

El público de Federico García Lorca ¿teatro irrepresentable para espectadores actuales?

SALVO, Pilar/ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR,
pilisalvo@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: irrepresentable – espectador liminal – teatro posdramático

› Resumen

En esta ponencia se buscará indagar si *El público* de Federico García Lorca continúa siendo una obra que causa incomodidad en los espectadores. Para esta tarea se tendrá en cuenta la representación llevada a cabo en 2018, en Uruguay, dirigida por Fernando Rodríguez Compare. El espectador en este texto está presente de forma explícita ya desde el título y Lorca la consideraba dentro de su poética como una “obra irrepresentable” porque el público de su época no la entendía. Dice el autor, a raíz de una lectura que había hecho: “No se han enterado de nada o se han asustado y lo comprendo. La obra es muy difícil y por momentos irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo ya lo verás”. En relación a esto se trabajará con las categorías de espectador-contemplador y espectador liminal propuestas por Jorge Dubatti. Se cree que el primero es el espectador que observaba las obras de Lorca en su tiempo, de ahí la incompreensión que generó el texto. El dramaturgo apuntaba a otro tipo de público, uno perteneciente a un teatro mucho más rupturista con características del espectador liminal. Se buscará establecer si este es el espectador que propone la puesta en escena de Compare y se intentará estudiar la micropoética, determinando si por las características de esta: haber sido representada en un museo, tratar temas vinculados con el género, eliminar la barrera entre actores y espectadores, es hoy una obra representable.

› El público, breve recorrido sobre la poética

La obra fue escrita por Federico García Lorca en 1930, pero no fue estrenada mundialmente hasta 1986 en un teatro de Milán y recién fue llevada a España en 1987, en un teatro de Madrid (Katona 208). Cuando el dramaturgo escribió la obra sabía que estaba escribiendo un texto revolucionario; luego de su primera lectura le comentó a Rafael Martínez Nadal: “No se han enterado de nada o se han asustado y lo comprendo. La obra es muy difícil y por momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo ya lo verás”(22). Nadal recoge un testimonio en el que le expresaron a Lorca que su texto era “Estupendo, pero irrepresentable” (22).

¿De dónde nace esta condición de irrepresentable? La obra, sin lugar a dudas, tiene elementos surrealistas que imponen determinada complejidad en su representación escénica. Según Millán: “[...] su irrepresentabilidad es motivada por su propio vanguardismo, por la enorme novedad que esta obra significa en su tiempo, tanto en lo que a temática se refiere, como al tratamiento escénico que plantea” (400). Además de suponer una defensa de temáticas muy innovadoras para su tiempo: la homosexualidad, el travestismo y la sexualidad, la obra instaura un conflicto con la categoría del espectador en sí misma. No es casualidad su título: *El público*.

Se debe establecer que cuando Lorca habla de *irrepresentable*, está haciendo referencia a que no existía nadie que aceptase mirarla. Esta condición es la que hace que estudiar la expectación en esta obra sea interesante. Se entiende la representación, en este caso, tal como la define Patrice Pavis, como un “poner delante y colocar aquí” (2003, 397). Al entender la representación de este modo, hace que quede expuesta la frontalidad y la exhibición del producto teatral, hecho para ser mirado, así como la intención de suscitar la exégesis, la visión de lo espectacular (Pavis 2003, 397).

Cabe destacar que este no es el primer texto en el que Lorca había instaurado una estética revolucionaria. Ya en 1920 con el estreno de *El maleficio de la mariposa* le presenta a su público algo que no está preparado para ver: cucarachas en un drama de amor. Para los espectadores fue un impacto muy grande, al punto que la obra solo estuvo cuatro días en cartelera y fue retirada. En el diario *La Época* se publicaba: “Hay que confesar que ha sido un fracaso. La protesta del público fue descomedida y cruel en algunos momentos” (Menarini, 39).

La intención del dramaturgo con este texto era la de ocasionar estruendo en los espectadores: “Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos a ver si se vomita todo lo malo del teatro actual” (Menarini 61). Pero ese efecto hizo que el público dejara de ver su obra, al punto que dejó de escribir este tipo de teatro y se dedicó a escribir textos que fueran aceptados. El dramaturgo reconoce: “Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. [...] En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas” (Posadas). Esas otras cosas son sus obras conocidas: *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*.

Recién con *El público* es que vuelve a su verdadero propósito, reivindicando nuevamente el teatro que debe ser escrito. En esta obra “subirá a escena la alternativa que se le presenta a todo autor dramático, y que en esos momentos era motivo de debate en el panorama teatral europeo: mostrar la verdad en el escenario o, por el contrario, doblegarse a los gustos del gran público” (Millán, 401). Durante algunos años, Lorca se había dirigido a los gustos del público; esta fue la única manera de ser aceptado y de continuar defendiendo ciertas temáticas como la represión social o la marginación de ciertos sectores. Llegó un momento en el que renunció a esa sumisión y buscó mostrarles a los espectadores el verdadero propósito del teatro:

Hombre 2. ¿Para qué vienes a la puerta de los teatros? [...]

Hombre 1. Es a los teatros donde hay que llamar, es a los teatros para...

Hombre 3. Para que se sepa la verdad de las sepulturas (39).

Con esta obra, Lorca inaugura lo que llamaría “el teatro bajo la arena”, ese teatro en el que se dan los “dramas auténticos” (159).

El público y los espectadores de Lorca

El público es una obra metateatral que supone un ejercicio de repensar el teatro. Diseña un espectador implícito, es decir: idea un tipo de espectador (Dubatti, febrero 2019). Sucede que en la época en que el dramaturgo español la escribió, no condice con el espectador real. Estos estaban acostumbrados a presenciar un teatro convencional, en el cual los dramas que se representaban eran de su agrado y no le suponía mayores conflictos. El “teatro al aire libre”.

Este es un teatro dramático en el que se respetan las convenciones: en *El público* la obra que se quiere representar es *Romeo y Julieta*. Es un tipo de teatro que supone un espectador-contemplador a quien Dubatti define como “teóricamente un contemplador puro, distanciado a través del espacio de veda, consciente de su lugar de observador que no interviene en la acción desde el espacio de la platea” (Dubatti, febrero 2019).

Pero *El público* diseña un espectador ficcional que se apodera del drama y asesina a los actores que han representado una obra que no ha sido de su agrado. Uno de los personajes-espectadores del teatro al aire libre comenta: “Un espectador no debe formar parte del drama. Cuando la gente va al acuario no asesina a las serpientes” (Lorca, 139).

Justamente, este espectador que debe formar parte del drama es el espectador implícito de la poética, como más adelante se comprobará con la puesta en escena de Rodríguez Compare. De esta manera se inaugura un teatro diferente al convencional el “teatro bajo la arena”; diferente tipo de teatro, diferente tipo de espectador.

Es preciso preguntarse ¿existe hoy un público real capaz de asistir a una representación de *El público*?, ¿se cumple la profecía de Lorca en la que vaticina que su poética sería finalmente representable?

› El espectador y la puesta en escena de Fernando Rodríguez Compare

Para contestar la pregunta planteada más arriba, se tomará la puesta en escena de *El público* realizada por Fernando Rodríguez Compare, director teatral, actor y docente en la Escuela Municipal de Arte

Dramático (EMAD). Por la puesta en escena de esta obra en 2018 ganó un Florencio Sánchez¹ en la categoría *escena alternativa*. Es interesante apreciar esta premiación para el tema que se intenta indagar.

La poética de Rodríguez Compare podría ubicarse dentro de lo que Lehmann llama “teatro posdramático”, este es el teatro que “invita a reivindicar el uso de las infraestructuras teatrales y los recursos institucionales para las nuevas propuestas, al tiempo que señala la necesidad de considerar teatrales formas artísticas desplazadas a los márgenes” (Sánchez, 19). El hecho de que sea catalogada como “escena alternativa” está señalando su pertenencia a este tipo de teatro. Además, recoge una poética que en su contexto original de producción fue rechazada. El espectáculo se llevó a cabo en el Museo de Historia Natural de Montevideo, comprobando su disonancia con el teatro convencional.

Cuando los espectadores llegaban, eran ubicados en una especie de anfiteatro en donde parecía que iba a desarrollarse la obra. Luego, se iban moviendo a lo largo del museo en donde iban apareciendo los actores. Rodríguez Compare realizó algunas modificaciones al texto para que se pudiese concretar la puesta en escena. En una entrevista realizada señala lo difícil que fue para los actores interiorizar el texto. Como director, comenzó a trabajar en *El público* en el 2016 en forma individual. Allí, trabajó con las vanguardias, con el surrealismo y esbozó una posible interpretación del texto. Luego, al año siguiente se puso a trabajar con el elenco de actores, quienes al principio no reconocieron la autoría de Lorca en esta obra. “¿Qué vamos a hacer con esto?” (2020), comenta que le dijo un actor.

El director al principio había pensado en hacerlo en un teatro tradicional, pero invirtiendo el orden, es decir que arriba del escenario estuviesen los espectadores y abajo, los actores. Luego, hubo un inconveniente con la sala que había escogido y se quedó sin lugar para representarla. Aprovechó entonces su vínculo laboral con el museo, le planteó el proyecto a la directiva y comenzó a trabajar en ese espacio.

Rodríguez Compare afirma que representar *El Público* es un desafío y da por entendido que no se puede hacer teatro considerando el gusto de los espectadores, y que si alguien hiciese esta obra esperando el éxito entonces no debería representarla: “Si querés hacer dinero, no hagas *El público*” (2020). A la vez, sobre el teatro en general afirma: “el mensaje de la obra no tiene que ser trascendente, tiene que entretener y si te deja pensando mejor” (2020). El director deja en claro que su poética está pensada para causar un efecto sobre los espectadores; que cuando Lorca la escribió sí era irrepresentable, pero ahora “se ha avanzado mucho”. Expresa que la obra lleva años representándose en distintas partes del mundo, aunque su puesta en escena completa nunca se había realizado en Uruguay.

La respuesta, por lo tanto, a la interrogante que se formulaba anteriormente es que *El público* ya no es una obra irrepresentable en los términos de Lorca, y que existe un espectador real que asiste al convivio. La puesta en escena de Rodríguez Compare llenó todas las funciones e incluso se volvió a

¹Esta premiación es dada por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay.

reponer. Es preciso preguntarse: ¿qué es lo que ha cambiado?, ¿qué efectos tiene esta poética sobre los espectadores?, ¿este espectador real coincide con el implícito que ideó Lorca?

Por más que la obra haya sido modificada y adaptada, creando una nueva poética, la respuesta no se halla en el texto, sino que se encuentra en los espectadores. Pavis sostiene: “el espectador no puede ser estudiado sin un conocimiento histórico y sociológico de las expectativas de cada época” (111). Dubatti, por su parte, en el manifiesto del espectador-crítico teatral da cuenta de los cambios que han existido a lo largo de la historia en la sensibilidad del espectador, indicando que “en los últimos años, por los cambios culturales, el espectador se ha empoderado” (setiembre 2019).

El espectador contemporáneo está acostumbrado a la multiplicidad y lo que antes incomodaba ahora causa intriga. Aquí se entiende lo contemporáneo tal como lo hace Agamben: “contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo”(4). *El público* sigue siendo una obra que causa desasosiego, pero es esa misma incomodidad —las tinieblas de las que habla Agamben— la que genera interés en el espectáculo. La incomodidad está dada a causa de que la poética no tiene un drama lineal, son imágenes que se van levantando. Al respecto, Rodríguez Compare, en la entrevista a la que se hizo referencia, indica que aunque su obra haya tenido éxito, no significa de ningún modo que le haya gustado al público. El director señala la molestia con la que se iban algunos de los espectadores. Sostiene que fue la misma incompreensión de la obra y el “boca a boca”(2020) la que generó que todas las funciones se llenaran. A su vez cuenta, cómo muchos espectadores volvían a verla: “Una mujer se fue y me dijo: voy a leer el texto y vuelvo”(2020). También toma algunos comentarios de espectadores que reconocían la poesía de las imágenes, pero que “no habían entendido nada”.

Por lo tanto, no se trata de que *El público* hoy sea una obra que se entienda en términos racionales, sino que con ella el espectador acepta otro desafío frente a la poética y comienza a asumir un rol que ya no es el pasivo de la época de Lorca.

Otro hecho que puede estar muy relacionado con la representabilidad de la obra, tiene que ver sin duda con las temáticas que se imponen. En relación con esto no se debe olvidar que la poética debe ser estudiada en lo que Dubatti denomina “su territorio” (2017), en lo que llama “cartografía teatral”.(2017)

De este modo, el espectador que ve esta puesta en escena de *El público*, tiene la característica de estar inserto en una determinada territorialidad. La obra plantea un conflicto con la homosexualidad y hay escenas en donde esta se ve representada a través de los cuerpos de los actores quienes se abrazan y se tocan. Leonardo Flamia sostiene en relación con esta puesta en escena:

Si recordamos el escándalo que se generó hace diez años en nuestro país cuando Mariana Percovich en una versión de *Bodas de sangre* hizo foco, brevemente, en ese punto es fácil imaginarse la catástrofe que se hubiera producido con un montaje de *El público* en la España, o el Uruguay de la primera mitad del siglo XX” (junio 2018)

Cuando habla de “ese punto” hace referencia a la homosexualidad. En Uruguay, desde la aprobación del matrimonio igualitario en 2013 la aceptación de la libertad sexual se ha estado trabajando como una política social. Los espectadores insertos en este contexto aceptan que aparezcan escenas relacionadas con esta temática y lo reconocen como un conflicto de su contemporaneidad. Si se llevara esta poética a otro contexto quizás no sucedería lo mismo y el espectáculo no llenaría todas sus funciones.

¿Cómo se configura el espectador de la poética de Rodríguez Compare?

Rodríguez Compare propone en su poética un espectador activo que debe intervenir en la construcción del drama. En primer lugar, porque constantemente se lo está interpelando dado el ejercicio metateatral que supone el espectáculo: “¿Qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?” (4). El personaje del director se plantea esta pregunta con todos los espectadores reales delante y es obligado por los personajes-espectadores a mostrar su verdadero teatro.

El desdoblamiento del espectador supone un juego interesante. Al comienzo, ingresan tres actores que juegan el papel de espectadores; estos solicitan al director representar un drama en el cual ellos se vean involucrados: “Hombre 1: ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted? (4)”, dice uno de los hombres. Desde este juego se instaura y se deja explícita la importancia del espectador para la constitución del drama y la mutación de sus roles.

Ahora bien: ¿el espectador real coincide en este caso con el implícito y el que a su vez es presentado en la poética? La puesta en escena y la disposición de la obra obliga a que así sea.

Este aspecto condice con lo planteado por Dubatti, quien afirma que el “espectador es también un generador de acontecimiento” (febrero 2019). Lo interesante es que en esta poética este aspecto queda explicitado en los parlamentos de los actores, quienes transmutan constantemente entre espectadores y actores, mostrando así que ambos tienen un rol fundamental en la configuración de la poesis.

Los espectadores reales en este espectáculo rodean con asientos una sala del Museo de Historia Natural. Rodríguez Compare sostiene que la elección de esta disposición se relaciona con su intención de que los espectadores piensen en lo que estaban observando y si permanecían parados no se lograría tanto el juego que el espectáculo propone.

El espacio en donde se representa la poética es importante para configurar la expectación, Antonio Araujo sostiene en relación a esto que el espacio “puede desestabilizar al espectador interfiriendo concretamente en su percepción”(221). La poética de Rodríguez Compare, en este sentido, está plagada de vacíos que el espectador debe organizar. Esto se debe a que el público está rodeando un agujero del cual solo se ve una escalera; de allí van saliendo personajes, luces y se escuchan sonidos. Este espacio habilita la salida de imágenes oníricas que van configurando ciertos cuadros de difícil

comprensión. Rodríguez Compare sostiene que una de las cosas que buscaba con su obra, justamente, era mostrarle al espectador que “no todo estaba servido” y que “tenía que poner de sí”.

La puesta en escena, por lo tanto, se vuelve un juego sensorial en el cual el espectador tiene que ir interpretando lo que va saliendo de esa escalera, pero tiene también que imaginar qué es lo que hay allí debajo, cuál es el significado de los sonidos que escucha. Al mismo tiempo que está pensando en lo que hay en ese agujero negro, debe interpretar los cuadros que se van sucediendo, incluso las vitrinas que hay detrás, con los animales del museo tapados con un plástico que hace que todo se diluya.

El hecho de que cada uno deba darle un sentido a las imágenes que ve, a los cuerpos que se juntan, a lo que no ve porque queda oculto, hace que se construya un espectador que posee características liminales. Cabe destacar que toda la poética en sí misma tiene características de liminalidad, la cual, según Dubatti siempre lleva a preguntarnos: “¿es esto teatro?” (2015, 6). Hay poiesis, hay expectación y convivio, pero la construcción del drama es muy confusa.

La liminalidad en los espectadores de esta poética puede verse identificada cuando se vuelve un constructor de la poiesis en sí, llenando todos los vacíos que la obra deja. Pero más allá de eso la liminalidad está dada, porque se deja en evidencia la teatralidad del espectador. La misma poética establece en su dinámica metateatral lo complejo de este asunto.

La teatralidad, entendida como aquello que “organiza la mirada del otro” (Dubatti 2015), está presente en toda la obra. El juego con los sentidos, el espacio, la forma en la que están dispuestos los espectadores, hace que ellos también estén siendo observados. Rodríguez Compare de hecho sostiene que una espectadora le dijo: “Yo sentía que algo me estaba mirando”(2020). Con esto último es posible afirmar la compleja dinámica que establece la puesta en escena al hacer que los mismos espectadores sean conscientes de su propia teatralidad.

Cabe destacar que esto no solo se instaure a nivel sensorial, sino que también se puede observar en los parlamentos de los personajes:

Director: En medio de la calle, la máscara nos abrocha los botones y evita el rubor imprudente que a veces surge en las mejillas. En la alcoba, cuando nos metemos los dedos en las narices, o nos exploramos delicadamente el trasero, el yeso de la máscara oprime de tal forma nuestra carne que apenas si podemos tendernos en el lecho.

En definitiva, la poética al construir este espectador liminal deja en evidencia la *Homo Theatralis* (Dubatti 2015, 4), mostrando que todos somos actores dentro del complejo entramado del mundo. A la vez, marca el dinamismo en los roles, por momentos espectadores y por momentos actores, continuamente produciendo poiesis desde el papel que nos toca jugar.

En este sentido resulta inevitable mencionar que este también es un espectador emancipado pues como propone Ranciére la emancipación comienza “cuando se comprende que mirar es también una

acción que confirma o transforma esta distribución de las posiciones(...) el espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta”(19).

› **Consideraciones finales**

A modo de reflexión final, cabe destacar que este trabajo ha intentado mostrar la mutación en la categoría del espectador no solo a nivel histórico sino en su condición misma de “expectante”. Se ha buscado establecer a través de la poética de Fernando Rodríguez Compare que el espectador contemporáneo es un espectador que muta y se resignifica al ser consciente de su propia teatralidad. Se ha establecido al mismo tiempo que es gracias a ese espectador contemporáneo, capaz de recibir la multiplicidad que *El público* es hoy una obra representable.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2008). "¿Qué es lo contemporáneo?". Versión web. <https://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Dubatti, J (2015). "Teatro matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral". Buenos Aires. Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras.
- (2017). "Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatología argentina". Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras.
- (febrero, 2019). "El espectador frente a las nuevas teatralidades". Seminario dictado en la UNAM en la Cátedra Ingmar Bergman.
- (setiembre, 2019). "El manifiesto del espectador crítico-teatral". En <https://fervor.com.ar/manifiesto-del-espectador-critico-teatral/>
- Flamia, L (2018). "El teatro bajo la arena". Montevideo. Semanario Voces. Versión web. <http://semanariovoces.com/el-teatro-bajo-la-arena/>
- Katona, E- (2017). "Así que pasen 60 años: Los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros 1955-2015".
- Lehman, H- (1999). *Teatro posdramático*. Murcia. Editorial Paso de Gato.
- Lorca, F (1978). *El público y Comedia sin título*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- Pavis, P- (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires. Paidós.
- (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México. Editorial Paso de Gato.
- Posadas, M (2004). Prólogo a *El público y Así que pasen cien años*. Barcelona. Editorial Debolsillo.
- Menarini, P (1999). Prólogo a *El maleficio de la mariposa*. Madrid. Cátedra.
- Millán, M -(1986). "El Público", de García Lorca: obra de hoy. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 433-434, Nadal, Martínez Rafael (1978) - Prólogo a la edición de *El público y Comedia sin título*. Barcelona. Editorial Seix Barral.
- Rodríguez Compare, F (2020). Entrevista realizada al dramaturgo por Pilar Salvo. Montevideo.
- Sánchez, J (1999). "Para una lectura postteatral de Teatro posdramático" En *Teatro posdramático*. Murcia. Editorial Paso de Gato.