

**COMEDIA SIN TÍTULO DE FEDERICO GARCÍA LORCA:
UN «DRAMA SOCIAL» DE CRÍTICA TEATRAL**

JORDI JULIÀ
Universitat Autònoma de Barcelona

El pasado año pudimos asistir a la publicación de una magnífica antología de textos teóricos de teatro, reunidos por José A. Sánchez bajo el título de *La escena moderna*. Ante tal hecho no pretendo realizar una descripción elogiosa del tino con que la edición fue realizada, sino más bien llamar la atención sobre la única inclusión de un fragmento de obra teatral: se trata del principio de *Comedia sin título*, una pieza inacabada que Federico García Lorca compuso durante los últimos años de su vida. No debería sorprendernos la presencia del comienzo de *Comedia sin título* entre tales textos programáticos, especialmente si tenemos en cuenta las palabras de la primera editora de esta obra, Marie Laffranque, quien dijo que «El concepto lorquiano del teatro aparece con toda su dimensión en el génesis y texto inconcluso de la *Comedia sin título*».¹ Ante tales aserciones quizás sería conveniente pasar a analizar *Comedia sin título* como una exposición dramática del tipo de teatro que el poeta andaluz pretende llevar a cabo a lo largo de la década de los treinta, por oposición a las convenciones teatrales del país a finales del primer tercio del siglo.

En algún momento durante su producción dramática de fines de los años veinte, Lorca manifestó su opinión negativa respecto a la escena española,² pero durante su visita a Nueva York, por contraste con el teatro norteamericano que «es muy bueno y muy nuevo y a mí me interesa en extremo»,³ este autor empezará a reiterar el descontento con el clima teatral que dejó en Espa-

¹ Laffranque, Marie. «Estudio y notas» a García Lorca, Federico. *Teatro Inconcluso*. Granada: Universidad de Granada, 1987; página 11n.

² Durante unos iniciales, y aparentemente infructuosos, intentos por representar su obra *Mariana Pineda*, García Lorca escribe a Melchor Fernández Almagro para que interceda con Eduardo Marquina. Ante la imposibilidad de que Margarita Xirgu no quiera aparecer en su obra se lamenta de los tiempos difíciles que vive un teatro como el suyo: «Si la Xirgu no quiere representar mi obra y devuelve el original, tú te quedas con él como regalo de mi fracasada tentativa, en una época en que no hay teatro y tenemos que resignarnos» (García Lorca, Federico. «A Melchor Fernández Almagro». [27-X-1926] en *Epistolario completo* (Andrew A. Anderson & Christopher Maurer eds.). Madrid: Cátedra, 1997; página 385). [De ahora en adelante citaré por esta última edición del *Epistolario completo* de Fco. García Lorca, aunque pueden percibirse disensiones no comentadas por los editores de este volumen con respecto a la datación que aparece en la edición realizada por Arturo del Hoyo en el tercer volumen de las *Obras completas*.]

³ *Ibid.*; «A su familia» (21-IX-29); página 649. El interés por el teatro neoyorquino se puede comprobar meses antes cuando reclama a su familia que le envíen dinero con un único fin: «que cobre y me gire el dinero de mis libros para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas». (*Ibid.*; «A su familia» (8-VIII-1929); página 636).

ña. Al parecer, estos innovadores fenómenos escénicos que encuentra allende el océano, y que no duda en calificar de vanguardistas, van a inducir al autor español a plantearse un teatro diferente, de futuro:

Veremos a ver si mi presupuesto me alcanza para asistir al teatro, en el que tengo tanto interés. He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución.⁴

Una muestra más del aire de modernidad que el poeta español creía percibir en la escena neoyorquina la encontramos en otra carta que remite a su familia ese mismo mes de octubre de 1929 donde se congratula de la posibilidad de poner en escena aquellas obras suyas que nadie antes en España había querido producir:

De ponerse algo, se pondría el *Perlimplín* y los *Títeres de Cachiporra* traducidos y con gran decorado. Aquí hay un teatro de vanguardia y no sería difícil. [...] además es bonito llegar a New York y que representen aquí lo que en España se prohibió indecentemente o no quieren montar *porque no es de público*.⁵

⁴ Ibid.; «Carta a su familia» (21-X-29); página 657. Andrew A. Anderson se aventura en pronosticar que esta obra de que habla Lorca se trata de «un primer borrador de *El público*» (cf. García Lorca, *Epistolario completo*; página 657n.); si así fuera no tendríamos una demostración más clara de la voluntad lorquiana por renovar la escena española con esta obra que, años después, calificaría de irrepresentable.

⁵ Parece ser que durante la dictadura de Primo de Rivera, concretamente a primeros del mismo 1929, se intentó representar *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, pero la fuerte censura lo impidió (cf. Gibson, Ian. *Federico García Lorca*, I. Barcelona: Grijalbo, 1985; página 591). Más adelante, las críticas teatrales reflejarían la frialdad con que el público de Madrid acogió la representación de *Bodas de sangre* en 1933 (cf. Holloway, Vance R. «El tratamiento de la escenificación en las *Páginas teatrales*: Prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)» en Dougherty, D. & Vilches de Frutos, M. F. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*. Madrid: CSIC-Fundación Federico García Lorca, 1992; página 197). También en una entrevista hecha por Ángel Lázaro al poeta en 1935, éste rememora sin ira y con risas el desastroso estreno de su *opera prima*: «cuando yo estrené mi primera obra, *El maleficio de la mariposa*, con ilustraciones musicales de Debussy y decoraciones de Barradas, me dieron un pateo enorme, ¡enorme!» (cf. García Lorca, Federico. *Obras Completas*, III. México: Aguilar, 1991; página 625). [A partir de ahora me referiré a esta edición abreviatura "O. C., III"].

Desde entonces hasta sus últimos días, el dramaturgo de Fuentevaqueros ha manifestado su clara oposición a esta injusta dictadura del gusto del público como criterio más importante para producir el estreno de una obra o para dictar su calidad teatral. Sin ir más lejos, en 1933, al día siguiente de la llegada de Lorca a Buenos Aires, el dramaturgo admite que ha traído consigo *El público* (juntamente con *Así que pasen cinco años*), pero que ésta es una obra que no espera representar nunca porque cree «que no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolere sin indignarse».⁶ Precisamente, pretende que no se repita el mismo alboroto que Lorca recoge en *Comedia sin título* después de la intervención inicial del Autor, cuando éste se ve interpelado por un espectador:

AUTOR. ¡No me interrumpa!

ESPECTADOR 1º. Tengo derecho. ¡He pagado mi butaca!

AUTOR. Pagar la butaca no implica derecho de interrumpir al que habla, ni mucho menos juzgar la obra.

ESPECTADOR 1º. Absolutamente.

AUTOR. A usted le gusta o no le gusta, aplaude o rechaza, pero nunca juzga.

ESPECTADOR 1º. La única ley del teatro es el juicio del espectador.⁷

Todas estas afirmaciones que hemos acumulado dan muestra de lo consciente que era el autor de la obra que nos ocupa de cuál era la concepción del teatro que tenía el “gran público”, es decir, el público burgués de clase media de la época: éste concebía los teatros como lugar de socialización y de evasión de la realidad y entretenimiento. El mismo Autor que interviene como prólogo de *Comedia sin título* lo deja claro a su público desde el principio: «Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis»,⁸ el teatro ha

⁶ Ibid.; «Añoche llegó Federico García Lorca» (1933); página 557.

⁷ García Lorca, Federico. *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas*. Barcelona: Seix Barral, 1978; páginas 323-325. La irritación del Espectador 1º se hace patente más adelante cuando adopta una actitud violenta hacia el autor y dice que «Si no estuviéramos donde estamos subiría para abofetearle». (Ibid.; página 327).

⁸ Ibid.; página 319. La misma idea se repite en el único fragmento, en forma de prólogo, escrito por Lorca de una obra que debía titularse *Dragón* (escrito entre 1928 y 1931, cf. Laffranque, Marie. «Federico García Lorca: teatro abierto, teatro inconcluso» en Domenech, Ricardo (ed.). *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra; página 228), y que hasta cierto punto

perdido la autoridad que en otros tiempos poseyó y ahora sólo es regido por la ley del dinero y la moral imperante. Para agradar a la burguesía que asiste asiduamente a los teatros la escena se había convertido en un retrato ameno de la vida más trivial y autocomplacida, herencia mal entendida de la estética teatral naturalista que con los años había perdido aquella carga de crítica social que tanto molestaba a los primeros espectadores de representaciones realizadas por directores de escena como André Antoine. Por ello, el Autor que se presenta como prólogo de *Comedia sin título*, empieza la obra detallando cuáles serán las situaciones que su público no encontrará en la obra:

No voy a levantar el telón para agradar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretenir, y hacerlos creer que la vida es eso. No.⁹

Un dramaturgo que tome situaciones tales como base para sus obras no parece demasiado obligado a delimitar el carácter de los personajes que intervienen en la acción, puesto que no hay conflicto, de modo que sus personajes se nos aparecen vacíos de contenido – para adoptar una expresión lorquiana –; así pues, una de las fórmulas que propondrá el autor para mejorar el teatro de su tiempo consistirá en redondear y dotar de contenido los esquemáticos personajes de las tablas españolas del primer tercio de siglo,¹⁰ porque – tal y como

fue utilizada por el autor para elaborar el parlamento del Autor de *Comedia sin título*, al exponer la concepción burguesa del teatro como diversión: «[Director:] [...] Están ustedes sentados en sus butacas y vienen a divertirse. Muy bien. Han pagado su dinero, y es justo. Pero el poeta ha abierto los viejos escotillones del teatro sin preocuparse en hacerles a ustedes las clásicas cosquillas o los arrumacos de tontería que se hacen a ese terrible señor mitológico que viene aquí, según dicen, recién comido y con una terrible porra de pateo. Estas tablas han sido, hasta ahora, un suplicio para los autores. Cuando la obra empezaba a ser juzgada, los pobres autores ahí detrás (yo los he visto) tomaban tila y abrazaban tiernamente a las artistas, en medio del mayor desconsuelo». (García Lorca, Federico. *Teatro inconcluso*; página 115).

⁹ García Lorca, F. *Comedia sin título*; página 319. En alguna ocasión Lorca describió alguna de aquellas escenas con las que se regodeaba el público de su tiempo, y aprovechaba para destrozarl: «escenas en que el protagonista, ante el espejo, se arregla la corbata silbando y llama a su criado: «Oye, Pepe, tráeme...». Eso no es teatro, ni es nada. Pero la gente de plateas y de palco hacen lo mismo todos los días y se complacen en verlo.» (cf. García Lorca, F. «Charlando con García Lorca» (1933) en *O. C.*, III; página 560.)

¹⁰ El dramaturgo se manifestó en términos semejantes en abril de 1936: «Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las

denuncia el Autor de *Comedia sin título* – «los personajes de las comedias no dicen más que lo que pueden decir en alta voz delante de señoritas débiles, pero se callan su verdadera angustia».¹¹ Lorca entendía que el teatro estaba en decadencia, pero no el teatro como género teatral, sino su concreción histórica en España. En diferentes ocasiones este dramaturgo había manifestado que la fuente más reciente del teatro actual era el romanticismo, aunque sus planteamientos se hubieran visto estragados por las estéticas naturalista y modernista, que habían tendido a hacer desaparecer de la escena los grandes conflictos dramáticos. De la producción decimonónica sólo se conservaba su peor tradición, la del melodrama malentendido.¹² Claro que todas las generalizaciones son demasiado peligrosas por su vaguedad, y es que a lo largo de sus últimos años, el poeta de Fuentevaqueros quiso reivindicar el teatro de autores como Carlos Arniches o el Valle-Inclán de los esperpentos, a la vez que era duramente crítico con el excesivo optimismo de un Muñoz Seca o con el falso pintoresquismo andaluz¹³ de los hermanos Álvarez Quintero.¹⁴

Para Lorca, la única solución para restituir el espíritu del teatro es recuperar el carácter dramático de las obras, es decir, hacer actuar a los persona-

manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que solo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de ésas que hay en los desvanes. Hoy en España la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia». (García Lorca, F. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca» (1936) en *O. C.*, III; página 673).

¹¹ García Lorca, F. *Comedia sin título*; página 327.

¹² Cf. García Lorca, F. «Federico García Lorca y el teatro de hoy» (1935) en *O. C.*, III; página 628. A este respecto es interesante observar la caracterización que hace el poeta del público que acude a las salas de aficionados de su época: «el público que acude a ellas vive con varios años de retraso respecto a los espectáculos públicos. Sólo representan obras ya caducadas, fáciles, sin interés alguno. Así no pueden surgir nuevos intérpretes, ni menos autores». (cf. *Ibid.*; «Una interesante iniciativa. El poeta Federico García Lorca habla de los clubs teatrales» (1933); página 521).

¹³ Este pintoresquismo andaluz que tan poco soportaba Lorca podemos verlo denunciado en una de las acotaciones de *Los sueños de mi prima Aurelia*, una de sus últimas piezas teatrales inacabadas donde se nos describe cómo uno de los personajes femeninos de influencia bovaréna se acerca a una ventana: «Se asoman a la ventana. Una ventana andalucísima, lo cual quiere decir antagonica de la Andalucía horrible de los teatros». (cf. García Lorca, F. *Teatro inconcluso*; página 145.)

¹⁴ Luis Sáenz de la Calzada, uno de los actores componentes de la compañía de «La Barraca» traza un personal mapa del ambiente literario, y especialmente teatral, de la España que vio nacer aquel teatro universitario (cf. Sáenz de la Calzada, Luis. «La Barraca». *Teatro universitario*. Madrid: Revista de Occidente, 1976; páginas 36ss).

jes de acuerdo con su actitud respecto al conflicto que la acción de la obra ha planteado y que les afecta directamente; ya que «lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español».¹⁵ De esta forma, Lorca decide dar un vuelco a los planteamientos teatrales que habían imperado en la escena española hasta entonces y se embarca en 1933 en una empresa como el Teatro Universitario de “La Barraca”, cuyo principal propósito es la renovación, con un criterio artístico de la escena española. Para ello se ha valido de los clásicos como educadores del gusto popular; nuestra acción que tiende a desarrollarse en las Capitales, donde es más necesaria la acción renovadora, tiende también a la difusión del Teatro en las masas campesinas que se han visto privadas desde tiempos lejanos del espectáculo teatral.¹⁶

Lorca pretende despertar el interés de los jóvenes universitarios por el teatro, y a través de esta compañía ambulante devuelve el teatro al pueblo, de donde cree que nunca debiera haber escapado, rompiendo una tradición de casi tres siglos de relación entre drama y burguesía que ha llevado a la pérdida del género.

El pueblo sabe lo que es el teatro... Ha nacido de él... La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido... Fue entonces cuando comprendiendo eso resolvimos entre estudiantes devolver el teatro a pueblo...¹⁷

Esta socialización y democratización del teatro, como vía alternativa para escapar de la escena estable y «abandonar la atmósfera abstracta de las salas reducidas, su clima estrecho de experimentación, de elite, e ir a las masas.»¹⁸ implica tener en cuenta que los espectadores modelos son «los millones de hombres que esperan en los campos y en los arrabales de las ciudades»¹⁹ que nunca han visto las grandes obras del teatro elisabeliano o del Siglo de Oro español. Una transposición dramática de las mismas ideas podemos leerla en

¹⁵ García Lorca, F. «Charlando con García Lorca» (1933) en *O. C.*, III; página 560.

383 Sáenz de la Calzada, Luis. «Extracto de la memoria del Teatro universitario “La Barraca”» en *Op cit.*; páginas 42ss.

¹⁶ García Lorca, F. «Crónica de un día de barco con Federico García Lorca» (1933), *O. C.*, III; página 549.

las palabras que grita el personaje del Autor de *Comedia sin título* cuando pide que abran las puertas ante la revolución que se produce fuera del edificio teatral, «¡El teatro es de todos! ¡Ésta es la escuela del pueblo!»,²⁰ o cuando éste anuncia sus intenciones al Espectador 1º, el claro antagonista del Autor que hace de prólogo a esta obra:

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.³⁸⁸

Lorca, como el personaje del Autor de la obra que nos ocupa, entiende que el teatro debe recuperar la autoridad perdida con respecto al público, dado que «el teatro es superior al público»,²¹ y que tiene el deber de entretenerlo pero también de educarlo, por ello se entregó «a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas»,²² y se determinó a escribir para las clases sociales más humildes, para «el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos estremecimientos de dolor y a todos los giros de gracia». ²³ Con ello, al parecer, pretende formar al público con otra convención teatral alejada de la estética burguesa.²⁴ Este mismo convencimiento de dedicarse plenamente al pueblo llano y a los intelectuales se echa de ver en más de una de las declaraciones que el poeta español formuló a lo largo de los últimos años de su vida en que consideraba que se debía escribir para el público

¹⁷ Ibid.; «Charlando con García Lorca» (1933); página 571.

¹⁸ Ibid.; «En el homenaje a Lola Membrives» (16-III-1934); página 451.

¹⁹ García Lorca, F. *Comedia sin título*; página 347.

²⁰ Ibid.; página 325.

²¹ García Lorca, F. «En el homenaje a Lola Membrives» (16-III-1934); página 453.

²² Ibid.; «Galería. Federico García Lorca» (1935); página 623.

²³ Ibid.; «Teatro para el pueblo» (1934); página 596.

²⁴ Pensemos que, ante el exitoso estreno de *Yerma*, Lorca admite que su escritura dramática pretende fundar un concepto teatral diferente y un público crítico con las situaciones que se le presentan: «creo que ya me voy formando un público atento que acude con interés al teatro y que después discute apasionadamente, pero con respeto. Yo he tenido mucha alegría cuando he visto la polvareda de pasión y de acción que ha despertado *Yerma* en toda España». (cf. Ibid.; «Llegó anoche Federico García Lorca» (1933); página 636).

del gallinero o del paraíso²⁵ o, en todo caso, tenerlos en cuenta. Claro está que tales aseveraciones podrían considerarse contradictorias con determinado tipo de teatro irrepresentable que Lorca empezó a realizar en la década de los años treinta. Hasta cierto punto este poeta dramático era consciente de ello, puesto que aun admitiendo que había deseado componer piezas teatrales imposibles (como *Así que pasen cinco años*, *El público* o *Comedia sin título*) para impulsar la renovación teatral y tratar con técnicas diferentes temas alternativos,²⁶ en su escritura siempre estaba presente una raíz popular:

Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo.²⁷

No obstante, hay un trecho considerable a recorrer entre obras de estirpe popular y obras comprensibles por todos los públicos, y es que el mismo dramaturgo confesaba ya en 1933 que su obra no puede ser enteramente popular (¿cabría decir populista?) “porque es un arte, no diré aristocrático, pero sí depurado, con una visión y una técnica que contradicen la simple espontaneidad de lo popular.”²⁸

²⁵ En 1933 Lorca confesaba que «arrancaré de los teatros las plateas y los palcos y traeré abajo el gallinero», (cf. *Ibid.*; «Charlando con García Lorca» (1933); página 560), y aún en abril de 1936, fecha próxima a la redacción de *Comedia sin título*, admite que «Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso». (cf. *Ibid.*; «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca» (IV/1936); página 673). El único momento en que en *Comedia sin título* se alza una voz en el paraíso del teatro, donde sucede la acción, ésta es enmudecida por el violento Espectador 2º (sin duda educado para matar y para asegurar el poder de su clase social acomodada), que desde el patio de butacas dispara contra el Obrero que osó gritar «¡Camaradas!».

²⁶ Tal y como el poeta expresó en 1935 la nueva forma escénica que adoptaban sus escritos – como por ejemplo *Comedia sin título* – andaba estrechamente ligada al tema tratado: «tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra. Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también». (cf. *Ibid.*; «Galería. Federico García Lorca» (1935); página 624.)

²⁷ *Ibid.*; «Nuevo carro de Tespis» (¿1933?); página 531.

²⁸ *Ibid.*; «Llegó anoche Federico García Lorca» (1933); página 557. Tengamos presente que Rafael Martínez Nadal escribió que el ambiente y la intención de *Comedia sin título* «parece oscilar entre temeroso surrealismo y un neorealismo político-social» (cf. Martínez Nadal, Rafael. «Apéndice» a García Lorca, F. *Comedia sin título*; página 268), con lo cual la obra dejaría percibir aquella estilización elitista a la vez que una voluntad realista y populista.

Junto con esta superación del teatro doméstico y comercial de la época, herencia paupérrima de planteamientos naturalistas o de artísticidad pura modernista, a través de la voluntad de crear un nuevo teatro cimentado en una nueva dramatización de la acción y de los personajes y una innovación escénica, dirigido a un nuevo público, se produce un interés parejo de Lorca por temas diferentes. Quizás el contacto más directo del dramaturgo con el pueblo llano, y con sus problemas vitales, a través de las *tournées* con “La Barraca”, junto con acontecimientos revolucionarios históricos como los hechos de octubre de 1934 protagonizados por los mineros asturianos, sin olvidar el profundo efecto popular que produjo el “crack” de la bolsa neoyorquina, del cual fue testigo directo,²⁹ pueden considerarse hasta cierto punto los culpables de la creciente atención que Lorca dedicaría a los problemas sociales, y a la importancia de la realidad como la gran verdad insoslayable. Todo ello sin olvidar que nos encontramos en los años correspondientes a la segunda República cuando – como dice Marie Laffranque –, con sus angustias y esperanzas, y por el estallido de la crisis económica mundial, los intelectuales de la península viven una etapa espiritual nueva, mezcla de ardiente preocupación político-social y de amplia reflexión – con cierto matiz metafísico y religioso – sobre los destinos individuales y colectivos. Este proceso se verifica, forzosamente, a través de un meditar sobre la propia aventura vital. A esas alturas, los conflictos personales toman en algunos un cariz especial y una dimensión inesperada. Más que en otro cualquiera, probablemente, en Federico García Lorca.³⁰

La obra en que más claramente puede percibirse esta clara aspiración de Lorca por «recoger el drama social de la época en que vivimos»³¹ es aquella que, aunque fragmentaria, definió los últimos días de su vida como «Un drama social, aún sin título, con intervención del público de la sala y de la calle, donde

²⁹ Una de las cartas más punzantes del epistolario lorquiano es la que el poeta remite desde New York a su familia relatándole los efectos que el desastre económico ha producido en la población: «Es el espectáculo del dinero del mundo en todo su esplendor, su desenfreno y su crueldad. Sería inútil que yo pretendiera expresar el inmenso tumulto de voces, gritos, carreras, ascensores, en la punzante y dionisiaca exaltación de la moneda. [...] Es aquí donde yo he tenido una idea clara de lo que es una muchedumbre luchando por el dinero. Se trata de una verdadera guerra internacional con una leve huella de cortesía». (cf. García Lorca, F. «A su familia» (Segunda semana de agosto de 1929) en *Epistolario*; página 637).

³⁰ Laffranque, Marie. «Introducción» a *Comedia sin título*; página 297.

³¹ García Lorca, F. «Llegó anoche Federico García Lorca» (1933) en *O. C.*, III; página 636.

estalla una revolución y asaltan el teatro»³² que conocemos con el título apócrifo de *Comedia sin título*, y que se supone que fue redactada entre el otoño de 1935 y el invierno de 1936.

En las anteriores obras lorquianas con la figura inicial del prólogo, ésta era simplemente la representación del autor o director que aparecía ante el público para dar tiempo a los comediantes, reclamar la atención del respetable o presentar la obra que se disponía a presenciarse (como hace el Director en *Dragón* o El Autor en *La zapatera prodigiosa*). En *Comedia sin título* el prólogo no es una parte desgajada de la obra, sino que provoca el verdadero conflicto de la acción, ya que la intervención inicial del Autor es algo más que un prólogo, es un “sermón” moral que pretende dar «una pequeña lección» al público y que rompe con todas las convenciones estéticas burguesas mostrando la verdad, y no las inofensivas ilusiones a que estaba acostumbrado el público. Si Lorca reclamaba en 1936 un concepto de autor comprometido con la realidad de su sociedad, al afirmar que «En este momento dramático del mundo, el poeta debe llorar y reír con su pueblo», el Autor de su *Comedia...* no tiene otra cosa que «todo el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad».³³ Aquel Autor construido por Lorca ha tomado conciencia de la cruel sociedad de su entorno y sabe que no hay mejor tribuna que las tablas de un teatro para exponerla. Como dijo el poeta en «Charla sobre teatro» (1935):

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna
donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o
equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del co-
razón y del sentimiento del hombre.³⁴

Ante una situación tal, el único problema es que el público desee escuchar la verdad, y más si ha acudido esperando la representación de una obra puramente de fantasía y no espera que el poeta les haga «una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír».³⁵ El Espec-

³² Ibid.; «Una conversación inédita con Federico García Lorca. Índice de las obras inéditas que dejó el poeta» (1936/1937); página 679.

³³ García Lorca, F. *Comedia sin título*; página 319.

³⁴ García Lorca, F. «Charla sobre teatro» (2-II-1935) en *O. C.*, III; página 459.

³⁵ García Lorca, F. *Comedia sin título*; páginas 319-321.

tador 1º es quien primero se enfrenta al desenmascaramiento de la realidad teatral de estuco – como se ha apuntado anteriormente –, haciendo valer su posición social y reivindicando las convenciones dramáticas que el Autor ha suprimido desde el principio. Como dice el Autor «Lo que pasa es que usted tiene miedo»,³⁶ no tanto que el teatro quede inundado por la verdad como que descubra las mentiras con las que ha ido velando su vida. Curiosamente, la Espectadora 1ª, esposa del espectador anterior, no se rebela ante el discurso del espectador porque interpreta como mentira todo lo que está sucediendo, puesto que aplica las convenciones teatrales que el Autor pretendía denunciar. Contrapuesto a estos personajes vemos al Criado, que se encuentra más amedrentado por las telas y las realidades de cartón-piedra que se hallan en la penumbra de la extraescena, que no por las barbaries reales que se cometen a la luz del día, puesto que ha aprendido a silenciarlas y a endurecer su corazón. La mentira y el fingimiento también recubren el discurso de amor que va dirigido al Autor (aunque nombrándolo Lorenzo) y que pronuncia la Actriz: ésta puede hablar como Titania o como Lady Macbeth, pero nunca habla por sí misma, y es que el fregolismo ausente de personalidad será la actitud más propia de quien puede ser «la serpiente en la fábula de algún poeta embustero».³⁷ Al actor que hace de Leñador, y convencionalmente representa la luna de Shakespeare, sólo le interesa realizar su papel por cuatro monedas que le paga el propietario del teatro. Éste, el empresario, al que se alude como Hombre Vestido de Negro (cual faccioso italiano), pide mano dura para los rebeldes y admite la violencia para salvar sus intereses, fundados en una falsa belleza: «¡Mano dura! El bien, la verdad y la belleza han de tener en esta época un fusil entre las manos».³⁸ Ante tanta oposición, el Autor pide constantemente luz, que se ilumine la escena igual que el patio de butacas y que aquella sea ocupada por la claridad de la realidad. Ante el avance de la revolución popular que tiene lugar fuera del teatro, el mismo Autor reclama la apertura de las puertas para que la vida de la calle irrumpa en aquel reducto sagrado de la ilusión: «Decid la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y del pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas».³⁹

Desde un primer momento, la obra representa un reto a las convencio-

³⁶ Ibid.; página 325.

³⁷ Ibid.; página 339.

³⁸ Ibid.; página 345.

³⁹ Ibid.; página 363.

nes teatrales de la época, asentadas sobre la teoría naturalista de la cuarta pared, puesto que hace que haya un contacto directo – a través del diálogo – entre la escena y el patio de butacas, convirtiendo el edificio teatral en una metáfora del mundo, con sus diferentes realidades sociales, con sus diversas verdades y con un ámbito para la mentira, e incluso para la ficción. Lo que al principio de la obra comienza como una subversión de las reglas convencionales de la estética realista-naturalista – al puro estilo pirandelliano –, acaba con el mejor manifiesto en contra de este tipo de teatro burgués: el fragmento conservado de la obra acaba con el incendio del teatro y, por lo tanto, con la destrucción total de la posibilidad de una concepción tal de la comunicación dramática y de la escena concebida en tales términos. Incluso simbólicamente podría entenderse que el fuego extingue, al mismo tiempo, la sociedad que engendró y perpetuaba un teatro, una ideología, y una visión de la realidad de tales características. Ciertamente esta liquidación final se produce a raíz de una revolución popular, y quizás como consecuencia de la detonación de las bombas que los aeroplanos lanzan sobre el teatro. Un final revolucionario imaginado por un Lorca que en ningún momento pretende hacer un teatro propagandístico, pero que durante los últimos años de su vida manifestó repetidamente su compromiso con los más oprimidos.⁴⁰

En los últimos meses de su vida Lorca explicó al caricaturista Bagaría, en 1935, que había consagrado toda su sensibilidad al teatro porque este género se le había aparecido como el agua mejor para apagar su sed de comunicarse con los demás y de ayudarlos. Quizás por aquellos días el poeta de Fuentevaqueros ya había terminado mentalmente una obra que recibiría el desafortunado y póstumo título de *Comedia sin título*, donde – por lo que nos resta de ella – se puede ver como protestó sonoramente contra el insulso teatro de su época y sobre la realidad social que presagiaba tiempos peores.

⁴⁰ En una de las últimas entrevistas que concediera Lorca parece manifestarse a favor de la revolución popular como fórmula para solventar la mayoría de los problemas de la humanidad: «El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?» (cf. García Lorca, F. «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca» en *O. C.*, III; página 675).

A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: «¿Para qué escribo?». Pero hay que trabajar, trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!⁴¹

⁴¹ Ibid.; «Galería. Federico García Lorca» (1935); página 623.