es “una especie de aduana que vigila el correcto tráfico entre dos mundos que ya no controla en absoluto: el de la realidad y el de la conciencia.” (59) “...la mutilación del ojo es la epistemológica por excelencia, que borra las fronteras entre el exterior y el interior del sujeto, haciendo que éste quede invadido por las cosas, a la vez que avanza hacia ellas y se confunde con su algarabía” (60). Por ello los ojos se erigen en centinelas de la unidad e integridad del yo.

En la tradición metafísica la visión es figura del *logos*, de la facultad racional, ligada al principio “solar” masculino. Recordemos también el valor mítico de la ceguera como precio de una clarividencia de orden superior (por ejemplo en Homero, Edipo, Tiresias). En la obra que nos ocupa la ceguera se asocia a la privación de la virilidad, en un contexto de violencia erótica, y a la pérdida de dominio sobre el público:

FIGURA DE PÁMPANOS. ¡No me golpees el vientre!

FIGURA DE CASCABELES. Un látigo hecho con los estambres de una orquídea.

F.P. ¡Acabarás por dejarme ciego!

F.C. Ciego porque no eres un hombre.... (24)

HOMBRE 1. ...Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena.

.....

DIRECTOR....Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego ¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?... (13)

La ceguera es imagen de una claudicación del yo ante el poder del “otro”, temida y a la vez deseada. Esta ambivalencia permea los conflictos que en la obra se entrelazan: los que atañen a las relaciones eróticas y al proceso de creación teatral. Una afin ambivalencia o tensión entre sollicitaciones opuestas puede detectarse en diversos textos en que el autor explicita sus concepciones estéticas o se refiere a su práctica de escritor.

Conocidas son las reticencias de García Lorca respecto al surrealismo, cuyo influjo es innegable en la evolución de sus ideas y en su producción de madurez, especialmente la que integra su ciclo neoyorquino.

Comentando dos poemas que envía a Sebastián Gash en 1928, Lorca le explica su “nueva manera *espiritualista*”, a la que estos responden: “emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina.” (*Epist.* II, 114) En dos cartas al mismo Gash del año anterior, Lorca escribía: “...me encuentro en estos momentos con una sensibilidad casi física que me lleva a planos donde es difícil tenerse en pie y donde casi se vuela sobre el abismo” (*Ibid.* 78) y “...este soñar mío no tiene peligro en mí, que llevo defensas; es peligroso para el que se deje fascinar por los grandes espejos oscuros que la poesía y la locura ponen en el fondo de sus barrancos. YO ESTOY Y ME SIENTO CON PIES DE PLOMO EN EL ARTE.” (*Ibid.* 80). (Tal vez porque para el autor la atracción del abismo haya sido algo más que un tópico romántico relanzado por la moda, él sienta que el pasaje de retorno de determinadas zonas de experiencia no está asegurado).

El esfuerzo por conciliar la entrega a la inspiración y el control consciente, por tocar “el agua oscura” sin anegarse en ella, puede explicar el carácter agónico que Lorca confiere al quehacer poético en *Juego y teoría del duende* (1933). El duende, figuración del “poder misterioso que todos sienten y ningún filósofo explica” (*Conf.* II, 91), “no llega si no ve posibilidad de muerte”, “gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador”. “La verdadera lucha es con el duende” (94)... “y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces en poesía caracteres mortales” (104). Pero el duende no solo es agente mortal sino, ante todo, principio fecundo. Lorca lo identifica con el “espíritu de la tierra”, y lo asocia a las fuerzas de la vida cósmica (en cuyo ciclo la muerte se integra como momento que hace posible la renovación).¹⁵ Luchar cuerpo a cuerpo con el duende “por la expresión” “en los bordes del pozo” equivale a resistir la tentación de disolverse en el goce extático, para intentar someter a una forma –y tornar así comunicable- ese “poder misterioso”

¹⁵ “El duende...¿Dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencia sobre las cabezas de los muertos. en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño. de hierba machacada y velo de medusa. que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas” (*Conf.* II. 109).

que resiste ser representado o definido (El duende, según Lorca, es irrepresentable). Huir del duende, parece sugerirnos, es ignorar las fuerzas secretas que agitan la vida y precipitan su imparable devenir, es condenarse a la inmovilidad mortal del “uno”. Mientras que abandonarse a él supone renunciar a la palabra y sumirse en el caos, donde ninguna identidad se sostiene.

Entre la seducción y el riesgo de ambas alternativas se debate el Director (autor) de *El público*.

9.

La estructura de un texto se constituye en la tensión, a distintos niveles, de las categorías de semejanza y diferencia. Dicho en los términos de Jakobson, por la concurrencia e interdependencia de los procesos metafórico y metonímico. La metáfora como principio de totalización o síntesis de lo similar y lo disímil; la metonimia como principio dinámico de diferenciación y mutación en el tiempo (Brooks). En los teóricos extremos opuestos de homogeneidad y heterogeneidad cada una por igual toda posibilidad de producción de sentido.

En el terreno de la comunicación –y en particular de la comunicación estética- la incidencia relativa de ambos principios, siempre variable, está condicionada por los patrones culturales que regulan las prácticas de producción y recepción.

El Director de *El público* enfrenta un doble riesgo de fracaso: la inanidad de su mensaje por repetición ritual de lo mismo (“una tragedia manida”, según el Prestidigitador), o bien el cortocircuito que acarrea una novedad sin asideros en las experiencias y expectativas de sus receptores.

La expansión de la identidad de Romeo y Julieta –a que ya hicimos referencia- en series arbitrarias y potencialmente infinitas, como observa L. Fernández Cifuentes (283), conduciría a un vaciamiento semántico equiparable al de los estereotipos contra los que va dirigida.

Por otro lado, la hipertrofia de las tendencias a la homogeneidad y la repetición, puede verse ilustrada, en el plano ficcional, por el espejismo narcisista del Hombre 1, aquél que sucumbe a las trampas de lo “uno”. Contra lo que afirma el Caballo Negro, sostiene no tener “más que un deseo” (47). Se resiste al reconocimiento de su pluralidad: es el único que no pasa tras el biombo revelador. Al final del Cuadro III, creyendo haber llegado a arrancar la última máscara del amado, palpa en el traje vacío de Arlequín un simulacro de su deseo, que le devuelve en eco sus propias palabras.¹⁶ Los dilemas del artista, sin embargo, no se dirimen en un terreno abstracto. Puesto que no existen sistemas de inteligibilidad ni cánones estéticos universales, los umbrales de

¹⁶ El mismo motivo –el otro como proyección solipsista del yo- reaparece en la discusión que mantienen el Muchacho 1 y las Damas, sobre el espectáculo que han presenciado:

percepción de una forma, la densidad y el valor de los significados que se le atribuyan y su consideración como objeto artístico, dependen de las pautas de la “comunidad interpretativa” (Fish) dentro de la que está destinada operar. Dependen, en último término, del asentimiento del público. Y el público, tal como se configura dentro de *El público*, no es único.

Dentro del público que asiste a la representación de *Romeo y Julieta* podemos distinguir tres sectores: la masa anónima que destruye el teatro; el grupo de personajes que comenta la obra en el Cuadro V: los estudiantes, las damas, los muchachos, quienes - aunque no coinciden en su interpretación- en general la aprueban; por último el Prestidigitador, que la critica desde una perspectiva diferente a la de los dos grupos anteriores. Si el primero no es capaz de absorber su novedad, el último cuestiona la elección de “una tragedia manida” en lugar de “un drama original”.

El proceder de la mayoría coincide con el que Ortega y Gasset atribuye al gran público frente al arte de vanguardia en *La deshumanización del arte*: “Donde quiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea” (14) “...pasa a través de ella [la transparencia que es la obra de arte] y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (18) “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte” (42).

Como ilustra el delirio quijotesco, la indiscriminación entre realidad y ficción acarrea consecuencias destructivas para ambos planos. Semejante a Don Quijote ante al retablo de Maese Pedro, el público destruye la ficción, al tomarla por realidad. También de manera análoga a Don Quijote en su aventura típica, intenta imponer a la realidad una norma autoritaria: “la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67).

La confusión entre signos y cosas es la manifestación aberrante, caricaturesca, de una ilusoria literalidad, que no es más que la hipóstasis del sentido convencional (convención estética realista, convención moral conservadora). El público se obstina en la búsqueda de una literalidad que se le sustrae -incluida la literalidad del sexo biológico- y que intenta arrancar de la misma materia. Por eso asesina a los actores y a la “verdadera Julieta” “para ver lo que tenían dentro” (67). Lo cual pone en evidencia la violencia en que se sustenta el sentido ‘inherente’ o ‘propio’, normalmente apoyado en las nociones de origen, autoría, autoridad: “porque la letra era más fuerte que ellos” (67).

Este público es incapaz de percibir la incompatibilidad entre el nuevo mensaje y los códigos aprendidos, el hiato entre el arte y la vida, el signo y la cosa, el signifiante y el significado. No puede seguir al Director en el trayecto

MUCHACHO 1. “[los pies de Julieta] eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre. Pies inventados por un hombre.” (60)

que pretende trazar desde “el ejemplo que, admitido por todos...ocurrió una sola vez”, a “lo que pasa todos los días en las grandes ciudades y en los campos” (74); frustra la esperanza de aquél “de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (76). A diferencia de los estudiantes, la masa del público se muestra incapaz de metaforizar.

En el otro extremo del espectro crítico situamos al enigmático Prestidigitador, ante el cual sucumbe el Director al final de la obra. Lorca habría concebido en una primera instancia a este personaje como “el juez”, según sugiere una acotación inicial del Cuadro VI corregida en el manuscrito: “el juez vestido de negro está sentado en una silla” (Millán 181, n.). Tal vez sería el mismo juez que asiste al público asesino en el Cuadro V.

La discusión que entablan el Director y el Prestidigitador en el último cuadro vuelve a hacer presentes los temas de la verdad y de la relación entre la realidad vivida y la creación artística.

El Prestidigitador se jacta de su facilidad para hacer desaparecer cosas o bien transformarlas de manera súbita y total, ocultando el nexo entre el nuevo objeto aparecido y aquél del cual procede:

Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos. (75)

Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser. (76)

Con unos pases mágicos hace desaparecer bajo su capa a la madre de Gonzalo. Aconseja al Director velar el proceso de transformación, esconder “el truco”:

Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina, y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará de que un árbol se convierta en un huevo de serpiente. (74)

Por su parte el Director hace una apasionada defensa de “verdadero drama”, aquel que resultaría de la “destrucción del teatro”, o sea de la supresión de lo ficticio en el arte y en el mundo, por esa vía homologados:

¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro (75)

Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (78)

En esta pretensión de “verdad” como versión sin residuos de lo real, el Director toma el relevo del Hombre 1 (desaparecido) y, como ya se ha señalado, aún desde convicciones opuestas, coincide con el gran público.

percepción de una forma, la densidad y el valor de los significados que se le atribuyan y su consideración como objeto artístico, dependen de las pautas de la “comunidad interpretativa” (Fish) dentro de la que está destinada operar. Dependen, en último término, del asentimiento del público. Y el público, tal como se configura dentro de *El público*, no es único.

Dentro del público que asiste a la representación de *Romeo y Julieta* podemos distinguir tres sectores: la masa anónima que destruye el teatro; el grupo de personajes que comenta la obra en el Cuadro V: los estudiantes, las damas, los muchachos, quienes - aunque no coinciden en su interpretación- en general la aprueban; por último el Prestidigitador, que la critica desde una perspectiva diferente a la de los dos grupos anteriores. Si el primero no es capaz de absorber su novedad, el último cuestiona la elección de “una tragedia manida” en lugar de “un drama original”.

El proceder de la mayoría coincide con el que Ortega y Gasset atribuye al gran público frente al arte de vanguardia en *La deshumanización del arte*: “Donde quiera que las jóvenes musas se presentan la masa las cocea” (14) “...pasa a través de ella [la transparencia que es la obra de arte] y va a revolcarse apasionadamente en la realidad humana que en la obra está aludida” (18) “Al gran público le irrita que le engañen y no sabe complacerse en el delicioso fraude del arte” (42).

Como ilustra el delirio quijotesco, la indiscriminación entre realidad y ficción acarrea consecuencias destructivas para ambos planos. Semejante a Don Quijote ante al retablo de Maese Pedro, el público destruye la ficción, al tomarla por realidad. También de manera análoga a Don Quijote en su aventura típica, intenta imponer a la realidad una norma autoritaria: “la doctrina cuando desata su cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes” (67).

La confusión entre signos y cosas es la manifestación aberrante, caricaturesca, de una ilusoria literalidad, que no es más que la hipóstasis del sentido convencional (convención estética realista, convención moral conservadora). El público se obstina en la búsqueda de una literalidad que se le sustrae –incluida la literalidad del sexo biológico- y que intenta arrancar de la misma materia. Por eso asesina a los actores y a la “verdadera Julieta” “para ver lo que tenían dentro” (67). Lo cual pone en evidencia la violencia en que se sustenta el sentido ‘inherente’ o ‘propio’, normalmente apoyado en las nociones de origen, autoría, autoridad: “porque la letra era más fuerte que ellos” (67).

Este público es incapaz de percibir la incompatibilidad entre el nuevo mensaje y los códigos aprendidos, el hiato entre el arte y la vida, el signo y la cosa, el signifiante y el significado. No puede seguir al Director en el trayecto

MUCHACHO 1. “[los pies de Julieta] eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre. Pies inventados por un hombre.” (60)

que pretende trazar desde “el ejemplo que, admitido por todos...ocurrió una sola vez”, a “lo que pasa todos los días en las grandes ciudades y en los campos” (74); frustra la esperanza de aquél “de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes” (76). A diferencia de los estudiantes, la masa del público se muestra incapaz de metaforizar.

En el otro extremo del espectro crítico situamos al enigmático Prestidigitador, ante el cual sucumbe el Director al final de la obra. Lorca habría concebido en una primera instancia a este personaje como “el juez”, según sugiere una acotación inicial del Cuadro VI corregida en el manuscrito: “el juez vestido de negro está sentado en una silla” (Millán 181, n.). Tal vez sería el mismo juez que asiste al público asesino en el Cuadro V.

La discusión que entablan el Director y el Prestidigitador en el último cuadro vuelve a hacer presentes los temas de la verdad y de la relación entre la realidad vivida y la creación artística.

El Prestidigitador se jacta de su facilidad para hacer desaparecer cosas o bien transformarlas de manera súbita y total, ocultando el nexo entre el nuevo objeto aparecido y aquél del cual procede:

Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos. (75)

Yo puedo convertir un navegante en una aguja de coser. (76)

Con unos pases mágicos hace desaparecer bajo su capa a la madre de Gonzalo. Aconseja al Director velar el proceso de transformación, esconder “el truco”:

Construyan ustedes un arco de alambre, una cortina, y un árbol de frescas hojas, corran y descorran la cortina a tiempo y nadie se extrañará de que un árbol se convierta en un huevo de serpiente. (74)

Por su parte el Director hace una apasionada defensa de “verdadero drama”, aquel que resultaría de la “destrucción del teatro”, o sea de la supresión de lo ficticio en el arte y en el mundo, por esa vía homologados:

¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro (75)

Aquí está usted pisando un teatro donde se han dado dramas auténticos y donde se ha sostenido un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes. (78)

En esta pretensión de “verdad” como versión sin residuos de lo real, el Director toma el relevo del Hombre I (desaparecido) y, como ya se ha señalado, aún desde convicciones opuestas, coincide con el gran público.

El Prestidigitador rechaza el “teatro bajo la arena” y las fuerzas tenebrosas que desata:

...Pero, ¿qué se puede esperar de una gente que inaugura el teatro bajo la arena? Si abriera usted esta puerta se llenaría esto de mastines, de locos de lluvias, de hojas monstruosas, de ratas de alcantarilla. ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas las puertas de un drama? (77)

Según él, la obra hubiera podido tener éxito “si hubieran empleado “ la flor de Diana”, que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en *Sueño de una noche de verano*” (74). En la obra de Shakespeare, precisamente el recurso a este artificio permite eludir lo monstruoso del deseo (la “flor venenosa” de *El público*) desplazando su poder a una causalidad externa.

En la figura siniestra del Prestidigitador, opuesto a la estética del “compromiso” que sostiene el Director, parece estigmatizarse una concepción del arte como ejercicio lúdico e “intrascendente”, mero despliegue de habilidades técnicas destinadas a seducir o embaucar. No obstante, en sus maniobras ilusionistas puede verse también figurada la discontinuidad de toda transposición simbólica respecto a la experiencia que le da origen; el punto en que la tensión de lo disímil, propia de la metáfora, se resuelve en una nueva entidad unitaria, en que la ficción cobra existencia independiente de lo real. Consecuentemente, reaparecen en las acotaciones de esta escena los motivos de mutilación asociados antes a la figura del Emperador:

A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha un ojo enorme... (73)

...aparece...una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados. (81)

La facilidad exhibida por el Prestidigitador para transmutar objetos sugiere los recursos técnicos del cine, al que parecen aludir también sus referencias a la “cortina oscura”:

Me parece que usted, hombre de máscara, no recuerda que nosotros usamos la cortina oscura. (73)

Naturalmente, la cortina del prestidigitador presupone un orden en la oscuridad del truco. (73)

Recordemos que García Lorca empieza a escribir *El público* poco después del estreno de *Un perro andaluz*, realizada por Buñuel con la colaboración de Dalí, en la que el escritor se creyó retratado y ridiculizado. Poco antes debió sufrir las críticas negativas de ambos amigos a su *Romancero gitano*¹⁷ y el

¹⁷ Ver cartas de Dalí a Lorca y de Buñuel a Pepin Bello, reproducidas por Gibson, I. 566-569 y 570.

enfriamiento de sus relaciones que otrora fueron íntimas (en especial con Dalí). Buñuel y Dalí, ya embarcados en el surrealismo, tachan la obra lorquiana de tradicionalista, juicio afín al que profiere el Prestidigitador: “una tragedia manida”. La “mano cortada llena de anillos” que menciona este personaje y los guantes que llueven al final del cuadro recuerdan la secuencia de la mano mutilada en *Un perro andaluz* y la famosa imagen de la mano cubierta de hormigas atrapada por una puerta, de la misma película.¹⁸

Debido a sus condiciones materiales específicas, en el cine se hace más patente que en el teatro la distancia que existe entre los distintos factores de la comunicación estética: la que separa al artista (autor, director, actores) del público y la del objeto artístico en relación con ambos y con cualquier referente exterior. En el cine la comunicación queda diferida en el tiempo. El producto está acabado antes de su proyección y la reacción de los espectadores no puede modificarlo ni ser controlada por el artista. En el teatro, en cambio, el drama representado se prolonga en la confrontación de los actores y el público. Mediante el recurso del teatro dentro del teatro, *El público* integra este segundo plano dramático a la ficción. A su vez este se extiende más allá del encuadre físico de la representación, de las puertas que el Director pretende derribar. Así se construye la sinécdoque reversible que hace del teatro un micromundo y del mundo un gran teatro. La contrastación del cine con el teatro resulta apta, pues, para significar dos maneras distintas de concebir la relación de la obra artística con el mundo real.¹⁹

Las artes del Prestidigitador evocan técnicas y principios poético propios de las vanguardias: fragmentarismo, acoplamiento insólito de realidades heterogéneas, primacía de la imagen desprendida de todo correlato empírico, actitud lúdica y despegada de los gustos de la mayoría.

La masa de espectadores y el Prestidigitador representarían así dos opciones estéticas opuestas que se hacen presentes al creador a través del fantasma de dos públicos de exigencias antagónicas.

Entre ambos extremos ubicamos al público minoritario de los estudiantes. Su reacción muestra que el compromiso del arte con la realidad es compatible con la discriminación de ambos planos. Más aún, muestra cómo el arte puede fecundar la vida sólo a partir de la no confusión de ambos:

¹⁸ Además de las imágenes de mutilación, varios términos en el texto de este Cuadro – “astrónomo”, “mastines”, “navajitas”, “nubes largas” – remiten al repertorio de motivos compartidos y comúnmente codificados por estos artistas. Ver A. Sánchez Vidal 1988, en especial, caps. 1 y 2 de la Segunda parte.

¹⁹ “B. Brunius nos hace observar que la noche paulatina que invade la sala equivale a cerrar los ojos: entonces, comienza en la pantalla y en el hombre, la incursión por la noche de la inconsciencia; las imágenes, como en el sueño, aparecen y desaparecen a través de disolvencias y oscurecimientos; el tiempo y el espacio se hacen flexibles, se encogen y alargan a su voluntad, el orden cronológico y los valores relativos de duración no responden ya a la realidad” (L. Buñuel, 185).

ESTUDIANTE 4. La actitud del público ha sido detestable.

ESTUDIANTE 1. Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes de mar, ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. (66)

Los estudiantes reiteran y expanden el motivo de la identidad múltiple, haciendo eco a los hombres que en el Cuadro I inician la demolición del teatro convencional:

ESTUDIANTE 1. ...Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público?

ESTUDIANTE 4. Nada. Pero un ave no puede ser un gato, ni una piedra puede ser un golpe de mar.

ESTUDIANTE 2. Es 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... (62)

Lo que equivale a negar la literalidad, a favor de un sentido que sólo toma lugar como permanente sustitución, que habita el significante como huida.

A partir del reconocimiento y aceptación de la ficción como tal, la experiencia estética opera como estímulo liberador que abre, para los Estudiantes 1 y 5, posibilidades inéditas de vinculación amorosa y combinación creativa:

ESTUDIANTE 1. ...¿y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?

ESTUDIANTE 5. Te enamoras.

EST. 1. ¿Y si quiero enamorarme de ti?

EST. 5. (*Arrojándole el zapato*) Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.

EST. 1. Y lo destruiremos todo. (68)

La destrucción de todo a que se disponen alegremente —a diferencia de los tres Hombres y el Director— lleva así un signo afirmativo.

El zapato sustraído al traje mortuario de Julieta, convertido por los jóvenes en objeto de juego, indica la potencial proliferación de la obra más allá de sus límites, como simiente que, conducida a terreno propicio, puede germinar en otras creaciones, vitales o artísticas.

Los estudiantes pueden considerarse la imagen dentro de la obra del destinatario ideal, el público del futuro que según el autor sería capaz de comprenderla.