

**DRAMATURGIA DEL CUERPO.
COMEDIA SIN TÍTULO, DE SARA MOLINA¹**

**BODY DRAMATURGY.
SARA MOLINA'S COMEDIA SIN TÍTULO**

María José SÁNCHEZ MONTES

Universidad de Granada
mariaj@ugr.es

Resumen: A lo largo de estas líneas y a propósito del espectáculo de 2019 *Comedia sin título* de Sara Molina transitamos dos conceptos de cuerpo, semiótico y performativo, con la intención de desvincular al primero de su limitante unión al personaje y al teatro realista y explorar desde la propia semiótica una idea de cuerpo más amplia. Ese cuerpo, liberado del signo lingüístico con la asistencia de la teoría del teatro del siglo XX, posibilita además el tránsito al cuerpo performativo. La puesta en escena de *Comedia sin título* de Sara Molina combina escénicamente ambos conceptos de cuerpo y junto con ello articula la gran pregunta a la que invita el texto lorquiano sobre el teatro: ¿qué es real en el teatro?, ¿es más real la ficción o lo real *real*?, ¿dónde reside la verdad?

Palabras clave: Dramaturgia contemporánea. Sara Molina. Cuerpo escénico. Performance. Semiótica teatral.

Abstract: *Comedia sin título* by Sara Molina (2019) lets us explore the ideas of semiotic body and performative body with the intention of unlatching the former from its limiting union to character building and to realistic theater. Thus, trying to link us to a broader semiotic concept of the body, one that is freed from the linguistic sign with the assistance of 20th century theater theory which also made possible the transition to the concept of performative body. Sara Molina's performance combines on stage both ideas of body, semiotic and performative and visually invites us to attend the staging of the implied greater question present throughout Lorca's unfinished drama: what is real in theater? Is fiction or is reality more real than the other? Where does the truth lie?

Keywords: Contemporary Theatre. Sara Molina. Body on stage. Performance. Theatre semiotics.

¹ Este texto está vinculado a la actividad del Laboratorio de creación escénica de la Universidad de Granada que puse en marcha en el año 2019.

“En mi sueño yo no quiero actuar, quiero estar aquí de verdad, decir la verdad,
pero ahora no sé a quién, ni a qué, ni exactamente sobre qué”

(*Mónadas*, Sara Molina)

La representación de *Comedia sin título* en versión de Sara Molina estrenada en Granada en marzo de 2020 después de su paso por el Festival de Otoño a finales del 2019², comenzaba en el vestíbulo del Centro Federico García Lorca. Todo el elenco de la pieza se encontraba al fondo del espacio de entrada al recinto formando una fila de cuerpos en paralelo entre sí. Inmóviles miraban a la puerta y esperaban a los espectadores. Un foco lateral los iluminaba. La visión era digna de captura y así lo entendieron los primeros en acceder que con sus teléfonos móviles comenzaron a fotografiar la escena antes de buscar sus asientos.

El 8 de marzo, segundo día de los cuatro en los que se pudo ver la pieza en Granada y pasados los primeros segundos en que se repetía el inicio, desde uno de los cuerpos descritos, el de una mujer joven vestida con una falda de faralae azul intenso y el torso apenas cubierto por una camisita semitransparente, increpó a los espectadores cámara en mano con la frase: “¡Dejen de hacer fotos! ¡No somos la puta Alhambra!”. Esa frase que se repitió varias veces hasta lograr la atención de los que iban entrando provocó que casi todos ellos guardaran sus teléfonos y se dirigieran a sus asientos no sin comentar el hecho. Minutos más tarde, cuando habían ocupado sus asientos, el patio de butacas se oscureció y el espectáculo comenzó. Sin embargo, en realidad lo había hecho antes precisamente con esa acción que aparentemente no quería significar más que lo que literalmente significaba y que actualizaba en forma de acción el inicio de la propia pieza dramática: “el autor no quiere que os sintáis en el teatro, sino en mitad de la calle y no quiere, por tanto, hacer poesía, ritmo, literatura; quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones” (García Lorca, 2018: 76). Estas palabras del manuscrito de *Comedia sin título* de Federico García Lorca manifestaban el deseo de que la escena transitase ese límite entre la realidad y la ficción. Esta preocupación lorquiana no fue exclusiva sino una constante en el pensamiento sobre el arte en general y el teatro en particular de los últimos cien años y continúa estando más que vigente en la actualidad de la escena. Además, en el caso que nos ocupa la acción llevada a cabo por la novelista Cristina Morales, que era la voz increpadora del inicio, no había sido pactada con la directora y sin embargo encajaba perfectamente con lo que Sara Molina quería precisamente plantear con su puesta en escena por venir de una persona que no formaba parte de la pieza como actriz y por su carácter performativo.

² En el año 2019 también se estrenó otra *Comedia sin título*, en esa ocasión dirigida por Lluís Pasqual a partir de la edición de Emilio Peral Vega que había publicado Cátedra en 2018. Esta edición incluía el primer acto de Federico García Lorca además de añadir otros dos, titulados *El sueño de la vida* de Alberto Conejero (García Lorca, 2018) en un intento de finalizar el texto lorquiano. La puesta en escena de Pasqual presentaba marcadas diferencias respecto a la que nos ocupa y no son especialmente relevantes en esta ocasión, pero serán objeto de un trabajo en preparación sobre todas las puestas en escena de la obra.

A instancias del Festival de Otoño, Sara Molina no sólo había aceptado revisitar el texto lorquiano y la pieza que ya montase en el año 1995, sino que había aceptado la propia invitación del autor del texto a sentirnos en *mitad de la calle*, y desde ahí daba otra vuelta de tuerca a las que habían venido siendo sus preocupaciones desde el inicio de su carrera como directora de escena (Sánchez Montes y Grande Rosales, 2012): los actores, lo fragmentario, lo real, lo verdadero. En su nueva puesta en escena la directora nos situaba ante un espectáculo que iba a transitar diversos modos de entender el cuerpo del actor, hacer convivir cuerpos semióticos y cuerpos performativos, actores y personas *de carne y hueso* y por momentos sutiles, a confrontarse y confrontarnos con los límites entre la realidad y la ficción, y por encima de todo ello, como decía una de las actrices en un momento de la pieza, con la reflexión sobre la verdad.

Siguiendo el camino de investigación que desde sus espectáculos Sara Molina nos propone, quisiera a través de estas líneas volver someramente sobre algunas de las más relevantes teorías del último siglo en torno al cuerpo escénico pensándolo en el marco de la distinción entre cuerpo semiótico y cuerpo performativo, entre realidad y ficción y todo ello en relación con los límites en lo teatral.

1. EL CUERPO COMO SIGNO

Cuando descubrimos que [...] el teatro es un acto que se expresa a veces en los organismos de los actores, frente a otros hombres, cuando descubrimos que la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida sólo por analogía. [...] entonces nos planteamos la pregunta: ¿hablaba Artaud sólo de esto y nada más?
(J. Grotowski)

Para hablar de signicidad y performatividad del cuerpo quisiera comenzar por retomar un tema, el cuerpo como signo, que con anterioridad vinculé tanto en aspectos teóricos como prácticos a la tendencia finisecular de reivindicación del cuerpo frente a la palabra como motor de la escena (Sánchez Montes, 2004).

Si, como dice Jerzy Grotowski en la cita que me sirve para enmarcar esta sección, el teatro se expresa en los organismos de los actores y es vehículo de significación y de sentido, y la realidad teatral es instantánea y no una ilustración de la vida, la pregunta que nos habríamos de hacer sería ¿qué quería decir Antonin Artaud cuando en este contexto señalaba que el teatro no se afirma ni en el lenguaje ni en las sombras y que “a su alrededor se congrega el verdadero espectáculo de la vida”? (Artaud, 1986: 13). Teniendo en cuenta que el teatro es un hecho real, que ocurre en un tiempo real y en un espacio real, con actores reales pero que a la vez puede significar y significa, otro tiempo, otro espacio, otros hechos, otros cuerpos ¿qué relación existe entre esta idea que proponía Artaud de un teatro en el que coincidieran vida y la ficción?

La reivindicación desde la teoría teatral del siglo XX del cuerpo y de su papel fundamental para reubicar la palabra en la escena y restituir una definición del teatro más

unido a lo espectacular y a su carácter autónomo ha dado sentido al paulatino interés, por una parte, hacia la práctica escénica no como dramaturgia de la palabra sino como dramaturgia del cuerpo, y por otra, hacia la posibilidad del propio cuerpo de ser concebido como centro dominante del conjunto del espectáculo,

el dominio del teatro [...] no es psicológico sino plástico y físico. Y no importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras [...] [sino] si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapan al dominio de la palabra y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (Artaud, 1986: 80).

Los planteamientos artaudianos sobre la escena constituyen quizá el más importante impulso para todo un abanico de reflexiones sobre la práctica escénica centrados en el cuerpo del actor entendido no ya como mediador del texto en la escena sino como elemento autónomo e independiente. Así, Artaud sin ser plenamente consciente del alcance que acabaría teniendo, transitaba una senda que hizo posible retornar a una concepción primitiva del teatro vinculada a sus orígenes unidos al ritual, teorizar la escena como arte autónomo, y reivindicarla como espacio físico que albergase el retorno del cuerpo y de la vida,

nunca, ahora que la vida misma sucumbe, se ha hablado tanto de civilización y cultura. Y hay un raro paralelismo entre el hundimiento generalizado de la vida, base de la desmoralización actual, y la preocupación por una cultura que nunca coincidió con la vida, y que en verdad la tiraniza (Artaud, 1986: 80).

Referirnos al cuerpo como signo en la escena y entenderlo en su relación con los otros signos de la misma es lo suficientemente abierto y a la vez sugerente como para poder hablar casi de cualquier aspecto y de cualquier definición de cuerpo. Sin embargo, al utilizar esta distinción quisiera referirme en concreto al cuerpo del actor en escena, a un cuerpo que convoca sentidos y al que se le da sentido, a una dramaturgia del cuerpo que se confronta con una dramaturgia de la palabra y que como mucho alcanza a traducirse en cuerpo.

Es por ello que mi reflexión en torno al cuerpo tiene que ver con la propuesta de la semiótica teatral y con mi propio posicionamiento en torno a la relación tradicional cuerpo/texto para esta disciplina. Pero quisiera también vincularla a la centralidad e importancia del cuerpo que ya hemos nombrado en Artaud o en Grotowski, y que se hace patente a través de la reivindicación que desde la teoría teatral se llevó a cabo en el teatro occidental durante el siglo XX y que tuvo como objeto liberar la escena de la dictadura de la palabra, ahondar en su origen ritual y renovar los lenguajes teatrales,

dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades (Artaud, 1986: 80).

2. CUERPO SEMIÓTICO

Erika Fischer-Lichte en su texto *Estética de lo performativo* establece las diferencias entre lo teatral y lo performativo para distinguir cuerpo semiótico de cuerpo performativo. En relación con el concepto de cuerpo semiótico, nombraba los que, bajo su punto de vista, eran los dos cambios fundamentales en el teatro alemán del XVIII: por un lado, la creación de un teatro literario y por otro la evolución de un nuevo estilo teatral, el teatro realista-psicológico (Fischer-Lichte, 2015: 160). Además, al parecer de la autora ambos hechos colaboraron íntimamente en la consolidación para la escena teatral del concepto de cuerpo semiótico, entendido como aquel que a través del personaje daba forma expresiva a los significados que el autor había fijado con su texto y garantizaba una suerte de puesta en escena vinculada profundamente a él.

Que lo teatral asociado a lo literario y al realismo-psicológico están relacionados entre sí, no sólo en el teatro alemán de los siglos XVIII y XIX sino en general en el teatro europeo, es un dato y una manera de entender la literaturización del teatro con las que me manifiesto plenamente de acuerdo. Sin embargo, discrepo en cierta medida con la relación causal y directa entre literatura y psicologismo realista que se puede leer entre líneas, así como con el vínculo único de la idea de cuerpo semiótico asociado al personaje y como sustento de la historia. Pero sobre todo me distancio de la importancia concedida al dramaturgo y en consecuencia al texto dramático como forma de materializar el control del arte escénico y así “terminar con la hegemonía del actor” (Fischer-Lichte, 2015: 161).

En primer lugar y bajo mi punto de vista, la hegemonía del texto literario consolidada a finales del siglo XIX no se justifica simplemente por ese vínculo entre teatro realista y texto dramático, sino que tuvo que ver con otros factores. En concreto considero que el fenómeno se asocia a la propia irreproductibilidad del hecho escénico frente a otros productos artísticos, y a la posibilidad de ejercer un control previo a la interpretación y por tanto de la puesta en escena, y sobre todo con el concepto de sujeto-autor y el triunfo ideológico de la clase burguesa que,

va a querer ver representado no sólo un texto, al que va a llamar literario, sino un texto [...] que tenga como base el lenguaje de la comunicación y en consecuencia sea comprensible racionalmente por el espectador. Al ser definido el espectáculo teatral como la puesta en escena de un texto aparecen tanto este como su propia puesta en escena vinculados a un discurso que, en virtud de la categoría de literario [...] se considera susceptible de expresar la verdad interior de su autor (Sánchez Montes, 2004: 31-32).

La idea por tanto de *fidelidad* al texto dramático como poseedor último de una esencia que se lleva a escena a modo de ilustración no responde a un vínculo que en las palabras de Fischer-Lichte parece azaroso, sino que es producto y consecuencia de una ideología que se estaba consolidando y que alcanza también al teatro.

Por lo que respecta al concepto de cuerpo semiótico portador de un sentido expresado en términos lingüísticos, vinculado al actor y a su vez al personaje, me parece que limita la concepción de cuerpo como signo y además lo asocia a un claro privilegio del texto dramático sobre la puesta en escena. Bajo mi punto de vista, referimos al cuerpo semiótico como vehículo de la palabra en la puesta en escena y en última instancia ilustración de la misma, secuestra el sintagma y la categoría porque las deja unidas a una idea del teatro que fundamentada desde la semiótica teatral resulta tradicional y limitante y no incorpora los planteamientos sobre el cuerpo que desde mucha de la teoría teatral se desarrollaron durante el siglo pasado. Pero además y sobre todo no incorpora una posibilidad que no por evidente habría de dejar de nombrar en este caso, y es que ante la no-presencia de la palabra o directamente cuando el silencio se impone en el espectáculo, el cuerpo no solo no desaparece, sino que en ocasiones su manifiesta elocuencia se hace mucho más evidente. Dicho de otro modo, si no hay palabra, si no hay personaje, si no hay historia no necesariamente desaparece el cuerpo ni sus posibilidades semióticas, muy al contrario, surge con fuerza un cuerpo que a la manera de Peter Brook atraviesa un espacio al que llamamos escena mientras es mirado por otro, un cuerpo que se ostenta y que se mueve, como diría Eco y que inaugura la semiosis del hecho escénico.

A pesar de que podemos constatar que al menos en parte existe un reconocimiento del teatro como práctica semiótica que entiende que todo lo que aparece en escena se convierte en signo y es susceptible de ser interpretado como tal, como ya pusiera de manifiesto el profesor Sánchez Trigueros en su texto “La poética del silencio” (Sánchez Trigueros, 1992), a la semiótica teatral le ha costado despojarse de la idea de texto como signo dominante en la escena, algo que considero que subyace en las afirmaciones de Fischer-Lichte y que plantea alguna que otra duda al respecto de su emancipación dentro de la disciplina. Sin embargo, el cuerpo semiótico entiendo que debe ser considerado autónomo respecto de cualquier otro signo y en concreto del lenguaje dramático porque con su mera presencia convoca sentidos, porque existe a pesar del resto de signos y porque es capaz de reinar en la escena incluso en solitario, y en virtud de todo ello de independizarse del texto literario o de cualquier otro signo.

Por último la idea del vínculo teatro realista y texto dramático-literario como forma de controlar el teatro y “terminar con la hegemonía del actor” no me resulta tampoco convincente puesto que si algo intentó y a veces consiguió la práctica y la teoría del teatro del siglo XX es someter al actor, darle técnicas de control de su cuerpo y por tanto de la actuación, su manifiesta elocuencia y convertirlo, en virtud de las distintas ideas de corporalidad, en un elemento más moldeado desde la dirección escénica.

3. EL CUERPO EN LA TEORÍA TEATRAL

Como he dicho antes, quisiera enlazar esta reflexión sobre el concepto de cuerpo como signo con las ideas sobre la corporalidad que se formularon desde la teoría teatral no vinculada a la corriente semiótica. Considero, sin embargo, que las ideas de cuerpo de

la semiótica y las procedentes de la teoría teatral del siglo XX funcionan en la defensa de una concepción de lo escénico anclada en lo espectacular y vinculada íntimamente a sus orígenes rituales. Además, considero que las segundas facilitan el puente entre la idea de cuerpo semiótico y la de performativo.

Por lo que respecta a las distintas miradas desde la teoría teatral hacia el cuerpo a lo largo del siglo XX, Adolphe Appia que parte del concepto wagneriano de *obra total* desarrollaba una concepción organicista del espectáculo en la que lo verbal perdía sus privilegios siendo suplantado por el cuerpo. Appia identificaba éste como elemento dominante en la escena vinculando el movimiento unido a su vez al cuerpo del actor y a la música. En sus primeros escritos comenzaba considerando que eran los únicos capaces de actuar como alternativa a la palabra en la expresión los sentimientos del artista, para terminar, en su texto *La obra de arte viva*, defendiendo el cuerpo como único elemento aglutinador de las distintas instancias portadoras de sentido en el espectáculo.

En Gordon Craig sin embargo, los términos quedaban invertidos y el movimiento en su caso era el origen y elemento de la puesta en escena al que todos los demás se encontraban supeditados. A través del concepto de *supermarioneta* rechazaba en el actor la búsqueda de la naturalidad y su concepto derivaba en un deseo de acabar con el cuerpo vivo, de expulsar al actor.

Stanislavski por su lado ofrecía una respuesta enmarcada en el realismo, pero en la que el privilegio al trabajo del actor con su cuerpo, resonador e impulsor de las emociones, era total. El cuerpo era para Stanislavski el elemento capaz de dar forma externa a los sentimientos invisibles. En el caso de Meyerhold, sin embargo, el desarrollo de la técnica biomecánica era lo que aseguraba el dominio corporal por parte del actor y la coherencia entre todo el movimiento llevado a cabo en la escena y la motivación general del espectáculo. Meyerhold pensó desde la materialidad del cuerpo y casi se puede decir que consiguió lo deseado por Craig, aunque fuese realmente Kantor el que cerrase el círculo de los deseos del director británico. Y es que el actor kantoriano es prácticamente una marioneta sobre la que el propio director mostraba su manejo con su propia presencia física sobre el escenario. Para José Antonio Sánchez Craig es el inicio y Kantor el fin del teatro moderno,

podríamos decir que Gordon Craig funda el teatro moderno y Tadeusz Kantor, setenta años después, lo liquida. Los dos pensaron un modelo de teatro autónomo y autosuficiente [...] Craig abrió la puerta del teatro como medio artístico: es decir, creó las bases teóricas para una experiencia estética que tiene lugar en un espacio cerrado donde un grupo de individuos contempla en silencio la acción de otros, una experiencia estética no basada en la recepción del texto literario, sino de la acción compleja desarrollada en escena. Kantor cerró esa puerta (Sánchez, 2007: 8).

De manera casi simultánea a Craig, Artaud utiliza la reivindicación del cuerpo y lleva a cabo un ataque encarnizado a la palabra, a la historia, al personaje en el teatro y retorna de algún modo al ritual. Artaud no negocia con los actores salvar el teatro sino directamente destruirlo, quizá para poder volver a sus inicios. Porque una cosa es trasladar

la palabra al cuerpo y otra cosa dar sentido al cuerpo en escena con independencia de la palabra dicha y desde luego de la palabra escrita. Artaud fue el que de manera más encarnizada impuso la idea de que el cuerpo en escena no es ni tiene que ser soporte ilustrativo de ninguna palabra,

un teatro que subordine al texto la puesta en escena y a la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir, occidental (Artaud, 1986: 44).

En ese sentido su máxima preocupación reside en la posibilidad de despojar la escena teatral de un vínculo con la racionalidad que mermaba su capacidad espectacular, y en consecuencia para Artaud, su vínculo con la vida. Bertolt Brecht, por su lado, quiso un actor que no vehiculase nada, que pensase e invitara a pensar, que interrumpiese la ficción para suspender su propia identificación y la de los espectadores, en definitiva, convertirlo en testigo. Por otro lado, tras despojar la escena teatral de todos los elementos que formaban parte de la síntesis wagneriana y quedarse con un único elemento, el actor, Jerzy Grotowski pone todo el acento en la relación física entre el espectador y éste cuya actuación no puede entenderse más que en función de ese encuentro. No obstante, a pesar de poder enmarcarse dentro de la reflexión sobre el aspecto ritual del espectáculo y las relaciones que se establecen entre actor y espectador planteadas por Artaud, Grotowski toma como punto de partida para conformar su propia teoría, así como su práctica, algunas otras reflexiones que le precedieron, entre las que habría que citar los ejercicios *biomecánicos* de Meyerhold así como el trabajo sobre *las acciones físicas* de Stanislavski. Su labor con el actor no pretende sino eliminar toda resistencia a los procesos psíquicos y todo movimiento considerado natural por ser incapaz de actuar entonces como signo. La mente del actor no toma prestado su cuerpo. El cuerpo del actor no sirve para encarnar sentidos preexistentes ni para *ilustrar* un “movimiento del alma”, su organismo debe *llevar a cabo* ese movimiento, “el actor no debe ilustrar sino efectuar un ‘acto del alma’ utilizando su propio organismo” (Grotowski, 1970: 216).

Indisociablemente para el director polaco el actor *tiene* un cuerpo y *es* un cuerpo. El espectáculo entonces se entiende en términos de acontecimiento vivido y no como representación de un drama anterior. Por todo ello quizá podamos decir que Grotowski representa el tránsito o incluso la convivencia del concepto de cuerpo semiótico, que hemos reivindicado antes y que convoca sentidos por sí mismo, y el cuerpo performativo que nos invita al acontecimiento, a suspender la interpretación y a experimentar la acción escénica.

4. CUERPO PERFORMATIVO

Una vez mostradas mis reticencias respecto a la definición de Fischer-Lichte de cuerpo semiótico vinculado al personaje y al texto dramático, quisiera adentrarme en la

de cuerpo performativo que como he dicho me parece que se hace posible como producto de la combinación de la comprensión del cuerpo como signo autónomo y del rechazo al vínculo literario que hace la teoría teatral a lo largo del siglo XX.

El cuerpo performativo es un cuerpo que más allá de su acción inmediata no crea nada, que en principio no construye un artefacto ni sus acciones tienen un significado interpretable más allá de su literalidad, que no crea una obra independiente de la propia acción o del *performer* y no es fijable ni tampoco transmisible (Fischer-Lichte, 2015: 24). La acción de ese cuerpo tiene la capacidad de convertir a los espectadores en actores que dudan sobre si intervenir o no porque no hay seguridad en que aquello que hacen sea totalmente fingido y no sea *verdad* (Fischer-Lichte, 2015: 24). La acción escénica que lleva a cabo ese cuerpo además no se interpreta, significa literalmente lo que quiere significar en el momento en que se produce y es experimentada por los espectadores. Depende totalmente de la recepción inmediata de los espectadores y precisamente por eso se termina de hacer en la recepción. Se resiste por tanto a su comprensión como obra de arte porque construye una nueva realidad, propia, experimentada en sus efectos sobre los espectadores que fundamentalmente dejan fuera las interpretaciones que sólo se puedan producir en una reflexión posterior (Fischer-Lichte, 2015: 34-5). Así, el espectador se debate entre el arte y la vida, entre las normas del arte y la vida. Todo ello mantiene además ciertos vínculos con las preocupaciones artaudianas ya citadas y más allá del mero cuestionamiento de la palabra enlazan además con sus planteamientos en torno al triángulo vida-teatro-cultura. Artaud partía de la idea de que vida y teatro se encontraban unidos, y si vida y cultura no estaban vinculadas el teatro se encontraba a su vez excluido del ámbito de esta última. Esa preocupación que no es exclusiva de Artaud atraviesa el siglo XX y cuestiona los límites entre la realidad y la ficción, la verdad y la relación con el teatro y con la vida. Todo ello se encuentra nombrado en el texto inacabado de Lorca y se hace no *cuerpo* sino *cuerpos* en la puesta en escena de Sara Molina.

5. CONCLUSIONES. EN TORNO A LA PUESTA EN ESCENA DE *COMEDIA SIN TÍTULO* DE SARA MOLINA

Para terminar esta breve reflexión quisiera volver a Sara Molina y a su *Comedia sin título* de 2019 porque considero que escénicamente constituye una manera de articular en forma de propuesta escénica lo que Artaud planteaba y que lleva en su interior una invitación a transitar las preguntas del inicio en torno a la realidad, a la ficción y la verdad.

En 1995 Sara Molina estrenaría su primera puesta en escena de *Comedia sin título* que se planteaba tal y como la propia autora y directora de la pieza confesó recientemente³, en una puesta en escena “al pie de la letra” que pretendía dialogar íntima

³ El contexto fue la presentación de resultados del *Laboratorio de creación escénica* de la Universidad de Granada en colaboración con el proyecto *Nar_Trans2. Narrativas Transmediales. Transmedialización y crowdsourcing en las narrativas de ficción y no ficción audiovisuales, periodísticas, dramáticas y literarias*. Las jornadas celebradas en el Centro Federico García Lorca se titularon “*In medias res. Jornadas sobre Comedia sin título*”. Noviembre, 2021.

y directamente con su autor. Su propuesta en ese sentido estaba cerrada, y tenía la intención de ofrecer a la interpretación cuerpos que en este contexto podríamos llamar semióticos. Se trataba de una puesta en escena rotunda, que utilizaba los cuerpos de los actores como vehículo de un texto, como artefactos a veces, como personajes en otros momentos y siempre en línea con otros trabajos de Molina, independientes del texto y distanciados de cualquier trabajo realista o psicológico. Los cuerpos de su primera *Comedia* eran cuerpos semióticos a la manera a la que se refiere Patrice Pavis: cuerpos que abrían el texto, que no lo representaban, sino que lo vehiculaban y que movían la acción evitando en todo momento cualquier comportamiento psicológico (Pavis, 2009: 85), cuerpos que había que leer: “el actor encarna la idea y su carne está escrita, y en ese texto que ya es su cuerpo se imprime el mío, es como un palimpsesto, el espectador deberá leer ambos” (Molina Doblas, 2012).

Sin embargo, veinticinco años más tarde y con una trayectoria de casi treinta espectáculos más, Sara Molina se enfrentaba a la pieza de otro modo. Desde la propia puesta en escena que en Madrid había de atravesar los espacios de oficinas, la *vida real* de los Teatros del Canal para llegar a la Sala negra, o en Granada donde se habían retirado las paredes que cierran en ángulo recto el teatro quedando la sala abierta al vestíbulo y por extensión a la plaza, hasta la presencia de la propia directora moviéndose durante toda la representación entre las butacas y el escenario, pasando por un elenco de diecisiete personas formado en su gran mayoría por actores ocasionales e incorporando incluso alguna persona que salía a escena para ser ella misma, Sara Molina dialogaba con lo real, con lo que significa la propia acción de poner en escena y desde los cuerpos diversos que subía al escenario nos enfrentaba como espectadores a los límites entre la realidad y la ficción. La directora que se dejaba una vez más atravesar por la teoría teatral del siglo XX y la confrontaba con sus propias preocupaciones, se planteaba con soluciones escénicas las preguntas a las que a su vez invita el texto lorquiano y así aparecían en escena cuerpos performativos, como el de Cristina Morales, cuerpos que se ofrecían a la interpretación, cuerpos que invertían la relación actor-papel, cuerpos cargados de sentidos, cuerpos frágiles, singulares, vulnerables, cuerpos que convertían la palabra en proceso y cuerpos que la hacían acontecimiento, y sobre todo cuerpos que invitaban al cuestionamiento y que nos dejaban con la gran pregunta ¿cuánto hay de real en lo real de la escena?⁴.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, A. (1986). *El cuerpo y su doble*. Madrid: Edhasa.

FISCHER-LICHTE, E. (2015). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.

⁴ Llegados a este punto no podemos concluir mucho más todavía porque estas líneas son un primer apunte de una investigación en curso y mayor sobre la presencia de la teoría en la dramaturgia de Sara Molina por un lado y por otro, un análisis detallado de sus dos puestas en escena de *Comedia sin título*.

- GARCÍA LORCA, F. (2018). *Comedia sin título (seguida de El sueño de la vida de Alberto Conejero)*, E. Peral Vega (ed.). Madrid: Cátedra.
- GROTOWSKI, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- MOLINA DOBLAS, S. (2012) “Una conversación con Óscar Cornago”. En *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*, S. Molina Doblas y Ó. Cornago, 13-24. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- MOLINA DOBLAS, S. Y CORNAGO, Ó. (2012). *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- PAVIS, P. (2009). “¿Adónde va la puesta en escena?”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 23, 83-92.
- SÁNCHEZ, J. A. (2007). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: MACBA [col. *Quaderns portàtils* 16].
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. (2004). *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- SÁNCHEZ MONTES, M. J. Y GRANDE ROSALES, A. (2012). “Paisajes del imaginario escénico: Sara Molina”. En *Fragmentos. Un recorrido por la obra de Sara Molina*, S. Molina Doblas y Ó. Cornago, 169-196. Sevilla: Junta de Andalucía [col. *Cuadernos escénicos* 18].
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (1992). “La poética del silencio”. *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 1, 75-86.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 01/07/2022

Fecha de aceptación: 27/10/2022