

## **EL PÚBLICO DE LORCA COMO CONTRARREPLICA DE SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE AUTOR, DE PIRANDELLO**

*El público*, obra iniciada por Lorca en Nueva York y terminada en España en 1930, no fue publicada sino póstumamente, en 1976, debido a circunstancias múltiples y complejas que rodearon al poeta y dramaturgo en la última etapa de su vida. Es a Rafael Martínez Nadal a quien debemos el texto íntegro, y a él refiero a quienes estén interesados en la historia de la evolución del manuscrito al texto final. El hecho de que la publicación de esta obra haya sido tan tardía, junto con la dificultad de su comprensión, son las razones fundamentales por las que apenas ha recibido atención crítica y uno de los motivos de este trabajo.

María Clementa Millán, autora de la segunda edición de la obra, publicada en 1988, aunque nombra la influencia de Pirandello, apenas trata de ella. Wilma Newberry (1973), el único crítico que ha dedicado un estudio al pirandelismo de Lorca, justifica este abandono por el hecho de que sus obras más bellas y populares casi no muestran pirandelismo (126). Newberry, que basa su análisis en las tardías obras experimentales de Lorca, enumera los rasgos que comparten éstas con la obra de Pirandello y que son considerados característicos de éste. El tema que ella considera más importante, el del teatro dentro del teatro, es el rasgo que une y separa a ambos escritores. Mientras Pirandello pretende conseguir con ello la ilusión de una distancia estética, según Newberry, Lorca, con el mismo recurso, reacciona contra ella y la anula.

Newberry arguye, sin embargo, que "García Lorca certainly did not wish to be inspired by Pirandello... [though] he unconsciously absorbed knowledge of everything which was present in the literary world" (125). La tesis del presente trabajo es, en cambio, que Lorca tuvo que tener en cuenta la obra de Pirandello al escribir *El público*, ya que la estructura temática de esta obra sigue las mismas pautas de *Seis personajes en busca de autor* (1921).

Según la teoría artística expresada por Pirandello en su prólogo y a lo largo de *Seis...*, es la aparición de personajes ajenos a la representación teatral lo que propulsa el planteamiento de los temas de la obra: 1) la naturaleza de los personajes; 2) el teatro dentro del teatro; y 3) la confrontación entre vida y arte. Estos temas, consecuencia de la aplicación de la teoría pirandelliana del personaje, son englobados en un tema básico que es común a las obras de ambos escritores: la creación artística (Di Sacco: 23-38). Este trabajo intentará demostrar que, partiendo de la misma premisa, Lorca, que tuvo la oportunidad de ver la representación de *Seis...* en Madrid en 1923 y vivir la euforia de su éxito (Gutiérrez), reelabora la teoría del perso-

naje y llega también a los mismos temas, si bien tratándolos de un modo totalmente opuesto, siguiendo un esquema paralelo.

## 1. Naturaleza y función del personaje

*Seis...* empieza presentando a una compañía teatral que ensaya una representación. Poco después del comienzo de la obra, el ensayo es interrumpido por la llegada de una familia que el autor, en acotación, califica de "Personajes". Pirandello rompe así con la concepción tradicional del personaje, ya que, al introducir a estos seis "Personajes" como tales, automáticamente los distingue de los aparecidos hasta entonces y les da una categoría distinta.

En efecto, de este modo se establecen tres planos de realidad en el escenario: los actores, los personajes y el director. Esta división se mantendrá clara y constante a lo largo de la obra y se reflejará incluso en la puesta en escena: los actores ocuparán la parte derecha del escenario, mientras que los Personajes ocuparán la izquierda; el Director tendrá movilidad y se moverá entre ambas. De este modo parece que queden definidas las funciones de todos los componentes de la representación.

Los Personajes, al presentarse como tales, se presentan a sí mismos como entes ficticios y relegan a los actores y al Director a la otra naturaleza: la de personas, entendidas como seres que forman parte de la vida real. Paradójicamente, se produce así un intercambio de naturaleza como producto de un juego de mutuas reflexiones. Si en un principio los lectores-espectadores tenían a los actores como personajes, con la irrupción de los Personajes, aquellos se convierten en personas, es decir, seres reales, en oposición a la naturaleza ficticia de los personajes. Este juego de planos pretende mostrar la poca diferencia entre los seres verdaderos y los ficticios. Como afirma Di Sacco, "Persona e personaggio si distinguono solo perchè vivono in ambiti diversi: l'uno del mondo sensibile, l'altro nel sistema dell'arte." (33) Esto nos lleva al tema de la vida y la literatura, discusión que dejamos para más adelante.

Pirandello ha subvertido así la naturaleza del personaje, elaborando una teoría personal sobre él en que presenta

la concezione del personaggio come "carattere vivo", non più come manichino in bella dell'autore o in funzione della semplice illustrazione di un certo fatto o di una tematica; l'idea secondo cui la creazione di tale personaggio sia il nucleo da cui germina spontaneamente e si evolve lo sviluppo stesso nell'opera; la separazione e l'autonomia del personaggio nei confronti dell'autore e della altra "persone" della storia; la subordinazione della scrittura dell'autore alla individualità dei personaggi, e la sua funzionalità rispetto ad essi. (27)

La obra se desarrolla así espontáneamente, a partir de las acciones y los diálogos de los personajes, subordinándose la estructura a su evolución.

De esta manera, una vez los Personajes han empezado a contar su historia, centro ahora de la obra, las intervenciones del Director y de los actores se convierten en secundarias. Mientras que el Director forma aún parte de un diálogo con ellos, los actores apenas prorrumpen en exclamaciones, situándose en un segundo plano para escuchar y observar a la familia, convirtiéndose así en un público en escena:

Il primo attore.— Ma guarda che spettacolo!  
La prima attrice.— Ce lo danno loro, a noi! (56)

Los actores se han transformado así en espectadores, como también le ocurrirá al Director, quien, según se explica entonces en acotación, “scenderà per una delle scalette nella sala e reterà in piedi davanti al palcoscenico, como a cogliere, da spettatore, l'impressione della scena.” (57) De este modo, se han creado dos niveles de público: uno en el escenario y otro en el supuesto auditorio donde tiene lugar la representación. Igualmente, personajes y actores dividirán en dos la escena y serán representados diferentemente, para no confundirse y para señalar su distinta naturaleza, como expresa el autor en acotación:

I personaggi non dovranno infatti apparire come “fantasmi”, ma come “realtà create”, costruzioni della fantasia immutabili; e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori.

Se ha creado así un teatro en escena, provocando en el lector-espectador un distanciamiento de la representación al recordarle que está en un teatro, como explica Newberry. En suma, los Personajes, que habían quedado huérfanos de autor, se han reintegrado a su mundo ficticio, original, del teatro.

Si en *Seis...* los Personajes adoptan forma humana para presentarse como tales a escena, en *El público* se desarrolla un argumento paralelo. Como en la obra de Pirandello, un ensayo teatral es interrumpido por la llegada de unas personas que son presentadas por el criado como “el público”:

Criado. Señor.  
Director. ¿Qué?  
Criado. Ahí está el público.  
Director. Que pase. (121)

Es importante señalar que, a diferencia de otras obras de ficción en que los personajes visitaban a su autor, tanto en la obra de Pirandello como en la de Lorca, los personajes visitan en este caso a un director de teatro, persona ajena a la creación artística. Este hecho les distingue de las otras obras en que se enfrentaron los personajes con su autor y les da originalidad con respecto a ellas.

La interrupción del ensayo es así la base común a ambos dramaturgos. La naturaleza de los personajes parece también ser la misma, ya que el “público” es, por

naturaleza, humano y, por lo tanto, independiente, como lo eran los Personajes de *Seis...* Sin embargo, por el solo hecho de aparecer en escena, el "público" de la obra lorquina ya se transforma en personajes. Tenemos pues aquí la primera divergencia, pues los "Personajes" pirandellianos no sufrían ninguna transformación, al ser entes de ficción, realidad creada, "forme d'arte fissate per sempre e immutabile, quasi", como afirma Ragusa (146). En cambio, el "público" de la obra de Lorca sí se transforma, pues se convierte, por voluntad propia, en personajes:

Hombre 1. ¿Le parece a usted obra más nueva que nosotros con nuestras barbas... y usted? (125)

Si en *Seis...* la ficción (los "Personajes") había usurpado el papel de los actores, en sí personas reales, en *El público* ocurre todo lo contrario: la realidad (el "público") se introduce en la ficción (los actores) y se funde con ellos en el mismo plano, incluyendo al mismo Director. Hay en esto un ataque implícito a la postura burguesa de Pirandello y un intento de igualar los planos de la realidad. Esta transformación del "público" en personajes de la comedia rompe con la distancia que había impuesto Pirandello, acercando, por el contrario, los personajes y la escena en general al público real de la comedia. Esta fusión y confusión de planos explica la continua metamorfosis de los personajes en *El público*, donde no importa en qué se transformen, sino que todos son, al fin y al cabo, el mismo, ya que tienen la misma naturaleza, como se percibe en la siguiente escena:

Centurión. El Emperador busca a uno.  
Figura de Pámpanos. Uno soy yo.  
Figura de Cascabeles. Uno soy yo.  
Centurión. ¿Cuál de los dos?  
Figura de Pámpanos. Yo.  
Figura de Cascabeles. Yo. (137)

Como Martínez Nadal afirma, todos los componentes de *El público* son iguales, ya que su naturaleza interior es la misma y se mueve por las mismas fuerzas interiores. La obra cobra así un tono social y político de protesta a la desigualdad social, función que también cumpliría una obra que estaba escribiendo más o menos por la misma época: *Poeta en Nueva York*.

## 2. El teatro dentro del teatro.

El motivo fundamental de introducir la representación de una obra dentro de otra es el de distanciar al lector-espectador de ella y hacerle reflexionar sobre su naturaleza. Ya desde el principio de las dos obras, encontramos muchos otros indicios de este intento de replantear la naturaleza de la creación artística, que, como hemos dicho, viene a ser el tema fundamental de las dos obras. En cierto sentido,

ambas obras ponen al desnudo el mundo interior del teatro en todas sus fases, dentro y fuera de la representación final en el escenario. Esta presentación de los mecanismos internos del teatro significa una ruptura con las convenciones de la época con el objeto de mostrar la cruda verdad, sea aceptable públicamente o no. La opinión de la crítica ya no importa, como expresa el Director:

Si dà pensiero dei giüdizi della critica, adesso? E io che stavo ancora a sentire.  
Ma lasci che dica, la critica. (94)

En efecto, ambas obras pretenden mostrar los mecanismos interiores del teatro. El principio de *Seis...* nos presenta un tramoyista clavando un decorado; por otro lado, la primera acotación de *El público* ya afirma que "las ventanas son radiografías" (119), sugiriéndonos que va a tener lugar algo así como una "anatomía del teatro".

De entrada, al inicio de *Seis...* ya encontramos una acotación que inscribe, explícitamente, a la obra dentro de la tradición del "teatro dentro del teatro" de una forma rotunda. En ésta aparecen en escena los actores de la compañía,

nove o dieci, quanti si suppone che debbano prender parte alle prove della commedia di Pirandello *Il giuoco delle parti*, segnata all'ordine del giorno. (32)

Paralelamente, en *El público*, unas personas interrumpen el ensayo para felicitar al Director por su representación de "Romeo y Julieta":

Hombre 1. ¿El señor Director del teatro al aire libre?  
Director. Servidor de usted.  
Hombre 1. Venimos a felicitarle por su última obra.  
Director. Gracias.  
Hombre 3. Originalísima.  
Hombre 1. ¡Y qué bonito título! *Romeo y Julieta*. (122)

Ambos autores han introducido así la representación de una obra ajena en su obra. Sin embargo, las obras son de distinta naturaleza e implican distinto tono e intención. El título de la obra pirandelliana, *Il giuoco delle parti*, sugiere una obra cómica en la que se destaca una división de partes, como realmente se da entre los actores y los Personajes. En cambio, el título de *Romeo y Julieta* más bien sugiere lo contrario: la unión profunda de dos partes (Romeo y Julieta en la obra shakespeariana; los actores y el público en *El público*) que, en un principio, estaban separadas a causa de las restricciones que suponen las convenciones sociales. El título cobra así un doble significado, y éste, por otra parte, se desarrollará a lo largo de toda la obra en lo que Lorca llamará "teatro al aire libre" y "teatro bajo la arena".

Con estos dos términos, Lorca introduce otro de los temas fundamentales de la obra: la lucha entre el teatro verdadero, que expresará los conflictos internos sin

coartación alguna, y el teatro limitado por las reglas sociales que tiene que obedecer. Al primero lo llama "teatro bajo la arena", es decir, oculto, privado, donde uno no se ha de preocupar por la imagen pública. El segundo, al desarrollarse al aire libre, tiene que autocensurarse para no ofender a una determinada clase social. El ejemplo más claro de esto es el modo amagado y sutil en que Lorca nos presenta el amor homosexual en su obra, tema que, por no tener paralelo en *Seis...*, me abstengo de comentar.

Vemos así cómo la introducción del "teatro dentro del teatro" nos ha llevado directamente al tema de la distinción entre arte y realidad, haciéndonos así difícil el establecer unos claros límites entre los dos temas. Hay, sin embargo, un aspecto secundario que suplementa el tema del "teatro dentro del teatro": la autoconciencia de estar creando una obra teatral. Esta se refleja en la interpolación de detalles que dejan ver al público-lector cómo se está construyendo la obra, común también a Lorca y Pirandello.

Como dijimos anteriormente, la primera acotación de *El público* expresa ya la intención del autor de mostrar una visión más transparente de la realidad en que se intentan olvidar las reglas de las convenciones sociales. Y, efectivamente, a lo largo de la obra presenciamos todas las metamorfosis de los personajes, pues éstas suceden todas en escena: el biombo, medio de transformación, forma parte del decorado, y nunca desaparece del escenario; por otro lado, los personajes siempre se cambian o quitan su máscara de forma visible. Toda la obra es así un continuo descubrir al público-lector los "trucos" del teatro, sus distintas "caretas", como queda bien patente en el "Solo del pastor bobo", hacia el final de la obra. La acotación inicial a este cuadro presenta, como explicando el funcionamiento interno de la representación, "un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones" (179), caretas que ocultan personajes de todas clases:

El pastor bobo guarda las caretas,  
las caretas  
de los pordioseros y de los poetas... (179)

Esta autoconciencia crítica del quehacer teatral es mucho más acusada y obvia en *Seis...*, donde tanto el propio Pirandello —en las acotaciones— como el Director están continuamente dando instrucciones para desarrollar la representación: el autor, de la representación de *Seis...*; el Director, de la obra dentro de la obra, *Il giuoco delle parti*. La autoconciencia de estar representando "teatro dentro del teatro" llega a su clímax cuando los Personajes van a empezar el ensayo y los actores comentan:

Il Primo Attore. Ma guarda che spettacolo!  
La Prima Attrice. Ce lo dànno loro, a noi! (56)

Los actores han acabado, así, convirtiéndose en espectadores en su propia obra.

### 3. Vida y arte.

Mientras que el tema del teatro dentro del teatro tiene así primacía en *Seis...*, en *El público* predomina el tema de la interrelación entre vida y arte. No en vano Lorca tituló a su obra *El público*. Tenemos aquí la primera y, quizá, más importante contraposición. Si en la obra de Pirandello los "Personajes" rogaban al director que los incluyera en ella, en la de Lorca es el "Público" quien se introduce, sin previo ruego, en la representación. En *Seis...* tenemos, pues, un plano ficticio ("Personajes") que entra en otro (la representación teatral), mientras que en la obra lorquiana es un plano supuestamente real el que se inserta en el plano ficticio del ensayo teatral. Esto implica que una misma acción (la de la interrupción del ensayo) produce dos efectos opuestos en el lector-espectador: la inserción de los "Personajes" teatrales en el teatro, uno de distanciamiento, como ya vimos anteriormente; y, en cambio, la introducción del "público" en la representación lorquiana, uno de acercamiento. En oposición a la intención pirandelliana de producir un efecto de distanciamiento, Lorca pretendía acercar el público al teatro, lo que coincide con la función social buscada por él en esa época.

Este intento de Lorca de imitar el recurso de Pirandello aplicándolo al revés se aprecia más claramente si analizamos la estructuración del escenario en ambas obras. En *Seis...*, tras la llegada de los Personajes, los actores de la compañía se retiran a un lado para observarlos, transformándose temporalmente en público y dividiendo la escena en dos partes bien diferenciadas, mientras el Director se mueve libremente por el escenario. En cambio, en *El público*, éste se convierte en personaje y la escena, antes dividida en dos partes (público y director), se hace así *una*.

La diversidad de planos presente en *Seis...* contrasta así con la unidad de *El público*, en donde los personajes están continuamente transformándose. Si a Pirandello le preocupaba dejar bien clara la diferencia entre el plano real y el teatral, Lorca, en cambio, es partidario de la identificación entre teatro y vida, entre realidad y ficción, ya que el teatro ha de representar la realidad, la verdad de la vida. De allí que reivindique el "teatro bajo la arena", el que no tiene nada que esconder, sino que se arriesga a presentar la realidad tal cual es, como afirma el Director:

Director. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse... 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. (185-86)

Con esta resolución del triunfo del teatro bajo la arena, como afirma Millán, "García Lorca estaba haciendo una crítica al público del teatro convencional, a la

vez que convertía el propio destino de su obra en materia escénica.” (402) Es decir, estaba atacando al público que permanecía distante y que sólo quería ver lo agradable de la vida, prescindiendo de todo lo que atacaba sus gustos tradicionales.

En cambio, en la obra de Pirandello, el Director rechaza representar los dramas reales que le sugieren los Personajes, pues los considera irrepresentables. A él no le interesa la verdad: “Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!” (121)

Tenemos pues dos obras cuyo fin fundamental es reformular el tema de la creación artística el cual es subvertido por ambos autores al destruir la tradicional distancia entre los niveles de ficción y realidad. Ambas obras inician presentando cómo una representación teatral es, asombrosamente, interrumpida por unos personajes ajenos a ella. Este rasgo argumental en común los une al tema tradicional del personaje que se presenta al autor para protestar, si bien con ciertas diferencias: en *Seis...* y *El público* tiene lugar por primera vez en el teatro; y, por otro lado, no es al autor a quien se presentan los personajes, sino al director, persona ajena a la creación de la obra.

Esta reformulación de la creación artística empieza con una subversión de la naturaleza de los personajes. Si la introducción de personajes ajenos a la representación teatral en el escenario se produce en ambas obras, ésta tiene en Lorca una intención satírica. Pirandello desarrolla un distanciamiento entre los actores y los personajes y entre el escenario y el público, como consecuencia de la clara distinción entre la naturaleza real y la ficticia. Esto se ve ejemplificado en la bipartición del escenario cuando han llegado los personajes. Lorca, en cambio, reacciona contra esta división y elabora lo que podríamos llamar una “contra-imitación” de la obra pirandelliana: los personajes introducidos son rebautizados como “el público”, cambiando por completo el planteamiento de Pirandello. Si Pirandello pregona la separación social, siguiendo las convenciones de la época, Lorca reclama la igualación de las capas sociales, representadas en su obra como los actores y “el público”. Esto se aprecia en la integración de “el público” con los actores en el ensayo y, visualmente, en un cambio de la repartición de la escena. Si en un principio ésta presenta a los actores en la parte izquierda y al “público” en la derecha, luego se funden ambas partes, dejando el escenario su bipartición inicial. El título de las obras representadas es perfecto ejemplo del objeto de cada autor: *Il giuoco delle parti* de Pirandello sugiere una división de partes, mientras que *Romeo y Julieta* sugiere todo lo contrario: la unión final de dos partes que en un principio parecían irreconciliables.

Esta destrucción de la concepción tradicional del personaje ha tenido lugar dentro del marco del tema del “teatro dentro del teatro”. Para el desarrollo de este tema, ambos autores han recurrido a una “anatomía del teatro”, lo que dejan bien explícito al principio de sus obras. *Seis...* empieza con la visión de un tramoyista que trabaja en el escenario; Lorca, más sutil, nos revela en la primera acotación que “las ventanas son radiografías”, que vamos a ver las “entrañas” del mundo teatral.

Vemos así cómo Pirandello refleja en su obra una mayor autoconciencia crítica del quehacer teatral. Efectivamente, como se discute al principio de *El público*, Lorca nos presenta el "teatro bajo la arena", el teatro tal cual es en la realidad, sin reparar en el posterior ataque que pueda recibir. Ataca, de este modo, la cómoda postura burguesa de Pirandello. Si bien éste había replanteado la naturaleza de la creación teatral, encontramos además en Lorca una clara crítica social y política, tanto a la postura de Pirandello como a la de la sociedad de su tiempo, reticente a aceptar una ruptura de sus convenciones.

*Enrique Torner*  
*Indiana University*

### OBRAS CITADAS

- Di Sacco, Paolo. *L'epopea del personaggio. Uno studio sul teatro di Pirandello*. Roma: Lucarini, 1984.
- García Lorca, Federico. *El público*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan. "Crónica de una recepción: Pirandello en Madrid," *Cuadernos Hispanoamericanos* 333 (marzo 1978): 347-386.
- Martínez Nadal, Rafael. *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford: The Dolphin Book, 1970.
- Millán, María Clementa. "El público de García Lorca, obra de hoy," *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-46 (julio-noviembre 1986): 399-407.
- Newberry, Wilma. "Aesthetic Distance in García Lorca's *El público*: Pirandello and Ortega." *Hispanic Review* 37 (1969): 276-96.
- Ragusa, Olga. *Luigi Pirandello. An Approach to His Theatre*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1980.