

CONCEPCIÓN ESCÉNICA DE UN MONTAJE TEATRAL

Victoria Espinosa de Maisonet / Facultad de Filosofía y Letras.

Teatro breve y el *Retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca, con motivo de su representación en el Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 14 al 28 de febrero y del 1 al 3 de marzo de 1967.

TEATRO BREVE:

El *Teatro breve*, es el título con el cual aparecen tres obras cortísimas en *Obras completas* de Federico García Lorca de la Colección Aguilar, 1963. Estas obras con bocetos de tendencia surrealista de la misma corriente de *Así que pasen cinco años* (1931) y de *El público* (1933) del mismo autor. Fueron destinadas para la revista *Gallo* en 1928, suplemento literario del periódico *El Defensor de Granada*. Como se ve, son anteriores al viaje que hizo Lorca a Nueva York en 1929-1930. Esto implica que ya él tuvo contacto con las corrientes vanguardistas en su propio país antes de partir hacia Estados Unidos de Norteamérica. Y si hay tangencias entre estas obras con su libro *Poeta en Nueva York* que recoge los poemas escritos durante su estancia en esa ciudad, se debe precisamente a que el poeta sí conocía ya esa corriente de vanguardia. Por lo tanto, no es el impacto con Nueva York, lo que lo enfrenta con ella. Allí sólo vio el dominio de la máquina y la técnica, desorbitando la autenticidad del ser humano. Pero el angustionismo y la duda del hombre de la década del 20, ya los conocía.

Esas tres obras son: *La doncella, el marinero y el estudiante*; *El paseo de Buster Keaton* y *Quimera*. Las dos primeras llegaron a publicarse en la revista *Gallo* en los números 1 y 2; y *Quimera*, que se escribió para el número 3, quedó inédita al discontinuarse la revista.

Por creerse irrepresentables, nunca fueron montadas, hasta 1950 en que fueron realizadas en París a manera de una lectura escenificada y dirigidas por Julio Imbert. Las tres fueron compiladas y traducidas al francés por Claude Couffon y editadas con el título de *Petit Theatre*. Hay noticias de ese montaje en la versión castellana de la introducción francesa al *Petit Theatre* hecha en Buenos Aires por Ediciones de Losange, 1953, páginas 21-23, en que por equivocación aparecen estas obras, bajo el título de *Títeres de cachiporra*. Ese título corresponde a otra obra de García Lorca que lleva el subtítulo de *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*.

En la publicación de Losange, se mencionan algunos detalles del montaje y como en forma experimental se hizo la lectura de las tres obras mencionadas, sobre una tarima circular o sea al estilo de teatro arena, con un intérprete relator, quien leía las acotaciones del autor, por considerarse que éstas formaban parte integrante del estilo de las obras. Algo parecido a lo que ocurre con el teatro de Valle Inclán, en que mucho del ingenio del dramaturgo se pierde, en la representación, al eliminarse las acotaciones, como es lo corriente que se haga en el teatro tradicional.

En verdad, las acotaciones en esos tres diálogos de Lorca, como él los llamó según consta en carta dirigida a Guillermo de Torre en 1927, son diametralmente opuestos a lo acostumbrado por el poeta. Se nota la ausencia de profusión de detalles e indicaciones sobre el vestuario, la escenografía, etcétera. Casi siempre son como anotaciones al margen, que subrayan la caracterización y el movimiento escénico. Su contenido es sumamente poético y son obviamente

parte integrante del diálogo. Como dice Julio Imbert en la edición mencionada antes:

...la pulpa poética, si bien late en los diálogos, no gravita sino en el cuerpo de las acotaciones, las que, precisamente, no pueden darse nunca al espectador en las interpretaciones del teatro tradicional... Las figuras de construcción, las vivas imágenes del singularísimo potencial autómico de Lorca, se desenvuelven con eficacia en los sustanciales y proporcionalmente extensos paréntesis de estos poemas.

Para este montaje en particular, he conservado el intérprete relator, siguiendo la idea de la lectura escenificada hecha en París. Sin embargo, las tres obras serán presentadas teatralmente dentro del marco convencional, aunque no así el estilo, que seguirá la tendencia abiertamente surrealista de las mismas. Aquí, el intérprete relator, se convierte en varias sombras que enlazarán cada uno de los diálogos.

Por parecerme éstos demasiado cortos, he tomado del libro del *Cante jondo* (1921) de Lorca, los poemas dialogados, "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil" y el "Diálogo del Amargo", para unirlos a estas tres obras cortas, por parecerme a mí que siguen su mismo estilo y atmósfera. Hasta donde tengo conocimiento, estos dos poemas dialogados nunca han sido presentados teatralmente, tampoco. Todas juntas forman, pues, la primera parte de la representación que me ocupa.

Analizados brevemente y por separado y en el orden en que serán representados, estos cinco diálogos tienen temas divergentes, pero a la larga llegan todos a un denominador común. La "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil", presenta el tema del gitano poeta, en pugna con la fuerza opresora de la "Benemérita". La fantasía del gitanillo apaleado y su magia, asfixian la realidad cruda y lógica del oficial, en el cuarto de banderas de un cuartel de la Guardia Civil. Toda la atmósfera recuerda los poemas del *Romancero Gitano* (1924-1927) de Lorca; entre ellos los referentes a "Antoñito el Camborio". En el "Diálogo del Amargo", lo agrio de las "adelfas" es carne viva de presentimiento y muerte. El cuchillo y el jinete, y la canción de la madre del Amargo, traen inmediatamente a colación a *Bodas de sangre* (1933) del mismo autor. La sexualidad lorquina y la frustración amorosa imperan en *La doncella, el marino y el estudiante*. En esta pieza, ambas condiciones conducen hacia la inevitable destrucción de los valores auténticos. *Quimera*, como lo indica el título, un sueño, tiene algo del espíritu de *Así que pasen cinco años* y esboza el viaje ineludible de un hombre hacia su muerte. Y la última de todas, *El paseo de Buster Keaton*, nos habla de la impresión que el actor tragicómico de los comienzos del cine norteamericano produjo en Lorca. Impresión que tuvo que recogerla en las películas que viera en la propia España, ya que como dije antes, estas obras son anteriores a su viaje a Estados Unidos. En *Buster Keaton* se encuentra de nuevo la frustración del goce pleno de la vida, junto con la angustia amenazante de la ciudad proyectándose en el horizonte del hombre.

Como se ve, el denominador común de frustración y de muerte, aparte de los elementos populares y que son temas reiterativos en Lorca, le da una unidad a estos bocetos dramáticos. Bocetos que no siguen tampoco la estructura convencional de exposición, punto ascendente, culminante, descendente y desenlace propio del *well-made play*. Si hay alguno de esos elementos, están alterados en su orden lógico. Tal parece que siguen la tendencia de muchas de las obras del teatro contemporáneo en que a veces no hay trama alguna y más bien la obra es el estudio de un carácter o de una situación, etcétera, y nada más. Estos cinco intentos dramáticos dan la impresión de ser unos trazos que sugieren y no definen nada; de sombras que se desplazaban y se esfuman, sin lucha, ni clímax, ni desenlace, a veces. Son más bien a la inversa, una impresión de afuera hacia adentro. Por su estilo singularmente lorquiano, se apartan, no obstante, en algo, del resto de la creación dramática surrealista y expresionista.

Y la brevedad de cada obra infiere además, un problema técnico en los cambios escenográficos, los cuales resultan demasiado violentos. Para obviar esto y aún más, para enlazarlas a todas en una atmósfera fatídica de premonición, he

decidido intercalar entre una y otra algunos poemas de Lorca que guarden similitud con el espíritu de cada una de ellas. Estos poemas son: "La sombra de mi alma" y "Noviembre" del *Libro de poemas* (1921), y "Romance del emplazado" (dedicado a Emilio Aladrén), del *Romancero gitano*. Del *Libro de canciones* (1921-1924): "Cancioncilla del primer deseo" (Amor con alas y flechas); "El lagarto está llorando" (A mademoiselle Teresita Guillén, tocando un piano de siete notas); "Árbol de canción" (para Ana María Dalí, en *Juegos* a la cabeza de Luis Buñuel en grand plain, sic); "Arbolé, arbolé" y "Canción de jinete" (Andaluzas a Miguel Pizarro, en la irregularidad simétrica del Japón); "Serenata" (homenaje a Lope de Vega en *Eros con bastón* a Pepín Bello) y "Despedida" (*Trasmundo* a Manuel Angels Ortiz). Del *Diván del Tamarit* (1936): XI. "Gacela del amor con cien años". Del libro *Poeta en Nueva York*, he entresacado unas selecciones de la parte VI: *Introducción a la muerte* y *Poemas de la soledad en Vermont*. Son éstos: "Ruina" (A Regino Sáinz de la Maza); *Muerte* (a Luis de la Serna); *Luna y panorama de los insectos* (poema de amor) y "Nocturno del hueco" I. Del mismo libro, de la parte IX: "Huida de Nueva York" (dos valsés hacia la civilización): el poema, "Vals en las ramas". Por último, de *Narraciones*: "Suicidio en Alejandría". Así también se incluyen algunos fragmentos de la obra *Así que pasen cinco años*.

Los mismos actores dirán los poemas, siguiendo no obstante el patrón escénico que se pretende concuerde con el clima de sueño y sombra de las obras. Lo conciso y sintético del diálogo de éstas, es casi telegráfico; se presta mucho a un estilo de actuación donde predomine la pantomima. He aprovechado por eso la frescura juvenil de los intérpretes, alumnos de arte dramático, enfatizando ese detalle. Intensidad emotiva y movimiento, unidos a la magia del verbo, es lo que pretendo emane de esta primera parte de la representación.

RETABLILLO DE DON CRISTÓBAL

La segunda parte del programa, en contraste violento con la primera, es el *Retablillo de don Cristóbal* (farsa para guiñol) escrita en 1931. Ya para 1924 mencionaba Lorca, en carta enviada a Manuel de Falla, que el Teatro Eslava le haría el Cristobica, según consta en el libro, *Federico García Lorca y su mundo* de J. Mora Guarnido, 1958. Esta obra de muñecos es anterior a *Títeres de cachiporra*, 1932, y posterior a *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Aleluya erótica), de 1929. Aunque hay tangencias notables entre las tres, el *Retablillo* es ejemplo característico del teatro cachiporra andaluz, teatro de entronque popular con su lenguaje desenfadado y fresco de primitivo folclorismo. Además, recuerda a muchos de los esperpentos valleinclanianos.

Es la caricatura deliciosa del siempre traído tema del viejo que casa con mujer joven. La Rosita de esta farsa está más cercana a la Belisa de *Don Perlimplín*, que a la Rosita de *Títeres de cachiporra*. Ésta es fiel a un solo hombre, mientras que a Belisa la guía el impulso sexual que la deja insatisfecha espiritualmente. La madre del Retablillo, es copia exacta aunque más al rojo vivo, de la madre de Belisa en *Don Perlimplín*, y diferente sin embargo, al padre en *Títeres de Cachiporra*. Es a la vez una especie de Celestina. Aun así, los tres personajes coinciden en el convenio matrimonial con el pretendiente de la hija.

En el *Amor de don Perlimplín*, el protagonista, "magnífico cornudo" y personaje tragicómico, alcanza categoría trágica y poética al realizar el sacrificio final. Con el Cristobita de *Títeres de cachiporra*, aunque más superficial que don Perlimplín, se llega a sentir simpatía también por él, al vérselo como un pobre viejo engañado por todos. En cuanto al Cristóbal del *Retablillo*, es la viva caricatura del tradicional cornudo, mezcla de personaje de la comedia del arte italiana. Él mismo dice:

... en mi juventud estuve en Francia y en Italia,
sirviendo a un tal don Pantaleón.

También en el prólogo; Lorca alude al parentesco con el tradicional teatro popular, poniendo al Cristóbal como:

primo de Bolulú gallego y cuñado de la tía Norica de Cádiz,
hermano de Monseñor Guiñol de París y tío de don Arlequín de Bérghamo.

El retablillo de don Cristóbal fue estrenado en Buenos Aires, con motivo del viaje que García Lorca hizo en 1933-34 a la Argentina. Fue presentado como representación especial para críticos, escritores y artistas argentinos. Los intérpretes fueron los integrantes de la compañía de teatro de Lola Membrives quien presentaba en ese entonces, en Buenos Aires, *Bodas de sangre*. Lorca mismo dirigió el montaje del Retablillo. El programa anunciado, en su totalidad en tinglado de guiñol, a la manera tosca popular, incluía fragmentos de las *Euménides* de Esquilo, un entremés de Cervantes y el *Retablillo*. Más tarde en 1935, y también dirigido por Lorca, con la colaboración del escultor Ángel Ferrant y el pintor Miguel Prieto, el *Retablillo* subió al tinglado, por el guiñol de la Tarumba, con motivo de la Feria del Libro celebrada en Madrid.

En el Prólogo del *Retablillo*, Lorca vuelve a insistir en la necesidad apremiante de que se renueve el teatro español de entonces. Como en un auto de fe, exclama:

Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en escena con el tedio y la vulgaridad que la tenemos condenada. . .

Se reitera así con la Advertencia del Mosquito en *Títeres de cachiporra* y el prólogo de *La zapatera prodigiosa* (1930). Hasta guarda cierta analogía con el prólogo de *El maleficio de la mariposa* (1919) su primer experimento escénico. Ese continuado manifiesto teatral lo sostuvo el poeta a través de toda su creación dramática. Lo llevó a cabo prácticamente, demostrándolo como director del teatro rodante La Barraca y en todas las demás participaciones suyas sobre las tablas. Porque Lorca fue la versión moderna de un Molière, de un Shakespeare y de un Lope; hombre de teatro, completo en todas sus facetas: actor-juglar, director y poeta.

Es curioso anotar que en esta breve farsa de muñecos, Lorca, haciendo juego ingenioso del teatro dentro del teatro, presenta un segundo plano en que el poeta y el director son también personajes de la farsa. Y el juego escénico puede así desenvolverse dentro de la trama principal. Hay como un intento de sátira, sobre las relaciones entre el autor y el director de una obra de teatro. Creo que ambos personajes, en este caso, son el propio García Lorca. Lo cual él aprovecha para burlarse de ambos, burlándose a la vez de sí mismo. Por un lado, obviamente satiriza al director que se cree dueño y señor de la obra de teatro y que la destruye a su capricho, menospreciando al poeta creador. Y por otro, satiriza también al dramaturgo que interviene en el montaje de su obra, sin dejar en libertad creadora al director. Lorca parece inferir que debe haber una relación armoniosa entre ambos, pero teniendo la última palabra el director de escena, quien a la larga es el que da concepción tangible a los entes de ficción creados por el poeta.

No obstante, en una de sus líneas, el poeta del *Retablillo* dice:

. . .pero es que don Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno y que quizá podría serlo.

Y más tarde añade,

Si el Director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar de escarcha su cabello en el acto tercero donde cae la nieve sobre los inocentes. Pero el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente las señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barbas que van al club y dicen Ca-ram-ba. Porque don Cristóbal no es así, ni doña Rosita.

Cogiendo ese guante al aire, he preferido tratar de atrapar el duendecillo que Lorca llevaba adentro y hacer que sea él, como Poeta el que triunfe.

Otro dato peculiar de sátira lorquina, está en la línea de Rosita a Cristóbal:

¿Qué quieres que te cante? ¿El Can-cán de Goicoechea
o la Marsellesa de Gil Robles?

En aquella época esta línea tuvo que tener gran repercusión humorística, al poner Lorca a un sacerdote compositor de música religiosa, a componer un can-cán y a un líder del partido monárquico a componer nada menos que un himno revolucionario. Hoy, esa línea se pierde y sólo tiene la gracia que el muñeco le imprima al tararear ambas melodías. Se ve aquí cómo en ciertos aspectos la comedia, por ser más localista, pierde fuerza con el tiempo y no así la tragedia con su alcance más universal y temporal.

El estilo de actuación y dirección del *Retablillo* pretende guardar armonía y concordancia con el estilo propio de la farsa y la gracia propia del muñeco. En 1957, cuando dirigí *Titeres de cachiporra* para la Comedieta Universitaria del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, hice pasar a los actores por la experiencia pantomímica de actuar como marionetas, suspendidos en todo momento por cuerdas invisibles, en armonía con el ritmo y estilo de la obra. Quise así complacer al poeta quien expresó ese deseo a su amigo Carlos Morla, según éste lo relata en su libro *En España con Federico García Lorca*, 1957. Y ahora, variando algo ese estilo, los títeres o sea los guiñoles del *Retablillo*, serán los propios actores también, y no muñecos como originalmente fueron, tanto en el *Retablillo* como en los *Titeres*. Esta vez el esfuerzo del actor será mayor, ya que al convertirse en guiñol, sus movimientos tendrán que concentrarse exclusivamente desde la cintura para arriba. Esa limitación tendrá que vencerla el actor, concentrando y esforzándose por expresarlo todo con solamente la mitad de su medio físico de expresión. El ejercicio escénico es interesante. El resultado, convincente o no, lo verá el público en la representación.

CONCLUSIÓN

Aunque diferentes aparentemente, los cinco ensayos surrealistas de la primera parte y el *Retablillo de don Cristóbal*, creo que guardan cierta tangencia intrínseca, desde el punto de vista del montaje. Los primeros son la descomposición interna del ser, llevada a la última instancia de lo absurdo y la segunda, la farsa, no es otra cosa sino, la caricaturización externa del ser, llevado al extremo de lo grotesco. Por lo tanto, miradas ambas partes desde ese punto de vista, pueden aunarse en un todo, ambos extremos. Y esta concepción del director queda inevitablemente en manos de los intérpretes, quienes son los únicos que podrán lograr que así lo parezca.

Enlazando con el comienzo, todo lo que hasta aquí he dicho, llegamos al portal del ensueño: la representación escénica. Para bien o para mal, el crisol ya ha fundido los elementos disonantes. Del autor al director se ha recorrido un largo y accidentado camino, todo, en proceso integrante de recreación. Al pasar por el cedazo modelador de ambos, el actor se ha beneficiado de ese proceso psíquico-estético, si es que el director así lo ha orientado. Porque es en manos del actor donde a la larga el proceso de superación cobra vida pictórica y auditiva. Es el actor entonces quien respaldado por sus propios medios y por la técnica teatral moderna, se enfrenta en impacto emotivo directamente con el público. En el caso que me ocupa, los actores juveniles sólo portarán el entusiasmo y la breve experiencia y estudio teatral que su juventud les ha permitido: Entusiasmo, juventud y habilidad intuitiva. Ojalá que esta vez logren captar el juvenil espíritu del poeta y que lo brinden con gracia plena en sus interpretaciones.

Porque es el público quien espontáneamente juzga la obra; la hunde o la salva. Es hacia el público, por consecuencia, que debe dirigirse el teatro y no al crítico teatral. El crítico de arte, severo, frío y calculador, está con su libreta de apuntes, más pendiente de los tecnicismos y las fallas, que de la obra total. Por su condición no puede gozar una obra de arte a plenitud, porque debe sacrificarse a nombre de sus lectores. No puede entregarse por entero al goce estético y espiritualmente catártico que se supone produzca en la audiencia una obra de teatro. Tal es así, que ha habido veces en que una obra que según opinión de un crítico en particular, es un fracaso, el público la acepta y continúa afluyendo a verla, pese a la crítica adversa. Porque lo que muchas veces olvida el crítico, es que el arte se vive en su totalidad y a plenitud, y nunca por partes dispersas.

Por eso, en busca de la verdad sencilla y espontánea, Lorca dice en la advertencia de *Títeres de cachiporra*:

... Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo más que pude —me lo quería cerrar el dedo del viento— y bajo la estrella, un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas.

Ése era en vida su credo artístico. Y en su muerte sigue siendo el credo artístico de sus seguidores. Un credo que no envejece.

Y ahora, el montaje ya terminado, el director, haciendo otro acto de contricción, se retira. ¿Salvación o destrucción?... Enigma... El público que observe y escuche, ¡viva y juzgue!

Azorín

Visnja Lukavac / 2o. año de Letras Españolas

Azorín ha muerto. Sí, es cierto, y no lo es... No lo es del todo porque se trataba de dos personas en una. La primera —cronológicamente— era don José Martínez Ruiz y la segunda Azorín... seudónimo que ha hecho famoso uno de los más importantes prosistas españoles contemporáneos. Sus primeras obras fueron firmadas con los nombres de *Cándido* o *Ahrimán*. Luego utilizó varias veces su nombre verdadero antes de elegir para toda su obra el seudónimo de Azorín, para el cual se dice que es el diminutivo de Azor, el ave astuta, observadora, que pierde crueldad con el *in* minimizante. Pero *azorar* también quiere decir conturbarse...

El doble nombre del maestro de la generación del 98, corresponde también a la doble personalidad, la de escritor y la del ciudadano, que él mismo especifica en *La voluntad*: "Yo soy un rebelde de mí mismo; en mí hay dos hombres. Hay el *Hombre-voluntad*, casi muerto, casi deshecho por una larga educación en un colegio clerical: seis, ocho, diez años de encierro, de incompreensión de la espontaneidad, de contrariación de todo lo natural y fecundo. Hay aparte de éste el segundo hombre, el *Hombre-reflexión*, nacido, alentado en copiosas lecturas, en largas soledades, en minucioso auto-análisis."

Azorín, el creador de una nueva prosa, de un nuevo estilo caracterizado por su claridad, precisión, exactitud y orden; el gran paisajista Azorín; Azorín el comentarista de clásicos, el cuentista, el novelista; Azorín también como memorialista... ese Azorín no ha muerto. Murió José Martínez Ruiz, quien escribió toda su vida para que de Azorín se siguiera hablando en presente.