

El público de Federico García Lorca

Dissabte 12 de desembre

10:30h

FEDERICO GARCÍA LORCA. Poeta i dramaturg espanyol (Fuentevaqueros, Granada, 1898 - Viznar , Granada, 1936). Va estudiar dret i música, i va ser amic de Manuel de Falla. L' any 1919 es va traslladar a Madrid, on va viure a la Residencia de Estudiantes. Allà va conèixer als seus companys Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas i Dámaso Alonso, entre altres, i que més tard constituïran la coneguda Generació del 27. L' any 1929 va viatjar a Nova York i quan va tornar a Espanya, l' any 1932, va fundar "la barraca" , un grup teatral universitari amb el que va recórrer diversos pobles representant obres clàssiques. L' any 1933 va viatjar a Buenos Aires, on va obtenir un èxit clamorós amb la representació dels seus drames. Quan va retornar a Espanya, es va dedicar a la seva labor literària, com a poeta, dramaturg, director escènic i conferenciant. A principi de la Guerra civil, va ser detingut pels nacionals i afusellat a Granada el 19 d' agost de 1936.

Si fem una revisió de les edicions de textos teatrals i assajos publicats en els darrers anys i de les publicacions dels principals escenaris mundials es posa de manifest la importància de la obra dramàtica de Federico García Lorca. Es pot considerar, sense cap mena de dubte, un dels principals representants del cànon internacional i ha estat font d' inspiració per a altres escriptors i creadors escènics. La valoració de la significació de la seva obra dramàtica és un fenomen relativament recent. Durant molts anys l' atenció dels crítics es va centrar en la seva faceta poètica en detriment d' altres manifestacions artístiques en les que es va desenvolupar: el teatre, sobretot, però també la música i les arts pictòriques.

L' interès de García Lorca per l' àmbit teatral va ser notori. És llarga la relació d' obres dramàtiques que va escriure, ja des de la seva joventut, algunes de les quals van arribar a ser representades encara en vida de l' escriptor.

Gran part de la popularitat assolida per l' escriptor granadí és deguda a la seva original recreació del món andalús, un referent indiscutible en el panorama mundial de les senyes d' identitat espanyoles, com ho proven les nombroses manifestacions literàries, musical i artístiques que al llarg de la història han buscat la seva font d' inspiració a Espanya. No obstant, és necessari assenyalar que la consideració de Federico García Lorca com un dels principals valors canònics de l' escena mundial li ve donada no per aquestes circumstàncies sinó per la seva capacitat d' ajuntar la tradició i l'avantguarda a través d' un teatre poètic d' índole molt personal. Els seus textos mostren a un autor en constant experimentació amb els gèneres, temes i personatges de la tradició teatral del moment. No són únicament les creacions d' un autor dramàtic. Són textos d' un gran home de teatre que va aconseguir imprimir el segell de la modernitat en la tradició gràcies als seus excel.lents coneixements de la pràctica escènica, adquirits degut al seu treball com a director d' escena.

Tot el teatre lorquià és un cant a l' amor impossible, fugaç i prohibit, incapaç de concretar-se en una realitat tangible sense que comporti la mort o la renúncia a la pròpia identitat.

En els seus textos s'aprecien amb claredat aspectes tant rellevants com la potenciació de la percepció sensorial per sobre de la racional com a element de connexió amb el subconscient col·lectiu; la ruptura dels límits entre la realitat i la ficció, o la defensa de la senzillesa i estilització com a instruments d'acostament a uns codis més universals. Van ser aquests interessos els que el van portar, igual que als seus contemporanis més renovadors, a la valoració del ritme i de la prosòdia com a mitjà de proximitat a grans públics, a l'ús dels recursos cromàtics per la seva important connotació simbòlica i estilitzadora, a fer servir la llum i el so per a la creació d'espais psicològics allunyats de la raó, i la introducció de tècniques de distanciament mitjançant estructures discontinues o la potenciació de la gestualitat dels actors.

A *El público* hi ha una complexa trama discontinua i es percep la ruptura amb les trames i convencions teatrals de la comèdia i del drama realista i naturalista. Els personatges passen amb facilitat d'un món a un altre, confonent-se els límits de la representació. Es tracta d'un text metateatral, on es plantegen les relacions entre el poeta i el públic.

Recull de frases i declaracions de Lorca en relació a El público.

recollides per Jordi Prat i Coll

(director escènic i membre del comitè de lectura del TNC)

«Esta obra es para el teatro pero para dentro de muchos años. Hasta entonces, mejor que no hagamos ningún comentario.»

«Emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ajo! con tremenda lógica poética.»

«Una forma de teatro que presente la verdad al público, despojada de todas sus capas de carne para que pueda verse el esqueleto que hay debajo de lo que se ve.»

«La búsqueda del amor es el descubrimiento de la angustia.»

«Frente a la alegría está la realidad terrible de la angustia y la muerte.»

«He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe en España ahora está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.»

«Yo..., siéndole franco, estoy un poco triste, un poco melancólico; siento en el alma la amargura de estar solo de amor. Sé que estas melancolías pasarán..., pero el rastro ¡quedará siempre!»

«En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás.»

«El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. Para eso, autores y actores deben revestirse, a costa de sangre, de gran autoridad.»

«La raíz de mi teatro es calderoniana. Teatro de magia. Salto de lo real a lo simbólico, en el sentido poético de obtener ideas vestidas, no puros símbolos.»

«El artista, y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo, tres fuertes voces: la voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte.»

«El público no se pondrá nunca. Porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarán indignados e impedirán que continúe la representación. Sí, mi pieza no es una obra para representarse; es, como yo lo he definido, “un poema para ser silbado”.»

«Aspiro a recoger el drama social de la época en que vivimos y pretendo que el público no se asuste de situaciones y símbolos. Pretendo que el público haga las paces con fantasmas y con ideas sin las cuales yo no puedo dar un paso como autor.»

«He escrito un drama de tema francamente homosexual.»

«Ya verás qué obra. Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro.»

«La absoluta soledad del hombre.»

«Algo que también es primordial es respetar los instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir.»

«Vuestro gran pecado ha sido desligar la carne del espíritu, no comprendiendo en vuestra miserable pequeñez que la carne es el espíritu y el espíritu la carne.»

«Mi corazón está sediento de amor y mi cuerpo quemando de deseos.»

«Un camino triste / que ilumina el sexo que en vamos buscamos.»

«Una vez rota mi cadena de estupidez, cuando me meto en la cama me siento más fuerte que nunca y más poeta que nadie.»

«Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente espaventar y aterrar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual.»

«¡Vivo rodeado de muerte! De muerte, de muerte física. De mi muerte, de la tuya y de la de éste. ¿Comprendes? ¡Ay, y lo que escribo! Lo que escribo... Dime, ¿por qué me ronda la muerte? ¿Qué necesidad tengo yo de la muerte de esos niños que van tras los caballos?»

«El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos.»

«Poeta y público», publicat al número de la revista El público dedicat a l'obra homònima de Lorca

Marie Laffranque

Aunque invisible y episódico en sus manifestaciones, allí está un personaje decisivo: el propio Público. Anunciado cuando se alza el telón y más tarde, en el cuadro I, donde tendrá lugar una segunda entrada falsa, y al final del último cuadro, cuando su presencia vuelva a anunciarse como un último eco que se desvanece en el silencio. Pero los cuatro caballos y los tres hombres que irrumpieron ya en la primera escena reivindican la verdad del amor, tanto para sí mismos como para, al menos, una parte de este personaje colectivo, y para el propio autor. El Público vuelve desdoblado, aunque encarnado nuevamente en el cuadro V, en las difusas siluetas de las damas, ataviadas de frágiles galas; en los asustados jovencitos que las acompañan en busca de una salida, después de la tragedia que acaba de provocar la representación interrumpida de Romeo y Julieta. El Público son también los estudiantes, que en el mismo y triple decorado discuten sobre el comportamiento absurdo y sanguinario de los espectadores, sobre lo que se puede y lo que se debe hacer y sobre sus propios deseos. El Prestidigitador que trae la solución final de la muerte física, de la mentira moral y de la anulación más absoluta, será el encargado de suprimir a este personaje colectivo, al término del último cuadro.

Su elegante sombra inspirada en Cocteau, se proyecta desde el comienzo en la angustia del Director de escena. Allí está La Máscara, el disfraz, en su versión femenina, que no se limita a ser una simple representación de carnaval sino que traduce también la «letra» que devora el espíritu y la

«doctrina», fuente absoluta de la ley, que «cuando desata su cabellera, puede atropellar sin miedo a las verdades más inocentes». El Público es también la «masa» que ovaciona y silba en las sesiones de noche decisivas, la que aplaude y palpita con todos sus abanicos en Fábula y rueda..., la que juega y practica el tiro al blanco en el Poema doble del lago Edén. Es también, bajo su forma más monstruosa, la sociedad y la multitud sencilla, dispuestas a linchar al hombre desnudo que vive y canta su deseo humano. El teatro donde se representa esta especie de Misterio se va abriendo ya al gran teatro del mundo, y ese Público no es otro que la multitud que se detiene o corre en cualquier dirección, en bandadas sin rostro, en medio de la soledad de Nueva York: la «que vomita», la «que orina» en nombre y encima de cualquier cosa; la que viene y la que vendrá después, para lo mejor y para lo peor, sobre las ruinas de la ciudad oxidada y envilecida, precipitándose tras el «Mascarón» gigante de la Danza de la muerte; la que pasa aprisionada entre ríos de automóviles de dentaduras resplandecientes, a derecha e izquierda del gato al que alguien —no se sabe quién— aplastó la frágil pata; la que hace mugir, a orillas del Hudson, a las vacas destinadas al matadero y la que tal vez muja también en secreto a través de ellas, y la oleada de ratas grises de la corrupción y de la guerra que hunde el amor immaculado en medio de la Oda a Walt Whitman. Todo eso transformado en el diálogo y aliento vivo, se levanta con el telón y se desvanece al final sobre el espacio escénico de El público.

Otro personaje, casi fugitivo, palpita a lo largo de toda la obra: hacia el final del cuadro II, un niño, desnudo bajo su malla roja, baja del limbo, o del cielo del teatro, para servir de heraldo al Emperador. Pero el amo termina con su breve existencia. El Emperador lo toma en brazos y se pierde con él entre las columnas rotas. Entonces se escucha un grito y el Emperador reaparece secándose el sudor de la frente; se quita sucesivamente varios pares de guantes. Los primeros son negros, de la muerte; los siguientes rojos, de amor sangriento, dejando finalmente al descubierto sus manos blancas. ¿Será el asesinato de este Niño el contrapunto, como atroz sustitución, del rito homosexual al que alude José Ángel Valente, en el que, sobre un fondo de sangre, un hombre da a luz una estatuilla, como reparación o consagración del sacrificio genético? En cualquier caso, se trata del asesinato de la inocencia vital y del amor. Pero el niño renace y subsiste en los personajes de los cuadros siguientes: en la ingenuidad desgarradora de los hombres desarmados, un instante no más, por la tortura amorosa que ellos mismos se imponen, y en la ingenuidad incurable de Julieta que sueña en el sepulcro que «un niño recién nacido es hermoso» —y, sin embargo, ya hemos podido reconocer en ella al muchacho adolescente de dieciséis años a quien ama un hombre de treinta—, tal como aparecerá en el cuadro V.

Este Niño aparece por todas partes en Poeta en Nueva York. En más de una ocasión se ha seguido su rastro y se ha estudiado su significado en esta obra y en el resto de la producción lorquiana. Desapareció con «La niña ahogada en un pozo»; quedó asfixiado y tapiado con la voz de la niñez, la «voz de sangre», el «amor humano» que Lorca reivindica a orillas del lago Edén; late amenazado y torturado en Introducción a la muerte, o identificado con un pequeño Cristo navideño, o tal vez resucitado algún día en el niño negro que «anuncia el reino de la espiga» al final de la Oda a Walt Whitman; su asesinato más negro se sigue cometiendo en el propio seno de la mujer cuando el «alfiler» del aborto, «un viejo alfiler oxidado» llega a cercenar en secreto las «raicillas del grito».

Estas observaciones podrían explicar el que una muchedumbre conformista y ávida de sangre devuelva el cadáver de Gonzalo, bajo la forma simbólica de un pez luna, a esa madre cuya

silueta arropada en velos negros sale al escenario para reclamar, muerto, un hijo al que nunca quiso reconocer plenamente como suyo. Por el mismo motivo casi todos los hombres de El Público temen a una mujer espantajo: Elena, sombra de la hermosa griega de sangrienta memoria, aparece en la forma irreal de un maniquí norteamericano de los años 30 para salir, en el cuadro V, de esposa caricatural de un hueco hablador —no ya director de teatro sino profesor de retórica—, suscitar una matanza y procrear, por fin, vertiginosamente; estéril a pesar de ello (al igual que Selené, la Luna), Elena representa la unión sin amor entre hombre y mujer.

El Público también pudiera ser el estúpido pájaro de pico sangriento que aparece en el poema en prosa, o en versos blancos, de los Amantes asesinados por una perdiz. Su amor incalculable, como el de los dos actores de Romeo y Julieta, adoptaba todas las posturas imaginables y todas las formas posibles. «Eran un hombre y una mujer, o sea, un hombre y un pedacito de tierra, un elefante y un niño, un niño y un junco. Eran dos mancebos desmayados y una pierna de níquel. ¡Eran los barqueros! Sí. Eran los barqueros del Guadiana, que cercaban con sus remos todas las rosas del mundo». Por eso encontraron la muerte. Los amantes de Alejandría también se dejaron hundir «para dar ejemplo», al contemplar la playa de moda inundada por un cuchichear cosmopolita: «Yo un niño, y tú, lo que quiera el mar». Su ejemplo de amor lleva el mismo sello que las parejas imposibles de Poeta en Nueva York y de El público. Al comienzo de Suicidio, «13 y 22» no son solamente números, aunque otras parejas aritméticas marquen el ritmo del poema-relato para terminar en la pendiente abrupta de una especie de cuenta atrás. Son dos números, par e impar, como los que siguen, pero doblemente «femeninos» y «masculinos» (2 y 2, 1 y 3), Sus parejas separadas también se multiplican simbolizando el espanto y el dolor de la unión imposible, en el lecho prohibido cuya mención abre el guión del Viaje a la Luna. Como lo dice con más claridad que ningún otro el Pequeño poema infinito, «equivocar el camino» es como llegar a una soledad estéril —la nieve— o a la mujer, acabar en una agonía sin fin, en el infierno del remordimiento. Porque en el fondo, el dos no existe, y dos seres no pueden amarse en paz en esta vida o en este mundo: «Pero el dos no ha sido nunca un número / porque es una angustia y su sombra, / porque es la guitarra donde el amor se desespera / porque es la demostración de otro infinito que no es suyo / y es las murallas del muerto / y el castigo de la nueva resurrección sin finales».

El público asume el mismo universo simbólico, diversificándolo. El uno se ha convertido en la cifra de la unicidad, de la integridad y de la soledad. En el cuadro II, «el Emperador busca a uno»: el hombre que sepa amarle con un amor único. La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles quieren ser ese uno al mismo tiempo, y el primero se desnuda para demostrar su autenticidad. «Difícil es, pero ahí lo tienes» dice el Centurión. El elegido contesta entonces como un eco: «Lo tienes porque nunca lo podrás tener». Porque el único, el hombre uno es irreductible. Pero en el cuadro siguiente, cuando en el sepulcro de Julieta una lucha de amor y odio enzarce a Enrique y a Gonzalo en un abrazo —los dos amigos marcados por la señal de la viña y del cascabel, el Director y el Hombre I, de quien nos acaba de revelar que es poeta dramático—, los tres Caballos de instinto todavía insincero recitan a coro este enigma: «Amor, amor, amor. / Amor del uno con el dos / y amor del tres que se ahoga / por ser uno entre los dos». Sarcásticos y malévolos, como el mundo que rodea a Julieta y al que Lorca denuncia en Poeta en Nueva York, pretenden separar a los amantes; recordarles la ronda sin fin de los amores no compartidos, que es eco de la rueda monótona de las generaciones y de los siglos; afirmar

la imposibilidad de amar con un amor sin exclusiva, como fue amado Luciano, ese ser luminoso «asesinado por una perdiz»; reafirmar el tabú sexual y la prohibición mortal, simbolizada aquí por una daliniana cabeza cortada, y en *El público*, por la invulnerabilidad de Elena.

El personaje solo, único e íntegro por excelencia, podría coincidir con la figura de Cristo. ¿Quién puede asemejarse más a él? Nos lo muestran en el lecho giratorio del teatro. Alternan su agonía, mientras matan a Romeo y Julieta, un *Desnudo Rojo* – como el Niño/Amor–, coronado de espinas azules, y el *Hombre I*, Gonzalo, con su inmutable traje negro. La mezcla humorística –no cómica ni tampoco irónica–, con la que se trata esta agonía, aumenta su insólito carácter paradójico. La hace desembocar en una candente modernidad y en la inmensidad del tema –el Amor– planteado por Lorca, en la crisis común que esa agonía ilumina en toda su profundidad, y, sea cual fuere la suerte, desde la perspectiva de una revolución radical para todos, que se produce en todos los niveles y bajo todos los aspectos, aunque sea, antes que nada, espiritual. El cuadro VI concluye con un efecto de magia que propone un no definitivo a esta cuestión embarazosa: juegos de manos del Prestidigitador que sólo hace posible la tímida imperfección del amor de Gonzalo, junto con la debilidad y el egoísmo que han permitido que el Director sobreviviera, huyendo del desastre. La imagen del crucificado y la que le resulta inseparable, la de una redención revolucionaria, son demasiado frecuentes y fundamentales en *Poeta en Nueva York*, demasiado explícitas, como para que sea necesario insistir en ellas. «El hombre desnudo con las venas al descubierto», que avanza con los brazos en cruz y como «por secuencias cinematográficas» en *Viaje a la Luna*, en contraste con los tres hombres que visten abrigo y buscan su camino en medio de la cruel soledad de la ciudad, es la imagen patente de aquella desesperada función a la que Lorca siempre se vio condenado y que terminó por asumir: se percibe una tregua en la alegría de su escala en La Habana. Sin embargo, el poeta, al expresar un deseo extensible a todos los seres humanos, pero también muy concreto y personal, se identifica con la pareja de estudiantes que sale corriendo para amarse libremente en la montaña, mientras los otros tres terminan regresando a la universidad de la «geometría descriptiva» y disciplinaria.

La claridad de su presencia, la resonancia póstuma de su obra, el mismo descubrimiento de *El público* y la nueva luz que ilumina hoy los versos de *Poeta en Nueva York*, justificarían sin duda la irresistible objeción de la Figura de Pámpanos entregada al Emperador: La Máscara terminó por matar al poeta, pero en realidad «lo tiene, porque nunca lo podrá tener». Lorca ya no está, él que tanto terror tenía a la muerte. Nosotros debemos, de acuerdo con su propia fórmula, «mirar de frente» tanto su muerte como su vida. Su muerte sigue siendo un mal y una desgracia sin consuelo ni remedio, entre millares de asesinatos. Su obra inconclusa es un testimonio elocuente de la cosecha que él mismo pudo esperar, y no recogió.

Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca

Ana María Gómez Torres

El público se abre con un introito de raíz clásica: el texto del Pastor Bobo, que ha de colocarse como obertura del drama y no entre los cuadros quinto y sexto, como se viene haciendo equivocadamente en todas las ediciones. La hoja que contiene la canción del Pastor Bobo estaba entremezclada con otras cuartillas del manuscrito de El público, sin indicación de título ni de situación en el texto. R. Martínez Nadal editó la pieza colocando el poema –que él bautizó como «Solo del Pastor Bobo»– entre los cuadros quinto y sexto: «Me inclino a pensar –argumenta Nadal– que el pastor bobo canta y danza ante una cortina azul que, al descorrerse, descubrirá la decoración del último cuadro». Esta arbitraria ubicación iba a perpetuarse hasta hoy, como demuestran las ediciones de El público realizadas por M^a Clementa Millán en 1987 y por Derek Harris en 1993. Pero ni las investigaciones de Rafael Martínez Nadal, ni las más recientes de M^a C. Millán o D. Harris han advertido la función de introito que cumple el texto del Pastor Bobo. Para comprender su sentido es preciso remontarse a las fuentes de esta figura, que trae consigo la autoridad de los orígenes del teatro clásico español.

En 1975 J. Bortherton publicó un estudio clave: The «Pastor-Bobo» in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega. En relación con El público, resulta de especial interés el capítulo tercero: «The Pastor-Bobo as Prologue Speaker». Fue Torres Naharro el primer autor que desarrolló al personaje como prologuista: mediante el introito pronunciado por el Pastor Bobo, Torres Naharro buscaba introducir al espectador en la obra. Al igual que en El público, en los introitos de Naharro el prologuista no sólo divierte a los espectadores, sino que los provoca y desafía, ocasionando su confusión. Gillet destacó la importancia de los introitos recitados por Pastores Bobos en su teatro: estos parlamentos no son sólo una anticipación del tema, una presentación de los personajes o una clásica apología del autor, sino un procedimiento de captación del auditorio para lograr su participación en la ilusión dramática. Constituyen, pues, un elemento básico en la estructura y sentido de la obra. Naharro aísla al Pastor Bobo del resto de la comedia; raramente hace reaparecer al personaje. Los introitos de Naharro alcanzaron tal grado de eficiencia dramática que pronto afloraron imitadores, desde Gil Vicente a Diego Sánchez de Badajoz, aunque, en realidad, Sánchez de Badajoz sería el único que desarrollaría de modo significativo esta modalidad, al acentuar el carácter de loco sabio del personaje.

La figura tradicional del Pastor Bobo como prologuista, loco y sabio explica el significado y la función del personaje homónimo de El público. El texto del Pastor Bobo es el introito que abriría, con un momentáneo efecto de extrañamiento, la representación del drama lorquiano. [...]

El introito del Pastor Bobo, de modo semejante a los demás prólogos y advertencias lorquianos, ofrece una reflexión metadramática que presenta el problema de la naturaleza y verdadera esencia del teatro. El monólogo se encuentra fuera del mundo de la obra que va a representarse. Este carácter fronterizo, que de algún modo lo une al espectador, permite al prologuista una posición privilegiada ante el drama, cuyo asunto conoce y anticipa con tono distanciado, entre cómico y siniestro. Como en una obertura de ópera, el Pastor Bobo anuncia los temas que van a desarrollarse:

el teatro, el amor, el vacío y la muerte. Las caretas omnipresentes conforman el rebaño del Pastor loco y sabio, figura emblemática de «la vieja esencia del teatro» y de su autoridad, que avala con su secular presencia las innovaciones dramáticas experimentadas.

La aparición de este personaje en escena al levantarse por primera vez el telón rompería, sin duda, las expectativas de un público acostumbrado a la «comedia bien hecha» de corte naturalista, con caracteres estereotipados y ambientes fácilmente identificables. El auditorio, habituado a ver en escena su entorno cotidiano, espera del teatro un efecto tranquilizador y un refuerzo de su propia cosmovisión. ¿Qué reacción puede ocasionar, por tanto, la salida del Pastor Bobo –«arcaísmo» dramático ignorado por un público de mediano nivel cultural–, que recita su insolente introito? El choque o impacto en la audiencia asegura un efecto de distanciamiento, un instante de *Verfremdungseffekt*. El Pastor Bobo suscita el extrañamiento del espectador y lo hace situarse en una posición reflexiva y crítica que le permitirá descifrar las claves de este «misterio»: «Adivina, adivinilla, adivineta, / de un teatro sin lunetas», desafía el Pastor. El didactismo de Lorca insta a pensar sobre la lección que el dramaturgo enseña en la «escuela del pueblo». El manto de locura del Pastor Bobo le permite decir impunemente la verdad. Su burla se torna advertencia seria, llena de sentidos profundos. El divertimento se hace meditación moral, reforzando el propósito teórico de la obra. El contraste entre comicidad y crítica del «loco-sabio» asegura tanto la eficacia del introito como su función docente, gracias a un poder derivado de la relación entre el personaje y el espectador. En la tradición literaria española, el teatro religioso representa a la Verdad vestida de Pastor, como sucede en el auto *El peregrino*, de José de Valdivielso. No hay que perder de vista, por otra parte, las resonancias sacras de la figura del Pastor. No es difícil rastrear en el Pastor Bobo de *El público* una connotación evangélica entre las numerosas alusiones de este signo que fluyen por la obra.

El Pastor Bobo, en su calidad de concededor de la verdad, es un desdoblamiento de aquellos otros prologuistas –Autor, Poeta, Director– del teatro lorquiano. Es el personaje más adecuado para sacar a escena las caretas del *theatrum mundi* y vigilar el «gran armario» de las máscaras: ese inmenso almacén de rostros vacíos que es el mundo.

