



Módulo 4

4.2. EL TEATRO DEL PORVENIR: EL PÚBLICO Y ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS

Por **Encarna Alonso Valero**

Profesora del Departamento de Literatura Española (Universidad de Granada)

A pesar de la diferencia de géneros y de medios que encontramos en obras como Poeta en Nueva York, El público, Así que pasen cinco años o el guión de cine Viaje a la luna, hay que destacar que tras todos estos textos hay una poética común: unos sistemas de asociación de lo incompatible, de rotura de la continuidad lógica y semántica, que generan brechas en el sentido, a veces insalvables. Lorca ya había puesto a prueba estos procedimientos en sus Poemas en prosa, en los que se observan claramente las huellas de su diálogo estético con Dalí y nos permiten situar alrededor del verano de 1928 los inicios de una nueva etapa en su escritura. El paso por Nueva York supone, sin embargo, la consolidación de los hallazgos y el impulso decisivo que anima una parte diferenciada de la producción lorquiana (Monegal, 1996) y marca de manera definitiva su desarrollo del teatro del porvenir.

En esa línea, García Lorca desarrollará en adelante un teatro que llevará a la práctica un concepto de arte que transgrede de manera sistemática las preceptivas habituales del arte escénico. Pero Lorca no llevará a cabo esa renovación solamente en lo que respecta a la teoría del arte sino que construirá en esta obra una parábola filosófica en la que se dan cita diferentes niveles simbólicos. De este modo, El público se constituye como una lúcida tribuna donde se debaten los mecanismos de la identidad y del teatro (Gómez Torres, 1995).

Para llevar a cabo su propósito renovador, García Lorca presenta en esta obra (como en Así que pasen cinco años) el descentramiento y la divergencia como principio compositivo de la estructura de los textos. Tanto las propias obras como los personajes que aparecen en ellas se ven abocados al fragmentarismo y a la pluralidad.

El fragmentarismo elevado a principio compositivo permite articular un esquema adecuado para efectuar, a un mismo tiempo, una comprometida reflexión sobre la escritura teatral en la sociedad moderna y una investigación profunda de la interioridad de los seres humanos, indagación que, en el teatro imposible, alcanza dimensiones metafísicas.

En una complejísima superposición de planos, El público desarrolla la relación del teatro con el problema de la identidad y, en general, de la verdad, incertidumbres dentro de las cuales se



enmarca la cuestión del amor y de la homosexualidad, fundamental en la obra. Así se nos explica en el «Solo del pastor bobo», que funciona como un prólogo de raíz clásica y que, como ocurre con frecuencia en los prólogos lorquianos, ofrece una reflexión sobre la naturaleza y verdadera esencia del teatro. El monólogo, como es habitual en este tipo de actos introductorios, se encuentra fuera del mundo de la obra que va a representarse: el personaje no aparece como parte de la obra que tampoco está del todo fuera. Ese carácter fronterizo, que de algún modo lo une al espectador, permite al protagonista del prólogo una posición privilegiada en el texto, cuyo asunto conoce y anticipa. En esa línea, y como en una obertura de ópera, el Pastor Bobo anuncia los temas que van a desarrollarse: el teatro, el amor, la identidad, el vacío, la muerte (Gómez Torres, 1995).

Hay que destacar una cuestión fundamental: la conveniencia de considerar El público como uno de los intentos contemporáneos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo (Monegal, 2000). El concepto de tragedia que García Lorca desarrolla aquí tiene menos que ver con estructuras argumentales que con la representación de las fuerzas y tensiones que movilizan una dialéctica sin posible conciliación. De este modo, si definimos lo trágico desde el punto de vista del conflicto planteado como un callejón sin salida, en el que todas las opciones son terribles o destructivas y cuyo desenlace ineludible es la muerte, El público resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea del modelo trágico.

No conocemos el texto en su integridad y, tal vez, tampoco en su ordenación definitiva. De seis cuadros, se conservan todos menos el cuarto, además del interludio del Pastor Bobo.

Ya en el Cuadro Primero se presenta la oposición entre el «teatro al aire libre», es decir, el teatro convencional, y el verdadero teatro, el «teatro bajo la arena», que pondría en escena los deseos reprimidos y la realidad, habitualmente oculta en las representaciones. De este modo, el «teatro bajo la arena» sería trasunto del propio mundo, dentro de la estirpe de Calderón y Shakespeare.

Tras llevar a cabo ese experimento, en el Cuadro Quinto descubriremos que el «teatro bajo la arena» ha fracasado porque el público ha asaltado el teatro al no poder soportar una representación de Romeo y Julieta distinta de la convencional; en esta nueva versión, según se dice en la obra, «Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince» y «se amaban de verdad».

En el último cuadro reaparece la decoración del primero. El Director (que en el inicio de la obra dirige el «teatro al aire libre» pero, tras una serie de presiones y vacilaciones, accede a inaugurar el «teatro bajo la arena») se enfrenta con un Prestidigitador, juez del Gran Teatro del Mundo e



imagen de la Muerte, y reitera su convicción de que «es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse». La obra termina como empezó, diciendo al público que pase.

En el verano de 1931 termina García Lorca en Granada, en la Huerta de San Vicente, el otro gran título del «teatro imposible», Así que pasen cinco años.

El propio autor definió esta obra como «la leyenda del tiempo, cuyo tema es éste: el tiempo que pasa». También señala que se trata de «un misterio, dentro de las características de ese género». Lorca piensa en los misterios medievales y sobre todo en la continuación del género de los autos sacramentales, que vuelve a ponerse de moda en estos años en Europa. En el caso de García Lorca, tal como venimos viendo, el recurso a estas antiguas formas teatrales se lleva a cabo a través del filtro del aprendizaje de la vanguardia y de la experiencia neoyorquina.

El argumento de la obra es sencillo: un Joven espera cinco años para casarse con su novia. Cuando pasa el plazo la busca pero ella, cansada de la larga espera, se va con otro. El Joven busca entonces a la Mecnógrafa, que estaba enamorada de él, pero cuando la encuentra con la intención de recuperar el tiempo perdido es ella la que propone una nueva espera de cinco años. El Joven se queda solo y muere.

La acción argumental y la estructura de la obra es, por el contrario, enormemente compleja, sobre todo porque se lleva a cabo una perturbación constante de las convenciones del tiempo en el teatro: el tiempo no circula en una sola dirección, los tiempos verbales se contradicen y los propios personajes (Joven, Viejo) son tiempo.

En el Acto I predomina la espera del plazo en el ambiente cerrado e inmóvil de una biblioteca, que subraya la oposición entre el tiempo lento del interior y el tiempo rápido y vitalista de la calle.

En el Acto II, la Novia prefiere al mudo Jugador del Rugby frente a la espera y el tiempo detenido del Joven. Rechazado, se lanza ahora a la calle.

En el Acto III, un Arlequín, en un escenario que representa un teatro dentro del teatro, recita unos versos que ofrecen una reflexión sobre el tiempo y la muerte. Cuando el Joven encuentra a la Mecnógrafa, ella se ha convertido en lo que él era antes, una figura del tiempo y de la espera. Solamente le queda la desesperación y la muerte a manos de tres Jugadores (trasunto de las Parcas) que le recuerdan que «no hay que esperar nunca. Hay que vivir».



Bibliografía

Fernández Cifuentes, Luis, García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

Gómez Torres, Ana María, Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca, Málaga, Arguval, 1995.

Huélamo Kosma, Julio, El teatro imposible de García Lorca. Estudio sobre El público, Granada, Universidad de Granada/ Cátedra Federico García Lorca, 1996.

Monegal, Antonio, «Una revolución teatral inacabada», en Federico García Lorca, El público. El sueño de la vida, Madrid, Alianza Editorial, 2000.