Ropaje y desnudez de *El público*

Aquel que piensa yo deshojaré mis huesos
está mucho más cerca del cielo que de lo que piensa
sus cenizas le cuidan su falta de un velero al partir.
Juan Larrea, 1928-29 [1]

Cada inhalación del hombre
que ama y de la mujer que ama
va a llenar el abrevadero
donde los briosos caballos beben.
Robert Bly, 1985 [2]

Hace ya muchos años que, en mi primer viaje al Cercano Oriente —el Oriente Mediterráneo— visité las ruinas de la ciudad de Corinto y en ellas vi la planta de un lugar cuadricular en el que había, adosado a lo que restaba de las cuatro paredes, un bajo muro con amplios hoyos y un canal que los unía por debajo. El guía nos informó que aquello había sido un inodoro frecuentado por los que se reunían en el ágora cercana y, entre ellos, mercaderes, filósofos, predicadores, que a él acudían cuando la necesidad les apremiaba y que allí se sentaban y hablaban sin tabiques aisladores y casi codo con codo [3]. Y recuerdo que a la mente me vino entonces la figura del Apóstol San Pablo, residente en aquella ciudad y frecuente visitador en ella, antes y después de los dieciocho meses seguidos que allí vivió y que, por lo tanto, había sido testigo y partícipe de aquella cultura ya en agonía y cuyo lema más definidor y elocuente acabó siendo en labios romanos el de «mens sana in corpore sano», equilibrio idealmente buscado e iluminado por el dios sol Apolo que secularmente había presidido la vida de Corinto desde uno de sus más famosos templos, erigido allí en su honor y del cual todavía pueden verse hoy siete erectas columnas.

El Apóstol San Pablo, súbdito romano, hombre culto y máximo occidentalizador de la incipiente y radicalmente nueva religión cristiana, es dudoso que él mismo sufriera de la vergüenza del cuerpo. Eso vendría mucho más tarde cuando el adoctrinamiento dogmático, con impulso católico o universalizante, imprimiera en su catecismo la trilogía del demonio, el mundo y la carne como enemigos del alma.

El proceso de la afirmación y propagación de la nueva doctrina fue lento y sólo el islamismo, a partir del siglo VII, consigue rivalizar con él en la conquista de nuevos fieles. España va a ser de todos los países de Europa el único en que habrán convivido cristianos, musulmanes y judíos, durante casi cuatrocientos años, con conocimiento y respetuo mutuo.

De mi ya también lejana experiencia de arabista en ciernes, recuerdo aún la profunda impresión que me produjo lo que Abubéquer el Tortuxi cuenta de como algunos grupos de sufíes o místicos de Al-Andalus se reunían y practicaban lo que ellos llamaban «el canto

[1] *Juan Larrea,* Versión celeste, *Barcelona: Barral, 1970, pág. 76 .(Del poema «Attration du risque», escrito originalmente en francés).*

[2] *Robert Bly,* Loving a Woman in Two Worlds, *Garden City, N.Y.: Doubleday and Co., 1985, pág. 50 (Cuarteta originalmente en inglés con el título «What We Provide») Robert Bly, destacado poeta y ensayista norteamericano, es autor también de traducciones de Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Neruda, Vallejo y García Lorca.*

[3] *El cuadro sugiere una sorprendente analogía, y también contraste en sus efectos, con una escena que Luis Buñuel presenta en su film* El fantasma de la libertad *(1974). En ella Buñuel invierte la valoración social imperante, en cuanto a pudor y moral, de las necesidades corporales, considerando grosero el acto de comer y no así el de defecar. El propio García Lorca en* El público, *Panel 3 o medial como se verá, hace que el Hombre 1 aluda a la vergüenza del cuerpo y que el Hombre 3 le recuerde que «Cuando sale la luna, los niños del campo se reúnen para defecar» dando a entender que su pureza e inocencia son en ellos innatas.*

Escena de *El público*. Ballet del Gran Teatro de la Comedia. Ginebra. Dirección de Oscar Aráiz.

con testigo» (o samáa bi-xahid) y este testigo era un joven imberbe al que adornaban «con ricas joyas y elegantes trajes para que la contemplación de su hermosura les sirva durante el canto, de indicio de la hermosura del Creador». [4]Nada les impedía, por otra parte, tener una o más mujeres e hijos con ellas sin menoscabo de su espiritualidad. Ibn Arabi, el más famoso de ellos, cuenta de uno de sus maestros llamado Abd Allah al Maururi que «tenía una mujer bellísima y muy joven, mejor que él todavía y de más intensa vida espiritual». [5] El propio Ibn Arabi fue también casado y tuvo tres hijos. En una de sus más divulgadas y leídas obras habla de lo que él llama «amor absorbente» y dice: «Mas, para que el amor domine así al amante, es preciso que su amada sea o Dios o un individuo de su misma especie, una joven o un muchacho; los demás seres no son capaces de producir tal efecto». [6] Y en otro de sus libros, titulado *Tarjuman al ashwaq* (o El intérprete de los deseos) afirma que los deseos son parte de un todo indivisible e inseparable del ser, suma de naturaleza y Dios. [7]

Volví a recordar a San Pablo, algunos años después, al contemplar en Sevilla los estremecedores cuadros de Juan de Valdés Leal titulados *In ictu oculi* y *Finis Gloriae Mundi*. El uno con putrefacción de la carne, presidida por la mitra episcopal, y el otro con el esqueleto de todo hombre señalando la salida de la vida temporal y una segura y prometida entrada en la vida eterna, expresión máxima del arte barroco, sinónimo de católico, en que va a culminar la elaboración hispánica de su sentimiento religioso con vocación universal.

El rechazo de la carne, tercer enemigo del alma, condujo a la exacerbación del mundo anímico con proyección ciega hacia un más allá exclusivamente espiritual, cuajado de seres asexuados y, entre ellos, los querubines sin más cuerpo que una cabeza con ojos y hombros con alas. Una visión duradera y firme que no empezará a tambalearse hasta el siglo XVIII en la mente común de los que, hasta entonces, habían sido fieles seguidores de lo que habían creido al servicio de su fe, como la realidad incontrovertible de un solo Dios todopoderoso y una sola religión verdadera.

Del siglo XVIII a nuestro tiempo, hemos estado viviendo y asimilando en nuestro «ser histórico», lo que Unamuno genialmente identificará como «la agonía del cristianismo», a la vez que asistimos a la ruptura de las últimas barreras tradicionales. Profetas máximos de futuro inédito para ya una cultura desnacionalizada y universal lo serán Marx, Freud y Jung, [8] tríada demoledora del pasado, sin más biblia que la soñada realidad de una nueva vida, sin ataduras diferenciadoras en el primero y con sólo ataduras interiores en los otros dos. Freud como negrero de almas blancas y Jung como buceador de peces voladores. En su compañía y de la mano irán un sinfín de poetas, pintores, músicos y cultivadores de otras

[4] *Miguel Asín Palacios,* El Islam cristianizado *(Estudio del sufismo a través de las obras de Abenarabí de Murcia), Madrid: Plutarco, 1931, pág. 189. Se basa en información del Ms. 5341 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*

[5] *Miguel Asín Palacios,* Vidas de santones andaluces, *Madrid-Granada: Estanislao Maestre, 1933, pág. 117.*

[6] *Miguel Asín Palacios, Op. cit.,* El Islam..., *pág. 459 (de la obra de Ibn Arabí (Abenarabí en transcripción más antigua), titulada* Futuhat, *II, 429).*

[7] *En la Cábala judaica que como se sabe alcanza su mayor importancia e influencia en la Edad Media española, lo mismo en los reinos cristianos que en los musulmanes, se sostiene que el acto sexual es el más sagrado de todos los sacramentos y con él se logra el más perfecto trance místico. «El Cabalismo es el gran poema del Judaísmo, un árbol de joyas simbólicas, y en el cual se define el universo como el traje de la Divinidad; la sociedad como su cuerpo; y el amor como la presencia de Dios en el hombre». (Cfr.* Introduction *de Kenneth Rexroth a la clásica obra de A.E. Waite, en su onceava edición, titulada* The Holy Kabbalah, *Secaucus, N.J., Citadel Press, s.a.). El* Zohar *(Libro del Esplendor) del rabino español Moisés de León, es la obra fundamental del cabalismo. Nuestro Unamuno contribuyó a su difusión en la España moderna, con el prólogo que escribió para la edición española de Ariel Bensión,* El Zohar en la España musulmana y cristiana, *Madrid: Nuestra Raza, 1934.*

[8] *Los tres fueron conocidos, leídos y comentados en España muy pronto y Freud, exaltador de la líbido y del subconciente, como fuerzas básicas de la espiritualidad humana, vio sus* Obras Completas *(1922-24) traducidas al español antes que a ninguna otra lengua.*

artes, dispuestos a encararse con la nueva realidad, la exterior y la interior, para identificarla, ensoñarla y reelaborarla.

Federico García Lorca, y gracias a su obra póstuma *El público*, culminación de una larga trayectoria, se nos aparece hoy como el más adelantado de los dramaturgos modernos, sin par cuando vivía y sin par aún muchos años después de muerto. Su vil asesinato en 1936, con sólo 38 años, clama y sigue clamando al cielo por la insania y salvajismo que lo ocasionó y por habernos privado de otros geniales frutos de su inmenso talento.

En la génesis de *El público* —como en la de toda obra de arte— entran muy en primer lugar, el formato biológico del autor, su sensibilidad y capacidad asimiladora, su conciencia histórica y cultural y las circunstancias en que se formó y le tocó vivir.

El año de 1928 será un año clave, quizás el más significativo, en la vida de nuestro autor. Es el año en que se publicó en Madrid su *Primer romancero gitano (1924-1927)*, con un insólito y desconocido hasta entonces éxito público, lo mismo en España que en Hispanoamérica, de un libro de poesía. De pronto, su nombre es catapulteado al centro de la atención general y sobre él cae la mirada escudriñadora de unos y otros, con un efecto sorprendente: «Se volvió triste, buscando el aislamiento, no hablaba ya de sus planes y, lo que es más extraño, dejó de recitar sus poemas». [9] Por incontables testimonios cabe comprobar el sufrimiento de una profunda crisis, durante la cual procura que su poesía no le juegue la trastada de abrir lo más puro suyo «ante las miradas de los que no deben nunca verlo» [10] según confiesa en carta al escritor colombiano, Jorge Zalamea, aclarándole en otra: «Quiero y retequiero mi intimidad. Si le temo a la *fama estúpida* es por eso precisamente. Y el hombre famoso tiene la amargura de llevar el pecho frío y traspasado por linternas sordas que dirigen sobre él *los otros*». [11] Una reacción casi incomprensible, especialmente en nuestros días, a medio siglo de distancia y de cambios considerables en la actitud ante el qué dirán de las gentes. Pero no así para un joven granadino de entonces, consciente de la repercusión que podría tener entre familiares, conocidos y amigos, la revelación de tendencias sexuales no compartidas en absoluto y condenadas totalmente por ellos. En general en toda España, pero de manera muy particular y acentuada en su Granada natal, acaso por su cristianismo de último cuño, frente a la moral islámica que le había precedido. Esta y no otra debió ser la causa y razón de su angustia y de su decisión de alejarse de España cuando —se dice— que llegó a sus oídos que en muy conocido personaje granadino había echado ya a rodar en una de las famosas peñas de la ciudad. La crisis y la decisión tomada no pudo ser más beneficiosa tanto para él, como persona, como para su arte. Sin saber inglés ni tener tampoco la menor facilidad para aprenderlo —ni el inglés ni ninguna otra lengua— vive un año entero en Nueva York escribiendo febrilmente, deslumbrado por la heterogeneidad de sus habitantes, masa anónima, y para él muda de palabras y rica en gestos y ritmos nuevos, anonimato vivificador en soledad compartida por un puñado de hispanohablantes, entre ellos, León Felipe, traductor con la ayuda de su mujer Berta Gamboa, de Walt Whitman, en quien adivina enseguida un espíritu afín y al describirlo se describe a sí mismo en la magnífica oda que va a dedicarle y de la cual destaco unos pocos versos: «Tú buscabas un desnudo que fuera, como un río,/ toro y sueño que junte la rueda con el alga,/ padre de la agonía, camelia de tu muerte/ y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto» (...). «Quiere que el aire fuerte de la noche más honda/ quite flores y letras del arco donde duermes/

[9] *Rafael Martínez Nadal, «Introducción» en* Poemas, Federico García Lorca, *Oxford: Univ. Press, 1939, pág. XVII*

[10] *Cita reproducida en Fernando Vázquez Ocaña,* García Lorca, Vida, cántico y muerte, *México: Gandesa, 1957 pág. 210.*

[11] Ibidem, *pág. 211.*

y un niño negro anuncie a los blancos del oro/ la llegada del reino de la espiga.»[12] Alegato de amor y de adhesión a todos los pobres del mundo, incluidos los pobres de espíritu. Mientras tanto, ya liberado de pánico y angustias paralizadoras, se vuelve a su desnudez interior y exclama en *Poeta en Nueva York*:... «¡Ay voz antigua de mi amor!/ ¡Ay, voz de mi verdad!/ Voz de mi abierto costado/» (...) «Pero no quiero mundo, ni sueño, ni voz divina,/ quiero mi libertad, mi amor humano». Y ya antes ha dicho: «Asesinado por el cielo,/ entre las formas que van hacia la sierpe/ y las formas que buscan el cristal, dejaré caer mis cabellos.»[13].

Como nueva Ave Fénix, García Lorca se siente renacer de sus cenizas, en preparación para su vuelo a la isla de Cuba que para él será encarnación y ampliación del carmen granadino de Soto de Rojas, tan grato a su sensibilidad, el del «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos», pero que él sentirá y vivirá, con absoluta entrega y gozo, como «paraíso y jardines abiertos para todos», con existencia pre-edénica, espontánea y virginal, donde el amor, Amor con mayúscula, trasciende los límites de lo humano para hacerse causa consciente y primaria de todo lo que vive y alienta sobre la tierra. En Cuba, García Lorca va a sentirse feliz como nunca se había sentido. Raúl Roa lo recuerda en estas palabras: «...vivió, convivió largos meses entre nosotros, metido hasta la cintura en las *cosas de negro* y hasta más allá de la nuez en la capa terciaria de nuestra psicología popular» (...). «...parecía dispuesto a no irse nunca»[14]. Su propia madre le escribe desde España a la musicóloga, María Muñoz de Quevedo, y le dice en su carta: «Mi hijo habla de Cuba con tal entusiasmo que me parece que prefiere a ese país más aún que a su tierra natal»[15].

Durante su estancia en la isla de Cuba, García Lorca no sólo vivirá intensamente, sino que además escribirá con mayor fiebre todavía que en Nueva York, mientras en las entrañas le hierven viejas y nuevas vivencias. Los cuatro meses, aproximadamente, que allí pasa son de una increíble, asombrosa, actividad productora. El primero y único manuscrito de *El público*[16] con que contamos aparece escrito, del puño y letra del autor, en La Habana datado un sábado 22 de agosto de 1930. En sus comienzos utilizando para escribirlo el papel de cartas con membrete y fotografía del hotel «La Unión». Se trata de un texto con correcciones, tachaduras y descuidos, pero no tantos que impida su perfecta escenificación sin cambios significativos. Y es más, para un director avezado y familiarizado con la obra de García Lorca lo que, a primera vista, pudiera parecer una dificultad constituiría una ventaja, al permitirle revivir y reconsiderar las dudas del autor con frecuencia esclarecedoras de su propósito.

El teatro, como es sabido, no constituye un arte exclusivamente, ni primordialmente, individual y literario, sino más bien colectivo y espacial, realizable o cosificable ante un presente auditorio en masa que ve, oye y reacciona en comunidad de sentimientos. El primer

[12] Federico García Lorca. Obras Completas. *Madrid: Aguilar, 1954, pág. 451.*

[13] Ibidem, *págs. 424-5 y 397.*

[14] *Cita en John A. Crow,* Federico García Lorca, *Los Angeles: Univ. of California, 1945, pág. 109. tomada de Raúl Roa, «Federico García Lorca, poeta y soldado de la libertad»,* Revista de las Indias, *Bogotá, marzo de 1937.*

[15] *Cita de Marcelle Auclair,* Enfances et mort de García Lorca, *París: Seuil, 1968. pág. 223; y antes, en Juan Marinello, revista* Europa, *sep. oct. de 1965.*

[16] *Edición facsimilar, lujosamente editada:* Federico García Lorca, EL PUBLICO, Facsímil del manuscrito. *Prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal. Oxford: The Dolphin Book Co., 1976. El Sr. Martínez Nadal, depositario del único manuscrito recobrado, no consiguió autorización de la familia Lorca para su publicación hasta 1970. Ese año apareció, en edición estudiada y comentada por él, con el título* El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca. *Desde entonces, se volvió a editar en español dos veces más, con correcciones y nuevos estudios y se tradujo y publicó en inglés en 1974, en doble edición de Londres y de Nueva York. Yo he usado para las citas la tercera edición con el título* Federico García Lorca. El público y Comedia sin título, Dos obras póstumas. *Introducción, transcripción y versión depuradas por R. Martínez Nadal y M. Laf franque. Barcelona-Caracas-México: Seix Barral, 1978.*

deber de todo director, antes de presidir el montaje de la obra, es averiguar mediante su lectura lo que yo llamaría «constantes significativas» o, en otros términos, «signos sugeridores» de contenido trascendente que se usarán para subrayar y destacar todo aquello que sirva para poner de manifisto el tema o los aspectos dominantes de la obra, sirviéndose de los actores que más se ajusten a los papeles y de técnicos competentes, a cargo de la realización escenográfica y de los demás efectos visibles y auditivos requeridos.

Lo primero que llama nuestra atención en el manuscrito es el título y el subtítulo ***El público. Drama en veinte cuadros y un asesinato,*** escrito como a posteriori y en letra más pequeña que el resto, a la derecha y muy cerca del borde superior de la página 1. En la fotocopia se adivina del otro lado, y en la parte inferior del papel invertido, el nombre del hotel seguido del membrete ilustrado de la página en blanco. La página 2 está escrita también en el reverso de la hoja con membrete, pero del otro lado, debajo del membrete y en el centro aparece otro título —*Sansón— Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato* [17] (originariamente, en vez de «misterio» había escrito y tachado después «drama»). Parece lógico deducir que ambos títulos obedecieron a intuiciones e impulsos preliminares de casi segura rectificación antes de pensar en un posible montaje. Un título como *La máscara detrás del espejo, Misterio poético en cinco paneles y multiplicidad de estampas* sería sin duda mucho más adecuado y atractivo y si no ese, algo muy parecido previo acuerdo de autor, director, productor y agente publicitario. El llamarle «misterio poético», en vez de «drama» o «misterio» a secas, se justificaría por ser eco y contener aspectos de los antiguos «misterios religiosos» y de su culminación hispánica en los «autos sacramentales», de estos últimos saldrá indudablemente el «ropaje» simbólico por él utilizado y la figuración o transfiguración de sentimientos, pasiones y conceptos en criaturas recreadas y encarnadas con o sin figura de persona.

La preferencia por el término «paneles» en vez de autos o actos o cuadros, cabría también justificarla por su novedad y alusión a cinco episodios distintos y elocuentes, separados por pausas reflexivas y (o) gozosas. El término «estampa» sería suma de cuadro y escena, pero una escena que no conlleva movimiento ni anticipa nuevas acciones, potencialmente paralizable y sin cambio de figuras, estéticamente autojustificada, y cuyo modelo y ejemplo aparece en el propio manuscrito, al final del llamado Cuadro 1. Las figuras presentes están hablando y accionando cuando LOS CABALLOS [18] —después de tres nuevos parlamentos en la edición del manuscrito— suenan sus trompetas y todos los «personajes» se quedan rígidos en sus puestos, antes de la caída del telón.

[17] *El «asesinato» que se menciona en ambos proyectados títulos vuelve a mencionarse en la obra misma, referido a Julieta que es víctima, no como el personaje de la tragedia de Shakespeare, sino como el joven —no la joven— que interpreta su papel. Un público enfurecido por el supuesto engaño es quien comete el asesinato. En el teatro clásico español ningún hombre interpretaba un papel femenino, pero no así en el teatro inglés. En el manuscrito de* El público, *tachado en la obra ya corregida, se producía otro asesinato, el del NIÑO que caía del Cielo para anunciar la llegada del EMPERADOR y éste acababa por estrangularlo y el esqueleto del NIÑO regresaba a su Cielo volando como había llegado.*

[18] *Los caballos de García Lorca han sido objeto de la particular y siempre inteligente atención de Rafael Martínez Nadal. Yo me limitaré a subrayar su primera conexión consciente con el hombre occidental en los* centauros *griegos, versión humanizada en cuerpo de caballero hombre, de los atributos del mitológico Dioniso (Baco) y del no menos mitológico Eros (Cupido). Su valor arquetípico, en lenguaje de Jung, aparece en culturas muy alejadas de Grecia y Roma, tanto en el tiempo como en el espacio. Una de las más antiguas sería la del hombre-ciervo encontrada en la Cueva de las Tres Hermanas de la vertiente francesa de los Pirineos que se remonta a más de 15.000 años. Otro ejemplo puede verse en el cuadro del pintor suizo Karl Bodmer inspirado en la «danza del búfalo» de los indios Mandan de las Grandes Planicies norteamericanas en que éstos bailan disfrazados con cabezas del animal. Nuestro propio Goya presenta en uno de sus cuadros, inspirado en una obra teatral de Antonio de Zamora que se representó en el Buen Retiro, en tiempos de Felipe V, una figura bípeda con cabeza de caballo. Los caballos de* El público, *partiendo de la base de la animalidd común a hombre y bestia, arrastran otras posibles insinuaciones funcionales, ligadas al color, a la cantidad y número en que aparezcan, a las asociaciones que suscita, etc. Como*

Cabe preguntarse cuál sería la razón de que García Lorca bautizara *ab initio* esta tan compleja obra con el título tan poco poético y llamativo de *El público*. Todo autor y director de teatro, y García Lorca no fue sólo autor, sino también director y actor [19], es en su imaginación el primer espectador de la creación, de la suya propia y de la de otros. Sin embargo, su primera experiencia de autor, frente a un público madrileño, no pudo ser más catastrófica. A los 22 años de edad, la muy prestigiosa compañía de Martínez Sierra le estrena *El maleficio de la mariposa* que es acogida con general rechazo por la crítica, la sala de butacas y los bancos del gallinero. A partir de entonces, en ausencia de las ya desusadas loas clásicas, no dejará él mismo como autor prologuista o por boca de algún personaje de enfrentarse, fuera o dentro de la escena, con los espectadores a la vez que va adquiriendo conciencia de lo que es teatro de empresa frente a teatro de arte, en disociación de lo que había sido en el Siglo de Oro, cuando las masas vibraban al unísono con mensajes que las trascendían y unificaban. La marcha hacia fuera, persiguiendo prototipos ideales de conducta moral, pierde su eficacia y atractivo mientras se abre la interioridad humana, la de todos, en busca de nuevas bases sobre las que edificar un mundo con muy pocas conexiones con el pasado. Se cierran las puertas para siempre del «gran teatro» tradicional iniciado en Grecia sobre la «arena» y al «aire libre» y se entreabren las de otro «gran teatro», pero éste ya sin máscaras ni de cartón ni de carne y representable «bajo la arena» antes ocultadora de realidades profundas y ahora prometedora de frutos radicales sobre el tablado del espíritu humano, sin localización ni espacial ni temporal. Los elementos usados son disfraz y pretexto, ropaje exterior y espectadular, como vehículo atractivo y propicio para hacernos llegar verdades desnudas en oscura y poética alegoría.

En esta póstuma obra de García Lorca al levantarse el telón, por primer vez, debiera ofrecérsele al público como «estampa» inicial el *Solo del pastor bobo* [20] que el manuscrito incluye, sin numerar, entre los allí llamados cuadros 5 y 6. La descripción del decorado consis-

ejemplo, y en este caso: los colores blanco y negro y los números 1, 3 y 4. Los más famosos jinetes en grupo de 4 son los del Apocalipsis, anunciadores de la destrucción de un mundo antiguo y de la aurora de un mundo nuevo. Las «trompetas» que hacen sonar LOS CUATRO CABALLOS de El público *bien pudieran asociarse con las trompetas de Jericó, reforzando la idea de caída o destrucción. Innecesario es repetir, por otra parte, que el desconocimiento «intelectual» del implícito simbolismo, no resta nada al posible goce estético de un espectáculo bien montado. En el teatro más reciente ha tenido un éxito extraordinario el caballo-hombre de la obra que con el título* Equus *ha escrito el dramaturgo inglés Peter Shaffer, tan lorquiano él mismo con o sin conciencia de serlo. Y en pintura, hasta recordar el estremecedor caballo, sin jinete, del Guernica de Picasso, pero con gesto y ademán que clama al cielo, en comunidad de sufrimiento con las criaturas humanas.*

[19] *Como director, recuérdense sus experiencias infantiles con el «teatro de marionetas»; su organización y dirección de «La Fiesta de los Reyes Magos»; su participación en el «Festival de Cante Jondo» y, luego, su extraordinario esfuerzo de* La Barraca. *Creo que no se ha subrayado lo suficiente, sin embargo, el papel que en su formación y vida jugó Antonio Gallego Burín, contemporáneo suyo y después también maestro mío, excepcional como ser humano, como hombre de letras y como gran conocedor y amante del teatro. El fue fundador en su Granada del primer teatro universitario que hubo en España, al principio, actuando él mismo y ya después dedicado sólo a dirigirlo. A él se debió una más que extraordinaria reposición del auto sacramental* El gran teatro del mundo *en el año de 1927, obra máxima del teatro de Calderón y que estaba prohibida en el siglo XVIII. En el reparto se reservó para él papel de* Autor *y le encomendó el de* Mundo *a Francisco García Lorca, hermano de Federico. Su actividad e interés en el teatro no cesó y con él adquirí yo mis primeras nociones de actuación y dirección durante mis años de estudiante en la Universidad de Granada, siendo él ya Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, a la vez que catedrático de Historia del Arte. No tengo la menor duda de que Federico García Lorca sintiera su influencia. Lo muestra el hecho de que el programa que traza para* La Barraca *es el mismo con pocas variantes que él había visto desarrollado por Gallego Burín. Resurrección de obras del teatro del Siglo de Oro y de ellas la más importante, respuesta por García Lorca, será el auto sacramental de* La Vida es Sueño *de Calderón, paralelo en interés a* El gran teatro del mundo. *Es la única de las obras montadas por él en* La Barraca *donde se reserva para sí el papel, en muchos sentidos sintomático, de la* Sombra. *(Nota: Para más detalles sobre la personalidad y obra de Antonio Gallego Burín, véase la biografía escrita por su hijo Antonio Gallego Morell, catedrático a su vez de la Universidad de Granada:* Antonio Gallego Burín (1895-1961), *Madrid: Moneda y Crédito, 1973).*

[20] *Me baso para ésto en la falta de sentido que tendría intercalarlo entre los cuadros 5 y 6 donde se halla en el texto escrito. En cambio, me parece tan apropiado como la escenificación en* Yerma *del sueño descrito, con el Pastor y el Niño, en la primera acotación de la obra.*

te en: «Cortina azul. En el centro, un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones. Cada careta tiene su lucecita delante». Lo que yo llamaría Panel 1, correspondiente en el manuscrito al Cuadro 1, se presenta como *Cuarto del director* y la descripción comprende: «El director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías». El Panel 2, correspondiente al Cuadro 2 del manuscrito, no se describe. Se dice sólo: —*Ruina romana*— y tachado en línea aparte: «Una estatua de Venus». Del Panel 3, que en el manuscrito aparece sin numerar, se dice: «Muro de arena. A la izquierda y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada». Y tachada, después de la palabra «transparente» la frase: «sección de un tronco que se pierde en el techo». Y también tachado: «Cortina azul». A poco de iniciado este Panel 3 se añade otra acotación que dice: «El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras». El Panel 4, indicado en el manuscrito como Cuadro 5, ofrece la siguiente descripción inicial: «En el centro de la escena una cama de frente y perpendicular como pintada por un primitivo donde hay un desnudo rojo coronado de espinas azules. Al fondo unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. A la derecha la portada de una Universidad. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos». El Panel 5, llamado en el manuscrito «Cuadro último» va precedido de esta acotación, en hoja aparte y también sin numerar: «La misma decoración que en el primer cuadro. A la izquierda una gran cabeza de caballo colocada en el suelo. A la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes». Y tachada, a continuación, la siguiente frase: «El director de escena se pasea lleno de agitación. El juez vestido de negro está sentado en una silla».

De lo que antecede en cuanto a la presentación visual de los lugares en que aparecen los actores actuando, no es difícil deducir su intencional funcionalidd, reconociendo de antemano que nada de lo que ofrece la obra, en buena técnica teatral, puede ni debe ser superfluo u omisible.

La estampa inicial, con el frente del armario cubierto de caretas iluminadas, cada una de expresión distinta, sobre un fondo azul, encierra una ilusión clara a una humanidad caracterizada por la máscara que a cada individuo le viene dada o adquiere para convivir con sus semejantes, en otras palabras, lo que siglos antes había ya mostrado, aunque con un propósito distinto, Calderón en su *El gran teatro del mundo.* El color azul entre su rico y variado simbolismo tiene el de la pasividad, el de la infinitud celeste y el del pensamiento.

En el Panel 1, también de cortinaje azul, destacan la gran mano impresa sobre la pared y las grandes radiografías en lugar de ventanas. La mano, aunque no se especifica, cabe suponer que tendrá las rayas que permiten leer, según la quiromancia, el mundo interior del hombre y el destino que le está asignado. Las radiografías, a su vez, revelan de manera gráfica lo que permanece invisible por debajo de la piel. Ropaje, ambos símbolos, ocultador de lo que no es aparente a simple vista y que se aclarará y reforzará con la presencia añadida del «biombo» mágico, capaz de descubrir la oculta personalidad de quien lo cruce por detrás.

El Panel 2 se identifica bajo el título general de —*Ruina romana*—, con alusiones a columnas y capiteles derrumbados. A los espectadores españoles les recordará las famosas de Itálica y de Mérida, especialmente las de esta última por su teatro o arena al aire libre, en bastante buen estado todavía hoy.

En el Panel 3, la luna de gelatina pintada sobre el muro —muro del teatro o arena— sugiere una luna que a pesar de su artificialidad o a causa de ella conlleva y arrastra aún, entre sus muy variados simbolismos, el de madre de la feminidad, guía del lado oculto de la naturaleza en oposición al sol y patrona de irracionalidades. La hoja lanceolada, por otra

parte, puede ser símbolo fálico, sugerido también por el tronco del árbol tachado y no usado, acentuado por su agigantamiento y color verde. El muro al abrirse revela el sepulcro, supuestamente «realista» o enteramente verosímil, de una Julieta que milagrosamente resucita después de haber sido víctima ejemplar de un intenso amor no consumado en la carne.

El Panel 4, al presentarnos el Desnudo rojo, coronado de espinas azules, en el centro mismo de la escena, parece ser clara alusión al papel histórico y central del cristianismo, simbolizado aquí por un Cristo redivivo después de su desprendimiento. Rojo de sangre y azul de esperanza, pero moribundo al fin. Al fondo, las escaleras rematadas en arcos, hacen suponer que alguien va a subir y bajar por ellas y que los arcos servirán de mirador en la *tercera* representación de la escena del sepulcro de Julieta. La portada de la Universidad supone la presencia y participación de los Estudiantes en el «tumulto» que se avecina.

En el Panel 5, reaparece la decoración del Panel 1, aunque añadiéndole a la izquierda la cabeza agrandada de un caballo, sin que se especifique su color, aunque yo quisiera suponer fuese el negro, y a la derecha un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, éstos alusión al aire libre y el ojo enorme sería el ojo-sol —ojo divino— al que nada se le oculta.

Unas primeras y provisionales deducciones derivadas de los «signos sugeridores» registrados, después de haber leído y visto por fuera la obra, nos daría la impresión de que su estructura es circular en cuanto al tiempo, dejando a un lado como elemento exógeno el «*Solo del pastor bobo*» y limitando su espacio real al despacho del Director donde empieza y acaba el espectáculo. Da comeinzo en el mundo contemporáneo e imaginativamente se retrocede hasta la Roma pre-cristiana, se avanza a lo largo de toda la cultura occidental y se vuelve al final a nuestros días. Obra sin espacio ni tiempo verosímiles, con este último concentrado en unas pocas horas cronológicas en el recinto mágico de cinco evocaciones de escenario. Lógico es pensar que en tales circunstancias se hace imposible la aparición de figuras que pretendan ser de carne y hueso.

En el manuscrito ni siquiera se registra al comienzo el consabido reparto de personajes, como si el autor lo dejara a la inspiración momentánea y subconsciente que le fuera suministrando arquetipos pre-trazados, sin posibilidad de cambio o crecimiento, pero sí al servicio de una emoción, de un sentimiento o de un ideal que fuertemente sentido pedía ser objetivado. Las figuras que saca a escena, por orden de aparición, comprenden: En la *Estampa inicial* una sola, sin nombre, la del PASTOR BOBO. En el Panel 1, diez figuras y de ellas sólo dos con nombre y las otras ocho identificadas como CRIADO, DIRECTOR, CUATRO CABALLOS BLANCOS, un HOMBRE 2 y un HOMBRE 3. Las dos figuras con nombre son ELENA y el HOMBRE 1, éste identificado como GONZALO. Y a éstos se añaden tres personificaciones de una segunda personalidad, revelada por el biombo, en las figuras del DIRECTOR, metamorfoseado en un muchacho llamado ENRIQUE; del HOMBRE 2, transfigurado en una mujer llamada MAXIMILIANA y del HOMBRE 3 desfigurado y con un látigo en la mano, con aspecto y actitud de sádico. Siete son las «estampas» en que cabe distribuir el contenido de este primer Panel. En el segundo panel o Panel 2, intervienen laa siete sin nombre: FIGURA DE CASCABELES, FIGURA DE PAMPANOS, NIÑO, CENTURION, EMPERADOR, HOMBRE 1 y DIRECTOR (también participan con su presencia, aunque sin hablar, LOS CUATRO CABALLOS y los HOMBRE 2 y HOMBRE 3). Y cinco son las implícitas «estampas» en que cabe distribuir su contenido. En el Panel 3 aparecen: HOMBRE 1, HOMBRE 2 y HOMBRE 3, DIRECTOR, JULIETA, CABALLO BLANCO 1, CABALLO NEGRO, LOS TRES CABALLOS BLANCOS, ARLEQUIN y BAILARINA (segunda y tercera metamorfosis del DIRECTOR), EL TRAJE DE ARLEQUIN (pero sin cuerpo ya, aunque se mueve y habla), GUILLERMINA (cuarta metamorfosis del DIRECTOR, sin hablar), una VOZ, EL TRAJE DE BAILARINA. Participan diez figuras con tres transfiguraciones en

un total de trece «estampas». El Panel 4 ofrece dieciséis figuras: DESNUDO, ENFERMERO, cinco ESTUDIANTES, cuatro DAMAS, un MUCHACHO, DOS LADRONES, UN TRASPUNTE y HOMBRE 1, actuando en nueve «estampas». Y, por último, el Panel 5 son: DIRECTOR, PRESTIDIGITADOR, CRIADO, SEÑORA y TRAJE DE ARLEQUIN, actuantes en tres «estampas».

Un resumen de observaciones significativas, complementarias de las ya registradas, comprendería el que los nombres propios de las pocas figuras que los llevan parecen identificarse con su sentido etimológico o histórico, así: Gonzalo (HOMBRE 1), etimológicamente de origen germánico que significa *dispuesto a la lucha;* Enrique (DIRECTOR), también de origen germánico, con el significado de *señor del soto* o Maximiliana, de raíces grecolatinas, *máximo encanto.* De los de origen histórico: Elena de clara connotación con la famosa Elena de Troya, prototipo de irresistible belleza femenina; Julieta, cúspide trágica de feminidad sacrificada ciegamente; Arlequín, polifacético personaje de la comedia del arte que aquí bien pudiera encarnar las infinitas posibilidades del «ser». El resto de las figuras, con un total aproximado de cuarenta, con nombres que designan ocupaciones supuestamente ordinarias y otras con clave simbólica.

La estructura interna de la obra en que se mueven todas estas figuras se nos transforma en la imaginación, después de leída y paralizada en el recuerdo, como un genuino retablo de cinco partes, especie de quinario religoso, compuesto de un panel central dominante y cuatro menores, dos a la izquierda y otros dos a la derecha subrayando por encima del conjunto el *Solo del pastor bobo* que como el cirujano del Bosco lleva en la cabeza un embudo al que aquí se le añaden plumas y ruedecillas —aire y poder divino— y en las manos un aristón o zanfoña que toca mientras danza y recita o canta la letra de una canción pseudoinfantil en la que se alude a las caretas o máscaras que él guarda como si fueran ovejas y a las que él invita a balar, después de decir: «Adivina, adivinilla, adivineta/ de un teatro sin lunetas/ y de un cielo lleno de sillas/ con el hueco de una careta./ Balad, balad, balad, caretas.» Y las caretas del armario le obedecen y balan a coro. Y vuelve a invitarlas a balar, antes de añadir con ambigüedad de horóscopo délfico o profecía de Nostradamus: «Europa se arranca las tetas/ Asia se queda sin lunetas/ y América es un cocodrilo/ que no necesita careta./ La musiquilla, la musiqueta/ de las púas heridas y la limeta.» Y cae el telón, mientras el Pastor «empuja el armario, que va montado sobre ruedas, y desaparece». Y lo último que vuelve a oírse es el repetido balido de las ovejas. Esta minúscula e introductoria «estampa», se me aparece a mí como condensación poética —y por lo tanto esencialmente simbólica— de la idea central que preside la obra, en una sucesión espectacular de experiencias y vivencias de las cuales puede o no tener conciencia la mayoría de los espectadores, en cuya *presencia* se realizan, lo que no es obstáculo para que ante ellas, y arrastrados por el ropaje en que aparecen envueltas, las gocen y las presientan en su supuesta trascendencia.

El *Solo del pastor bobo* es un «solo» recubierto por el manto azul celeste del «escenario» frente al público de las butacas. El armario que debe ser gigantesco hace pensar en su posible contenido (interioridad o intimidad oculta de lo humamo). En su exterioridad, se acumulan las máscaras vivas, artificialmente iluminadas, humanidad enmascaada con un hueco para la voz, *personare,* para sonar o resonar y culminar en *persona,* con ojos y boca y con el armario-cuerpo a cuestas. El Pastor nos hace patente que se trata de una humanidad de ovejas, ante las cuales la inteligencia es superflua, de ahí el calificativo de *bobo* del Pastor y la reacción de sus ovejas en balidos de aprobación y suspiro, mientras él se entretiene y piensa entretener a sus seguidores con canto y música. El «armario» sobre las ruedas de la historia sigue arrastrándose fuera del escenario. Pero cuando vuelva a levantarse el telón para iniciar la verdadera obra, después del cuádruple trompetazo de los CABALLOS, lo que se

nos mostrará será el interior abigarrado y complejo del «armario» acompañado ya de «La musiquilla/ la musiqueta/ de las púas heridas (¿corona de Cristo?) y la limeta (¿redoma o cáliz?)» y marcándole el compás toda una representativa muestra de «máscaras» actuantes, con cuerpos y papeles heredados frente a sus vivas réplicas, lo mismo en el público presente que en el ausente.

En el Panel 1 el «armario» empieza a volcar su contenido de interioridades o intimidades ocultas tras la máscara. El HOMBRE 1 (de los 3 Hombres el único que no sufrirá transfiguración) obliga al Director a pasar el primero. El DIRECTOR reaparece ahora en una de sus futuras múltiples metamorfosis como ENRIQUE «un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello». El HOMBRE 2 pasa también y reaparece como MAXIMILIANA «una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza». El DIRECTOR (todavía ENRIQUE) al ver a MAXIMILIANA da voces llamando a Elena a la que recuerda de cuando su teatro «Estaba al aire libre» y Elena entra en el escenario por el lateral antiguo, vestida de griega antigua. El HOMBRE 3 cruza rápidamente por detrás del biombo y en él no se producen más cambios que la pérdida de la barba que tenía, el color de la cara es ahora palidísimo y tiene un látigo en la mano con muñequeras de clavos dorados. Y se lanza sobre ENRIQUE azotándolo despiadadamente. Interviene ELENA intentando impedírselo y se vuelve a ella y le aprieta las muñecas y le atenaza los dedos sin lograr arrancarle ni «un solo gemido». Furioso le dice: «¡Veremos quién puede más!» Y ELENA le contesta: «Yo y siempre yo» y le pide al CRIADO que la saque de allí. El CRIADO pasa por detrás del biombo sin sufrir cambio alguno, la toma en brazos y sale con ella.

Los CABALLOS en este Panel 1 suenan sus trompetas tres veces, al comienzo, en medio y al final, y lanzan gritos de «¡Misericordia! ¡Misericordia!» como reacción y lamento ante lo que han presenciado y oído.

Como ha quedado ya apuntado la mayor intensificación del supuesto tema de la obra, se produce en el Panel 3 o Panel medial del retablo escénico y, característicamente, es en él donde va a reaparecer el uso del verso al que García Lorca recurre en su teatro cuando su prosa no alcanza el inefable nivel poético por él buscado. Y así por boca de la Julieta resucitada, rememorará en triste canto: «Un mar de sueño,/ un mar de tierra blanca,/ y los arcos vacíos por el cielo./ Mi cola por los mares, por las algas,/ mi cola por el tiempo./ Un mar de tiempo. Playa de los gusanos leñadores/ y delfín de cristal por los cerezos./ ¡Oh, puro amianto de final!/ ¡Oh, soledad sin arco! ¡Mar de sueño!»

Sirena tentadora del pasado y delfín volador de tierra adentro. Ruina del presente. Julieta resucita sólo en apariencia. No ha podido resucitar porque no ha vivido, no ha sido fuente de vida ni alimentadora de la muerte. Su papel es encarnación o máscara de un amor radical, causa sin efecto. Al final de todo lo que le queda del pasado es su pureza virginal, claridad del amianto y la soledad sin puertas navegando por un mar de sueño. Se produce un diálogo entre ella y el CABALLO BLANCO 1 [21], independiente de los otros tres, que la invita a montar en su grupa para llevarla «a lo oscuro». Ella lo rechaza y concluye después de un largo parlamento: «No me mires, caballo, con ese deseo que tan bien conozco. Cuando era muy pequeña yo veía en Verona a las hermosas vacas pacer en la pradera. Luego las veía pintadas en mis libros, pero las recordaba siempre al pasar por las carnicerías». Interrumpiendo el diálogo aparece, por primera vez, el CABALLO NEGRO con «un penacho de pluma del mismo color y una rueda en la mano». El penacho de pluma negro —como caballo

[21] *Este CABALLO BLANCO 1, independizado de los otros tres para ser emparejado después con el CABALLO NEGRO, es en su funcionalidad el mismo caballo que monta Leonardo en* Bodas de Sangre *y también el Garañón todo blanco, golpeador de muros y tentación de Adela, en la figura de Pepe el Romano de* La casa de Bernarda Alba. *El nuevo CABALLO NEGRO es lo opuesto a él y, como su color indica, sugiere la idea de la muerte.*

de carroza fúnebre— pregonando muerte, y la rueda significndo el inevitable rodar del tiempo que a ella conduce. Es ésta la «estampa», número 7, de las trece «estampas» del Panel 3. Es decir, que es ápice o cumbre de todas ellas por su situación central. El CABALLO NEGRO le oye decir al CABALLO BLANCO que «A las orillas del Mar Muerto nacen unas bellas manzanas de ceniza, pero (que) la ceniza es buena». El CABALLO NEGRO exclama: «¡Oh, frescura! ¡Oh pulpa! ¡Oh, rocío! ¡Yo como ceniza!». Y JULIETA interviene: «No. No es buena la ceniza. ¿Quién habla de ceniza?» Y le contesta el CABALLO BLANCO: «No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana». Y el CABALLO NEGRO: «¡Forma! ¡Forma! Ansia de sangre.» Y JULIETA: «Tumulto». Y el CABALLO NEGRO, aclara: «Ansia de la sangre y hastío de la rueda».

Amor estéril e inmortal el de Julieta, de antes de la manzana tentadora de pecado y del tiempo que corre, en contraste con el amor fructífero de la vida temporal. Uno extendido hacia fuera y el otro hundido hacia dentro. Lo dice en verso, con eco también pseudoinfantil el CABALLO 1, mientras baila: «Amor. Amar. Amor./ Amor del caracol, col, col, col,/ que saca los cuernos al sol./ Amor. Amar. Amor/ del caballo que lame/ la bola de sal». Y él mismo vuelve a repetir el estribillo con variantes en los demás versos. Los otros TRES CABALLOS BLANCOS reaparecerán y le harán el coro al CABALLO BLANCO 1, golpeando el suelo con «largos bastones de laca negra» y nuevos emparejamientos de imágenes sin conexión humana con cinco repeticiones reiterativas. La última ya en la «estampa» número 8, y en presncia del DIRECTOR ahora transfigurado en ARLEQUIN BLANCO, y del HOMBRE 1 que afirma que es ahora cuando se inaugura «el verdadero teatro, el teatro bajo la arena». Y el CABALLO NEGRO añade: «Para que se sepa la verdad de las sepulturas». Y especifican los TRES CABALLOS BLANCOS: «Sepulturas con anuncios, focos de gas y largas filas de butacas». Pronóstico de la desaparición del «teatro al aire libre». Y por última y quinta vez volverán a oírse los versos del amar el amor o amor amar, pero sin separación del substantivo y el verbo, en triplicación unificadora. Dicen así: «Amor, amor, amor./ Amor del uno con el dos/ y amor del tres que se ahoga/ por ser uno entre los dos». Lo dicen mientras se pelean el DIRECTOR y el HOMBRE 1, y se pelean porque se aman según afirma el CABALLO NEGRO. Y durante la pelea, el HOMBRE 1 amenaza al DIRECTOR diciéndole: «Desnudaré tu esqueleto». Y el DIRECTOR contesta: «Mi esqueleto tiene siete luces». Añade el HOMBRE 1: «Fáciles para mis siete manos»; DIRECTOR, replicando: «Mi esqueleto tiene siete sombras» [22].

Luces y sombras las anteriores que, sin alusión directa, habían aparecido ya configuradas en la FIGURA DE CASCABELES y en la FIGURA DE PAMPANOS con sus siete virtudes iluminadas y sus siete sombríos pecados, inexistentes los unos y los otros en una eternidad de vida, con sus cuatro más tres duplicado en la figura del DIRECTOR, objetivador por fuera y paciente por dentro de sus complejas criaturas, hasta dejarlas sin desnudo convirtiéndolas en trajes sin cuerpo.

El CABALLO NEGRO, de noche y lloviendo, coge a JULIETA rápidamente para que no vuelva a escuchar el canto del ruiseñor y la tiende en el sepulcro. El HOMBRE 3 que antes,

∴ *En el primer verso de Larrea, citado al comenzar este trabajo, se usa la inusitada expresión «deshojar los huesos» equiparando huesos con mazorcas y carne con hojas. Luis Buñuel, de la misma generación de Larrea y García Lorca y contertulio frecuente de ambos, hace reaparecer en* L'Age d'Or *a un obispo podrido en su ataúd, como el del cuadro de Valdés Leal, que multiplica luego en otra «estampa» (en lenguaje cinematográfico de Buñuel sería un «gag») en la que se muestran varios esqueletos, sobre peñas y a orillas del mar, y uno de ellos con mitra y el otro con lo que parece un sombrero de peregrino compostelano. Octavio Paz, tan perspicaz siempre, ha dicho que en* L'Age d'Or *«se desmoronan los fantasmas convencionales (sociales, morales o artísticos) de que está hecha nuestra realidad. Y de esas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo» (Citado por Agustín Sánchez Vidal,* Luis Buñuel, Obra cinematográfica, *Madrid: Ediciones J. C., 1984, pág. 68).*

sacándose del bolsillo una careta de expresión ardiente, había intentado seducirla se acerca ahora otra vez a ella y le pone sobre el rostro la careta, a la vez que la cubre con su capa roja.

De lo que se nos presenta en el Panel 4 y Panel 5, destacaré que el «tumulto», temido y percibido por JULIETA como provocado por «Ansia de sangre y hastío de la rueda» ha estallado de hecho arrastrando y acabando con todas las «máscaras» actuantes. Quedan, sin embargo, las otras las del público espectador. Para ellos, al levantarse de nuevo el telón, que descubre la primera «estampa» del Panel 4, es ofrecido el DESNUDO ROJO sin más aditamento que la corona de espinas azules, nueva versión de un enfebrecido Cristo sin cruz redentora, quintaesencia de la desnudez inocente y sin tapujos, pero adolorida aún.

El ESTUDIANTE 4, hablando del «tumulto», dice que comenzó cuando se vio que Romeo y Julieta se amaban de verdad después de descubrir que Julieta era hombre y no mujer. El ESTUDIANTE 2, cala más hondo y explica: «Se amaban los esqueletos y estaban amarillos de llama, pero no se amaban los trajes y el público vio varias veces la cola de Julieta cubierta de pequeños saquitos de asco».

El DESNUDO agoniza y muere sin que los ESTUDIANTES ni las DAMAS que han entrado y salido del escenario se hayan dado cuenta de su presencia durante seis «estampas» sucesivas. Sus últimas palabras como las de Jesús son: «Todo se ha consumado». Y al acabar de decirlo: «La cama gira sobre su eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre 1, siempre con frac y barba negra». El HOMBRE 1 (Gonzalo, el sin máscara y con nombre propio) sustituye, en una última y trágica configuración, al DESNUDO con todo su supuesto simbolismo y cerrando los ojos exclama: «¡Agonía!». Ocupa la misma situación de abandono y soledad que ocupaba el DESNUDO, con solo el público de la sala notando su presencia. Repetirá «¡Agonía!». Y el Panel 4 termina definiendo su exclamación: «Agonía. Soledad del hombre en el sueño de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de la esquinas, de las playas, donde tú ya no aparecerás nunca». Y la acotación final añade: «La escena está a oscuras. La linterna del Muchacho 1 ilumina la cara muerta del Hombre 1».

El Panel 5 y último, a mí me da la impresión de ser un diálogo de un director de un teatro que agoniza y el autor y fomentador de una nueva expresión dramática. El DIRECTOR dice en conversación con el PRESTIDIGITADOR que «Mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de la ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas» (...). Y «Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón». Y el PRESTIDIGITADOR pregunta: «¿Por qué eligieron ustedes una tragedia manida y no hicieron un drama original?» El DIRECTOR se defiende: «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. (Llora)» Alusión esta última que parece referirse a la muerte de las máscaras actuantes. El DIRECTOR y el CRIADO, en anticipo de su propia muerte, empiezan a sentir un frío intenso. Y el PRESTIDIGITADOR que sabe que la muerte misma es tan inmortal como la Julieta y la Elena de Troya, se aferra a la vida. En coincidencia con esta interpretación sale a la escena, acompañada del TRAJE DE ARLEQUIN y, por primera vez, una SEÑORA [23] así llamada por ser madre y nada menos que madre de Gonzalo

[23] *Esta SEÑORA va «vestida de negro con la cara cubierta por un espeso tul que impide ver su rostro», en curiosa y significativa coincidencia con la vestimenta elegida por el propio García Lorca para encarnar y representar él mismo la figura de la* Sombra *en el auto sacramental de* La vida es sueño. *Recojo este comentario de uno de los actores de la obra: «La* Sombra *era un personaje medular en la obra y lo encarnaba el propio Federico: iba envuelto en amplios tules negros con un tocado bicorne del que pendían también oscurísimos velos» (Cf. Luis Sáenz de la Calzada.* La Barraca. Teatro universitario. *Madrid: Revista de Occidente, 1976, pág. 53).*

(HOMBRE 1) y que por serlo representa la maternidad garantizadora de la supervivencia de la especie y que, como abstracción o símbolo, es inmortal y no perecedera. De ahí que el PRESTIDIGITADOR la haga desaparecer en «apariencia», sin dar con su hijo que según ha oído decir de la gente fue arrastrado «hacia el mar», cuna primaria de vida. Gonzalo no es Gonzalo sino todo hijo de madre, nacido sin máscara. El PRESTIDIGITADOR mismo no siente ningún frío, sigue sentado cerca de la cabeza de caballo (¿muerte de todo cuerpo?) y silba y se abanica con gran alegría (¿alegría vital?) a la vez que «la decoración se parte y aparece un cielo de nubes vivamente iluminado, y una lluvia lenta de guantes blancos, rígidos y espaciados» (¿guantes de funeral? ¿guantes ocultadores del destino impreso en la mano radiografiada del Panel 1?). Los guantes en virtud de la presencia del PRESTIDIGITADOR, acabarán por transformarse en copos de nieve, pero el PRESTIDIGITADOR sigue imperturbable, sin frío alguno, agitando su abanico.

Al gran talento y perspicacia de García Lorca no se le escapó que a ésta su obra, la más profunda y mejor de las suyas, no iba a ser fácil encontrarle público. El mismo sintió prematura la eficacia de su demoledora piqueta. Se dice que dijo que no podría ser representada hasta bastantes años después de su muerte y, también, que el lugar ideal para su representación sería Nueva York, escenario de su concepción. Y no lo fue, pero sí Puerto Rico, aledaño neoyorquino, donde en 1978 fue montada y estrenada por el teatro universitario de Ríos Piedras ante dos mil espectadores.

La obra termina como empieza, invitando al público a que pase, como si no hubiera pasado aún. Pero nunca como en nuestros días ha parecido tan posible que, por fin, pase el verdadero público, limpio ya de prejuicios y en comunión plena y gozosa con la naturaleza inocente y pura, movida por los caballos ciegos del instinto con riendas de respeto y amor para todas las criaturas.

Y ese día amanecerá acaso otro período de 2.000 años de historia y García Lorca será aclamado universalmente como su primer heraldo.

José Rubia Barcia