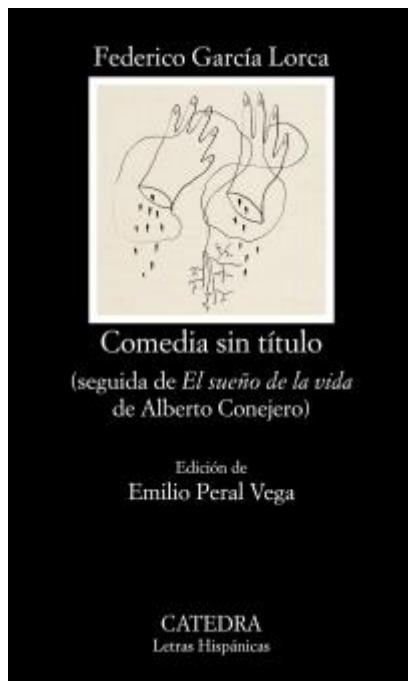


**La iniciática «rehumanización» hacia el drama social: *Comedia sin título* de Federico García Lorca y *El sueño de la vida* de Alberto Conejero. Edición de Emilio Peral Vega (Cátedra, 2018)**

Miriam García Villalba  
*Universidad Complutense de Madrid*  
[mirgar05@ucm.es](mailto:mirgar05@ucm.es)



GARCÍA LORCA, Federico, *Comedia sin título* (seguida de *El sueño de la vida* de Alberto Conejero), ed. Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2018, 138 pp. ISBN: 9788437637815

Cuando hablamos de un compromiso social o de una literatura enfocada a unos fines públicos, rápidamente pensamos en el Lorca partícipe de La Barraca y su proyecto de llevar el teatro al pueblo, a aquellos sectores sociales más marginados o apartados del foco político. Es cierto. Sin embargo, a partir de 1935 Lorca abandonará La Barraca en aras de nuevos proyectos, ciertamente politizados, que lamentablemente han conducido al escritor e incluso a su obra a interpretaciones no siempre exactas desde el punto de vista histórico.

Siguiendo con su tendencia dramática del antirrealismo y surrealismo católico, el poeta granadino dejó incompleta una obra de teatro que prometía: *Comedia sin título*, un posible antecedente de lo que posteriormente se conocerá como la Generación del 36, cuyos procesos de rehumanización poética llevaban intrínsecos la idea de la poesía como «un arma cargada de futuro». Así, *Comedia sin título* ha sido tildada de «drama social» aunque, como veremos, va muchísimo más allá de ser mera intermediadora entre el artista y la sociedad. En primer lugar, debemos recordar que toda la obra literaria lorquiana está, como bien apunta Emilio Peral Vega en la recién publicada edición de Cátedra (2018: 21), «siempre soportada en la estética y en el compromiso con el pueblo». En segundo lugar, no puede pasar desapercibida la impronta de la metateatralidad, base en la que se fundamenta la intencionalidad de la obra: Lorca manifestará su compromiso social a través de una auténtica revolución literaria-teatral a través de la cual esgrime su defensa de un teatro que supere las barreras de la ficcionalidad para potenciar una sociedad de progreso y, por encima de todo, una sociedad que interiorice la literatura, el arte, como método de mejorar como personas, desde el plano más íntimo hasta el más social-comunitario; podríamos decir, pues, que se trata de un proyecto *humanístico*. En la «Introducción», Emilio Peral documenta estos inicios a través de su proyecto La Barraca, que no estuvo exento de «lecturas» políticas, ya en su propia época, un tanto desenfocadas, tanto por las propia izquierda que lo auspiciaba como por los el lado más conservador.

Introduciéndonos en el contenido del drama, su comienzo demuestra, una vez más, que Lorca fue uno de los grandes renovadores de la escena teatral a comienzos del siglo XX, pues tal inicio es puro signo del proceso de *reteatralización*, tan importante para la dramaturgia del siglo XX. El teatro ya ha mostrado la ruptura de la cuarta pared cuando el primer diálogo sucede entre un Autor teatral y un Espectador que ha acudido a ver la obra: no es cualquier obra, sino *El sueño de una noche de verano*. Los símbolos de la reateatralización ya se han presentado desde este primer



momento: la recuperación de los prólogos, el diálogo metateatral de teatro dentro de teatro en el que los actores que interpretan unos personajes vuelven a interpretar personajes en estos distintos niveles de ficción puramente cervantinos; asimismo, encontramos la intertextualidad manifiesta con la figura dramática por antonomasia de esta reteatralización: Shakespeare. Así, tendríamos dos arquetipos temáticos a partir de este Espectador y del propio Autor; mientras que ese espectador representaría, junto a la mujer que lo acompaña, una burguesía hipócrita que acude al teatro por simple frivolidad y reconocimiento social, el Autor sería una especie de alter ego de Lorca en cuanto a defensor de un teatro que derribe fronteras: es el mensaje simbólico que sustenta esta obra. Así, la intencionalidad de *Comedia sin título* se relaciona irremediabilmente con el famoso discurso del Director de *El público*, cuando pronuncia a viva voz: «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! No vale silbar desde las ventanas». En la dramaturgia lorquiana siempre permanece latente este fin, de modo que el Autor critica a esos dos espectadores por querer un teatro insulso de significación para que no se vea dañado su ego: una vez el teatro se ha disipado de toda referencialidad con los procesos de reteatralización, el espectador burgués podía acudir tranquilo pues su reputación y sus vicios de clase no serían puestos en tela de juicio y podía asistir despreocupado, pues era un teatro ausente de correspondencias con la realidad y acudía como público a representaciones que no entendían y, por ende, no suscitaban remordimientos o culpas en el auditorio. Sin embargo, este personaje del Autor se reitera en dos únicas preocupaciones: que el teatro derribe sus muros con el objetivo de formar parte de la «realidad externa» a esos sótanos en los que halla, y que la *verdad* resplandezca en las escenas; la persecución de esa *verdad* y de la concepción de la vida como teatro también nos recuerda a Calderón de la Barca, en un momento culmen como es en el que la mujer

Espectadora queda interesada en el «argumento» y el Autor le responde que entonces está interesada en la «vida». Toda esta nueva



teatralidad, explica Emilio Peral en su «Introducción», ha tenido como base otras obras de su producción, entre las que se destaca *El maleficio de la mariposa* así como *La zapatera prodigiosa*. De la misma forma, el editor señala la impronta de La Barraca en lo que se refiere a la recuperación del Siglo de Oro en la escena: las obras de Lope o Calderón se convierten en los pilares del nuevo teatro.

Esa constante búsqueda de la verdad genera mucho juego en el terreno de la metateatralidad que emplea; así, el disfraz o el personaje de la Actriz son determinantes para el tratamiento del asunto. Una de las escenas más clarividentes en este sentido es el momento en que la Actriz pronuncia un discurso tan poético y reflexivo, que el Autor piensa que la actriz ha sido ‘dominada’ y ‘controlada’ por su *disfraz*, que no es otro que el de Titania, el personaje shakesperiano de la obra que se está ensayando. El Autor se convertirá en una especie de demiurgo, al igual que los duendes shakesperianos de *Perlimplín* (Peral Vega, 2018: 37-38). La edición desglosa la idiosincrasia de los personajes más complejos desde el punto de vista simbólico, puestos en relación con todos esos antecedentes anteriormente comentados.

En la edición, se insiste en que el propósito de Lorca no es otro que la lucha por un teatro renovado que aspire a la verdad y que tal verdad no sirva para «espantar» a esos conformistas burgueses que no van al teatro «a recibir lecciones de moral ni a oír cosas desagradables» (*Comedia sin título*, pág. 79). ¿Acaso hay algo más desagradable que la vida? ¿Hay algo más desagradable que una verdad? Es lo que Lorca está poniendo en tela de juicio; esa verdad no puede seguir sepultada bajo los sótanos de un teatro, sino que merece ser exteriorizada, que esté al alcance de todos y que el teatro se entienda como la posibilidad de mejorar la sociedad y no de entretener a una clase social frívola y viciosa que esconde tales imperfecciones en máscaras de una profunda e insultante hipocresía. Lorca no quiere tal público, como tampoco quiere que el teatro se convierta en un divertimento inútil. El editor habla de un teatro «en el que la vida misma



se concibe como representación» (2018: 46-47).

En definitiva, el compromiso social manifestado en *Comedia sin título* es indiscutible en este primer acto, que ha sido el único que hemos podido conservar. No obstante, como hemos venido analizando, además de drama social es una construcción poética tan sobresaliente como el resto de sus obras de ese grupo conocido como *teatro imposible*. Una de las grandes aportaciones de Emilio Peral a este análisis de la obra es la correspondencia entre *Comedia sin título* y el drama francés *Les mystères de l'amour* (1923) de Roger Vitrac, no analizado hasta el momento.

El resurgimiento significativo de la obra tiene como motivo la propuesta de continuación llevada a cabo por Alberto Conejero. Así, el dramaturgo ha proseguido con la inacabada obra lorquiana a través de un juego intertextual y metateatral que mantiene, de la mejor manera posible, la estética del escritor granadino en lo referente al motivo del drama, pero también en la simbología, marcadamente surrealista. Esta continuación de Conejero comienza a partir del acto que se ha conservado de Lorca: a partir del segundo acto, donde aparecerán el resto de personajes que no habían podido desarrollarse ante la interrupción de la creación lorquiana y en la que encontraremos una imperante intertextualidad en la que Alberto Conejero contribuye a gestar su propuesta dramática a través de otros textos de Lorca, fundamentalmente el poemario *Poeta en Nueva York*, de estética muy apropiada para *Comedia sin título*, pero también recogerá elementos de obras teatrales como *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín o El público*; en cuanto a la primera referencia, a lo largo de su producción literaria el propio Lorca emplea el drama de Perlimplín con el objeto de mostrar relaciones imposibles debido al cuerpo, esto es, lo físico como impedimento para lograr el amor (*El maleficio de la mariposa*) y, sobre todo, para dar cuenta de la virilidad del personaje masculino, como ocurre con el Leñador en la obra de Conejero. En lo que a metateatralidad se refiere, Conejero mantiene el ansia del protagonista por modificar el teatro y potenciar ese *teatro bajo la arena* («Hasta que un día descubrimos los



trajes debajo de la arena vivísima», pág.106): llevar al aire libre (falsedad) el teatro bajo la arena (teatro de la víscera, la verdad de los sentimientos). Una vez se han desprendido esas barreras con motivo de la revolución que dejó escrita Lorca, el teatro *desgarra sus telones* y el público parece sentirse complacido si pudiera vestir «un traje de primavera». La rebelión es tal que, en el tercer acto, el propio Autor decide improvisar, «levantar la cortina sin saber a qué» (pág. 131), pues, ya lo había dispuesto Lorca, el público no se puede asustar de un teatro cruel y desagradable cuando no es más que un reflejo de la vida: «No hay tal crudeza. Tal solo trasplantar la vida como es» (pág. 132). Si el público es capaz de soportar sus miserables vidas, pensaría García Lorca, será capaz de ver representado tal crudeza existencial. Es una acérrima defensa de indagar en lo cruento de la vida, de «meter las manos en el veneno. Yo el primero» (pág.132). No hay declaración estética más pura-revolucionaria, esto es, más rehumanizadora.

La continuación de Alberto Conejero, en definitiva, mantiene impoluta la idea lorquiana de que «no se soporta más esta injusticia» (pág. 136) y que este compromiso social debe combatirse desde los teatros, desde la literatura, desde el arte, ya concienciado sobre ello en *El público*. Conejero, habiendo asimilado la imaginería del poeta granadino, ha sabido aunar todo el simbolismo de Federico García Lorca con su insistencia en cambiar el mundo desde las tablas. En palabras del editor de la obra, «completa el dibujo de unos personajes que, de acuerdo al esquema del *auto barroco*, se perfilaban en sus caracteres más elementales» (2018: 59), es decir, beneficia a la completa formación y evolución de estos personajes.

En conjunto, la edición presentada por Cátedra ha logrado unificar, sin provocar complicaciones textuales ni autorales, dos obras dialogantes que permiten mantener la idiosincrasia lorquiana en nuestro teatro y revivir la escena del pasado siglo.

