

# Comedia sin título: análisis de una revolución teatral

María Estela Harretche, Smith College

Para Platón y todo el idealismo filosófico estético, las cosas bellas eran bellas porque participaban de la Idea de Belleza. Las cosas de aquí eran 'a semejanza' de las Ideas en la medida en que participaban de ellas. En cierto modo, el teatro y todo el arte tradicional de Occidente están basados en una idea de semejanza. Refiriéndonos ahora al teatro, las cosas que suceden en el escenario se presentan 'a semejanza' de una realidad que está fuera y es más real que lo representado. En *Comedia sin título* ocurre algo muy distinto.<sup>1</sup> Lorca no quiere darnos una realidad fingida 'a semejanza' de una realidad externa y más real, sino la realidad misma en su presencia histórica y verdadera. Ahora bien, ocurre que la semejanza está en la realidad como elemento inherente de las cosas. Según Foucault en *Las palabras y las cosas*, 'son convenientes las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra ... La semejanza aparece en esta bisagra de las cosas'.<sup>2</sup> Si el mundo es una ilusión y el arte consiste en presentar la ilusión del mundo, lo que hace Lorca es representar en escena el problema de cómo presentar la realidad escapando de lo ilusorio. Y en este tratamiento escénico del problema reside precisamente la ruptura, el cambio.

Velázquez, obsesionado también por el problema de cómo llevar a sus cuadros la realidad, pinta 'Las Meninas' no como un cuadro sino como la misma realidad. Uno comprende el asombro de Théophile Gautier cuando, al contemplarlo por primera vez, se pregunta 'Pero...¿dónde está el cuadro?' Según Foucault, 'No hay semejanza sin signatura';<sup>3</sup> esto es, para que la semejanza, que es la forma invisible en que las cosas se relacionan, salga a la luz, es necesaria una figura visible que la saque de su profunda invisibilidad. La solución de Velázquez al problema será traer la realidad al lienzo, no dejar de pintar. Federico García Lorca va a hacer lo mismo: traer la realidad al teatro; porque no es su objetivo la destrucción del teatro sino superar esa limitación que hacía que el espectador se contentara con un simulacro, un 'como si', un 'a semejanza de'.

'[Se oyen tres grandes golpes y cae un telón en el que hay pintado un palacio inverosímil]'. Esta acotación (CST, 337) establece los límites entre dos mundos: el de la ficción y el de la realidad. Lo que se va a hacer, de inmediato, es un ensayo de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare. Un ensayo que, si bien participa de ambos mundos, será llevado a cabo

por un Autor (personaje de la pieza que dirige su acción), un Traspunte (de manera clave, este personaje vive en la frontera entre los dos mundos, ‘entre bambalinas’) y los Actores, que encarnan a Titania, Nick Bottom, hadas y silfos. Todos ellos, Autor, Traspunte y Personajes que van a ensayar son, a la vez – no debemos olvidarlo – personajes de una acción ficcional que se representa en el teatro al cual asistimos nosotros como espectadores. Este sutil entramado de elementos convocados potencializa el efecto buscado: actores de un ensayo que, al ensayar, dejan de ser ellos para ser los personajes que, por otra parte, no representan más que un intento de realidad. El ensayo se ha de interrumpir a la primera interrupción del Autor – cosa que nunca sucede en la representación frente al público – que es a su vez personaje, como todos los que viven en el orbe de esta obra; personaje de un mundo sí representado que es el de *Comedia sin título*. Ensayo dentro del teatro, lo cual es decir mucho más que ‘teatro dentro del teatro’. Entramado de una curiosa metateatralidad. El enmascaramiento que resulta de esta confluencia de signos, irreales en apariencia, que juegan a representar la realidad, será de un efecto más contundente.

El telón es ‘inverosímil’, las bambalinas no esconden a nadie frente al público – porque se trata sólo de un ensayo, no hay nada que esconder – y la platea es el escenario en el que se representa la acción que nosotros, espectadores (¿reales?), presenciamos. Los planos entre ficción y realidad están agrietados. Hay agujeros por los que se escapan uno y otro mundos, deshaciéndose uno para hacer al otro de la misma materia diferenciada que los conforma. La intención del autor de querer comunicarse con su público, con el espectador cómplice real, se plasma en la obra y salta desde ella, de igual forma que ocurre – si continuamos con la comparación – con la ‘mirada’ del pintor en ‘Las Meninas’: una línea de puntos que se proyecta desde esos ojos inmersos en el lienzo o en el escenario hasta los nuestros, en nuestro aquí. Esa línea cuenta con dos elementos que están ahí a pesar de no verse, ellos tampoco. Por un lado, la ‘mirada’ del Autor cuenta con nosotros y con nuestros pensamientos como parte del discurso total de la obra, esto gracias a la estructura desarrollada por el autor: existe un desdoblamiento entre el autor histórico Federico García Lorca, y el Autor protagonista de la obra. En el extremo opuesto está nuestra percepción, como espectadores, de esa ‘mirada’ o ‘guiño’. Entre ambos elementos de tensión se yergue la línea-‘mirada’, atravesando toda una serie de planos intermedios: el plano de los ‘espectadores-personajes’, y también ese antiguo lugar de la ‘cuarta pared’, que empezó siendo un instrumento de realismo y acabó siéndolo de falsedad, y que el autor ha tirado abajo, como un símbolo que hay que destruir. No debemos olvidar que la invención de la cuarta pared, posiblemente por Ibsen a finales del siglo XIX, fue en su tiempo una manera de realismo, de ‘dar realidad’ a la representación. Los actores, rodeados de un decorado, se encerraban en el escenario separados del público por una cuarta pared para, de ese

modo, aislados, comportarse ‘como si’ estuvieran viviendo una realidad en el aquí y el ahora del escenario. Pero ese aislarse del público y ese pretendido olvidarse de que se trataba ‘realmente’ de una representación no eliminaba ni a ese público ni acababa con esa representación: no podía negar el hecho de que aquello no era la vida misma sino una representación de ella. Por este camino llegó a sentirse la cuarta pared como todo lo contrario de lo que había pretendido ser: negación y no afirmación, atmósfera asfixiante y no liberadora. Una vez más venía a ocurrir lo que tantas veces ocurre en la historia del arte: que lo nuevo, desgastado, pierde su eficacia, se vuelve contra sí mismo, y tiene, al fin, que ser sustituido para que el arte siga vivo.

En tiempos de Lorca hacía falta un teatro nuevo, y una representación que escapara de las limitaciones del teatro realista pasado y del ‘teatro burgués’ del presente, simbolizado, en la representación, por la cuarta pared. De esta manera, la representación vuelve a estar en contacto directo con el espectador: a través, precisamente, de la gran brecha abierta al ser derribada esa cuarta pared. Y, por otra parte, se es cada vez más consciente de que la realidad representada no es la realidad. El autor de *Comedia sin título* decide hacer un teatro que traiga verdaderamente la realidad a escena. Pero no ignora que mostrar la realidad no es fácil, y que la primera dificultad va a estar en la resistencia del espectador. Porque lo que el nuevo teatro pretende no es mostrar una realidad externa – imitar una acción de vida, según la vieja definición de Aristóteles – sino mostrarnos esa realidad en la que estamos involucrados.

*Autor:* La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en medio de la calle; y no quiere, por tanto hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones, para eso es poeta ... Pero, ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?

*Espectador 1º* [en butaca]: No, señor

*Autor* [violento]: ... Lo que pasa es que usted tiene miedo. Sabe, porque me conoce, que yo quiero echar abajo las paredes para que sintamos llorar o asesinar o roncar con los vientres podridos a los que están fuera, a los que no saben siquiera que el teatro existe, y usted se espanta por eso. Pero váyase. En su casa tiene la mentira esperándolo. (CST, 326–27)

Esa ‘mirada’, intención del autor corporizada, vive en la obra y desde allí nos configura. Su presencia nos recuerda, a la vez, la importancia y los límites de nuestro papel de espectadores. Pero si avanzamos un poco más en el cómo de este mecanismo artístico, vemos que lo que se da es un fenómeno de contemplación. Volviendo a ‘Las Meninas’, el autor pinta un retrato de sí mismo, el pintor retratado, que fija la mirada en el

contemplador y que es, a la vez, contemplado por la mirada de éste. Hay aquí por lo menos dos contempladores, uno dentro y otro fuera del cuadro. En *Comedia sin título*, el espectador se siente incorporado a la representación como si el autor hubiese contado con él desde un principio, y aun más, como si siguiera contando con él en cada representación. Puede que ésta sea una de las razones de la actualidad de la obra. Y la representación no es otra cosa sino el punto – externo al cuadro o a la obra dramática – en el que confluyen todas las líneas o ‘miradas’: en este caso la del Autor (personaje), la de los Espectadores ficticios, la de Titania (que viene del ensayo) y, por fin, la nuestra (Espectadores ‘reales’). En torno a la escena, se han depositado los signos y las formas sucesivas de la representación. Esas formas sucesivas creadas por las sucesivas contemplaciones en continuas representaciones se mantienen vivas, vigentes, gracias a que el autor va a estar siempre mirándonos e incorporándonos a la obra, en cada representación. Y con la peculiaridad de nunca consentir una contemplación indiferente, ni siquiera estática. El objeto se va a apoderar del sujeto. La obra ha de tener, en consecuencia, una clara proyección de futuro al contar siempre con un próximo espectador. Toda obra de teatro cuenta con que esta proyección se dé en el tiempo y el espacio. Lo que sucede en *Comedia sin título*, como rasgo distintivo, es ese modo de estar el autor presente en la obra, para que este ‘ser incorporados’ se cumpla una y otra vez, y siempre de un modo nuevo y distinto, gracias a la línea de los ojos que nos miran a los que miramos. Dice Octavio Paz en *Apariencia desnuda* que la obra ‘hace al ojo que la mira o, al menos, es un punto de partida: desde ella y por ella el espectador inventa otra obra’. Y añade que el valor de cualquier creación artística se mide por los signos que nos revela y por las posibilidades de combinarlos que contiene.<sup>4</sup>

La idea tradicional del ‘teatro como espejo de la vida’ va a funcionar de manera distinta en este Lorca de *Comedia sin título*. De lo que ahora se trata es de reflejarnos a nosotros y a nuestras cosas, las que nos pasan y nos negamos a ver. En el cuadro de Velázquez, el pintor nos incorpora a través del lienzo, funcionando como un espejo que incluye nuestras imágenes, que, aunque no se vean, están allí por la ‘ideación’ misma del cuadro. Es más: vamos a chocar con el reverso del espejo, ya que yo, espectador, no puedo verme sino sólo sentirme incorporado. Pues en *Comedia sin título* compartimos con los espectadores ficticios un mismo plano espacial, que es la Sala de Teatro. Somos tan espectadores como ellos, y existimos en la medida en que estamos, como ellos también, en la platea esperando que empiece la función. El juego de similitudes queda planteado en un constante movimiento de reciclaje, movimiento circular. Pero, sin embargo, como observa Foucault, en una situación similar, ‘el sistema no está cerrado. Queda una abertura por la que todo el juego de semejanza corre el riesgo de escaparse a sí mismo, o de permanecer en la noche, si no fuera porque una nueva figura de la similitud viene a acabar el círculo – a hacerlo, a la vez, perfecto y manifiesto’.<sup>5</sup>

El teatro que pretende representar el Autor de *Comedia sin título* no es un ‘juego de palabras’ ni una casa de estructura vacía, ‘casa en la que nada ocurre’, sino ‘un pequeño rincón de realidad’(CST, 319). Por eso el Autor nos prepara una ‘encerrona’ a nosotros, espectadores ingenuos, que hemos asistido a ver la representación, pagando para que nos muestren un nuevo juego de ficción. Hemos sido convocados a participar del rito de la fantasía, pero esta vez el ritual está hecho de ‘verdades’ que no queremos oír y de cosas que no queremos ver. Nos sentaremos a ver la representación de lo que nos sucede y de lo que somos. La cuarta pared se ha convertido en espejo, y el escenario y la acción escénica no son más que una imagen desnuda de la platea en donde transcurre esta porción de nuestras vidas. El espejo es el medio que usará el Autor para incorporarnos, a la fuerza, a la representación. Seremos actores, representando el personaje de nuestro yo más íntimo, el que nos duele, el que nos revela.

En el escenario de ese teatro de cambio al que Federico García Lorca quiere llegar está la luz, porque es el teatro de la verdad. La oscuridad persiste entre los que prefieren el cómodo mundo emboscado de la mentira. La luz crece proporcionalmente a la evolución de los acontecimientos: el ‘ruido de bombardeo’ que invade la escena; ‘El bombardeo crece’; ‘Luces de todos los tonos iluminan la escena’(CST, 361). La revelación de la verdad última que se abre cuando el pueblo rompe las puertas e invade el teatro trae consigo la muerte. El segundo acto, según testimonios de Margarita Xirgu – recordando lo que Federico le había contado del argumento y desarrollo de *Comedia sin título* – sucedería en la morgue, y el tercero, en el cielo. La muerte es lo que el Autor encuentra al final de esa búsqueda desesperante que se despliega en toda la obra. Al final del fragmento que hoy conocemos, el Autor ve su verdadero rostro. Se ha quitado la última máscara y todas las luces ‘de todos los tonos’ iluminan la escena. Todos los colores, lo que es igual a decir el blanco, lo blanco que es la negación del color, el color sin respiración como la piedra, y sin sonidos. El color que no es. La nada. Ese verdadero rostro que había de aparecer después de que ‘la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas’(CST, 363). La verdad última es la no acción en el teatro, el no-color. El hueco.

Lorca se vale de telones más allá de los cuales se filtra siempre una luz; de reflectores que perforan la sombra; de un pueblo que rompe y derriba las puertas del teatro; de actores que representan a actores que nunca dejan de representar a otro y otro personaje; en fin, de planos que se superponen y planos que se caen. Y siempre con un solo y firme propósito expresado en una sola línea de acción: la búsqueda de la verdad, en el teatro y, a través del teatro, en la vida misma. Pero la verdad que el autor encuentra no tiene principio ni fin; procede de la ficción y no ofrece reverso ni anverso posibles, ni opuestos, ni contrastes. Como el mundo cerrado de Moebius que no ofrece flanco alternativo, la verdad que

encuentra nuestro poeta es aquella que integra todo en la nada. Es luz y sombra, ficción y realidad; es también mentira como es negro y blanco a la vez. O como todos los acuciantes ruidos de un bombardeo que siempre ha de terminar en muerte, es silencio. Federico García Lorca necesitaba este camino de regreso, esta experiencia de aspecto intransferible, como la sola muerte de cada uno, para llegar a la conclusión de que luego de derribar paredes y de arrojar la última máscara lo único que queda es esa región sin límites, señorío de la muerte: la Nada.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Se citará según la edición de R. Martínez Nadal y M. Laffranque, *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas* (Barcelona: Seix-Barral, 1978).
- <sup>2</sup> Michael Foucault, *Las palabras y las cosas* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1988), p. 27.
- <sup>3</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 35.
- <sup>4</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Madrid: Alianza Editorial, 1989), p. 99.
- <sup>5</sup> Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 34.