



I.U.N.A

Instituto Universitario Nacional de Arte.

**Tesina de Graduación
Licenciatura en Actuación
S.E.U.**

**Poesía y mujer
en la dramaturgia lorquiana:
Desde "*Doña Rosita, la soltera*"
hacia "*Abanico de Soltera*"**

Andrea Juliá

**Director de Tesina
Lic. Horacio Medrano**

Agradecimientos

A la Profesora Cristina Quiroga,

*A los alumnos Victoria Ahualli, María Victoria Ciano y
Nicolás Alberti,*

Al dramaturgo y diseñador Eduardo Grilli,

y muy especialmente a la Licenciada Araceli Arreche.

Andrea Juliá
D.N.I: 14.957.621
mail: drei_teatro@yahoo.com.ar
Tel: 43.08.42.91 o 15.35.74.32.00
Buenos Aires.
diciembre de 2010

INDICE

Capítulo 1

VISIÓN GENERAL DEL TEATRO DE FEDERICO GARCIA LORCA

Contexto histórico

_____ → pág-5

Influencia de los orígenes de teatro poético español

_____ → pág-7

Concepciones teatrales de Lorca

_____ → pág-9

Lenguaje y estilo del teatro Lorquiano

_____ → pág-12

Temática de la dramaturgia de Lorca

_____ → pág-14

Capítulo 2

APROXIMACIÓN AL HECHO TEATRAL: *“DOÑA ROSITA, LA SOLTERA, O EL LENGUAJE DE LA FLORES”*

El nombre del drama

_____ → pág-17

Características generales de la obra

_____ → pág-19

Los poemas dentro de la obra

_____ → pág-24

Del poema a la prosa en el personaje Doña Rosita

_____ → pág-28

Capítulo 3

LA ACTRIZ COMO INTÉRPRETE DE LA POETICA LORQUIANA: MARGARITA XIRGU

El encuentro de Xirgu y Lorca

_____ → pág-31

De *"Mariana Pineda"* a *"Doña Rosita, la soltera"*
→ pág-32

Poesía y mujer en el marco de los primeros años del siglo XX
→ pág 36

Xirgu como actriz ícono del teatro lorquiano
→ pág-38

Capítulo 4

APROXIMACIÓN AL HECHO TEATRAL: *"ABANICO DE SOLTERA (TEXTOS DESHOJADOS PARA UNA ROSA GRANADINA)"*

Proceso artístico de *"Abanico..."*
→ pág-41

Proceso histórico de *"Abanico..."*
→ pág-43

Poesía y mujer en el marco de los primeros años del siglo XXI
→ pág-56

CONCLUSIONES

→ pág-62

APÉNDICE I

→ pág-66

APÉNDICE II

→ pág-68

APÉNDICE III

→ pág-72

APÉNDICE IV

→ pág-79

BIBLIOGRAFÍA

→ pág-85

Últimas reflexiones



Ilustración: Julio Ibarra

Capítulo 1

VISIÓN GENERAL DEL TEATRO DE FEDERICO GARCIA LORCA

1.1 CONTEXTO HISTORICO

El Siglo XX en general

Lo primero que me sucede cuando intento reconstruir el contexto histórico en el cual vivió Federico García Lorca en la lectura de los diversos materiales, es que observando en retrospectiva el siglo XX fue por demás convulsionado y sobre todo, desde mi parecer, marcado por una fuerte búsqueda del hombre en relación a su identidad.

El siglo XX en general tuvo todos los condimentos necesarios para hacer del mismo una época muy agitada: dos guerras mundiales (1914-1918 y 1939-1945); la Revolución Rusa de 1917, el hundimiento de la bolsa de Nueva York (1929) repercutiendo en Europa; la tensa “Guerra Fría” entre USA y URSS tras la Segunda Guerra Mundial; el derrumbamiento de los regímenes socialistas, simbolizando la caída del muro de Berlín (1989), etc. Incluyendo a su vez, la guerra civil española (1936-1939), la de Vietnam (1962-1975) o la de Yugoslavia; los regímenes dictatoriales que se han sucedido en numerosos países, especialmente en los del Tercer Mundo, y los continuos conflictos y revueltas de orden social y racial.

Podría decirse que todo el siglo se ve revolucionado por descubrimientos que modificaron las tradicionales formas de vida; y también "revoluciones" en todos los campos: Política, Filosofía, Psicología, Biología, Física, etc.

A pesar de tantos adelantos, algunos problemas de la humanidad siguen sin solucionarse o se han agravado: desigualdad, consumismo, angustia, pobreza...y tanto el marxismo, el psicoanálisis como el existencialismo, intentaron buscar respuestas que aún hoy no se encuentran.

Como sabemos el arte, desde “la época de las cavernas” es la “vía de escape del hombre”, y nunca estuvo por fuera de manifestar su incomodidad, su furia, su ancestral necesidad de cambiar las cosas a través de sus diversas expresiones; por ende, los artistas involucrados, comprometidos con las ideologías más renovadoras y progresistas de acuerdo a las épocas, fueron sin duda, los más perseguidos y vapuleados, criticados, ignorados e incluso asesinados por tratar de doblegar los sistemas impuestos que siempre profundizaron. El arte entonces podría ser una

manera de “protestar” contra la situación de caos que tiene a su alrededor el artista, las experiencias más traumáticas, la crisis de valores, el hambre, la desocupación, la marginalidad, las guerras, entre otras muchas cosas.

“A veces me pregunto ¿para qué escribo? Pero hay que trabajar. Trabajar y ayudar al que lo necesita. Trabajar aunque resulte un esfuerzo inútil. Trabajar, como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar, en un mundo lleno de injusticias y miseria: PROTESTO!, PROTESTO!, PROTESTO!” (Lorca)¹

Creo, entonces, que si bien Lorca no vivió tantos años del siglo, y por lo tanto todos los cambios quizás más profundos que se produjeron después de la década del ‘50 en el mundo supo, casi intuitivamente, tocar en su obra aquellas fibras que aún hoy, un siglo después, permanecen en la más íntima búsqueda del hombre hacia la felicidad, ya planteada por Platón tantísimos años antes.

Lorca no llegó a convivir con todos los acontecimientos antes descritos pero sí fue una de las primeras víctimas de la Guerra Civil Española que sin duda, y en la mirada total de los hechos, fue la que marcó un antes y un después en España. Fue protagonista sin proponérselo y hoy en día no se puede estudiar el siglo XX sin nombrar, como uno de los hechos importantes del mismo, el asesinato de Federico García Lorca.

La generación del 27

Para ampliar los conceptos que marcan el contexto histórico del teatro lorquiano debo decir que el teatro el siglo XX también incorpora innovaciones, en forma general podría decirse que se aparta del realismo del siglo anterior e introduce rupturas espaciales y temporales.

Desde un punto de vista cultural, más exhaustivo, encontramos que la Generación del 27 representó una ocasión única en la que las impresiones que dominaban eran una actitud descuidada de la vanguardia, la ilusión del arte modernista y el optimismo del Viejo Continente entre guerras. En España, esta atmósfera se manifestó momentáneamente en el ambiente vivaz que se creó con la proclamación de la Segunda República. Los artistas jóvenes se sentían extasiados con el mundo del cine, las "luces de la ciudad", la ruptura con la burguesía, el arte del realismo y la ilusión de una revolución política y estética.

Los nombres que componen el 27 son numerosos, aunque entre los estudiosos el acuerdo es unánime al integrar fundamentalmente los siguientes: Pedro Salinas, Vicente

¹ Cita de una entrevista que Federico García Lorca da al diario “La Voz” -18 de febrero de 1935-

Aleixandre, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. A éstos habría que añadir otros muchos y, sobre todo, los de algunas mujeres que se incorporan activamente a la vida literaria, algunas de ellas casándose con poetas o profesando una profunda amistad con ellos: María Teresa León, Ernestina de Champurcín, Concha Méndez, Carmen Conde, entre otras.

Los autores del grupo del 27 se propusieron tres objetivos en la realización de sus obras:

- Incorporar elementos vanguardistas que rompieran con la representación realista.
- Acercar el teatro a la población para que no fuera un género exclusivo de la burguesía.
- Incorporar la poesía al teatro, no solo con el uso del verso en algunas de sus obras, sino sobre todo con la carga poética de sus contenidos.

Innovar tiene su precio y así fue como años más tarde, todos ellos sufrirían las tremendas heridas de la Guerra Civil. Federico García Lorca fue asesinado por los nacionalistas y su dramática muerte simbolizó la de toda una generación creadora. Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillen, Rosa Chacel y María Zambrano se vieron forzados al exilio.

Sin duda artistas atravesados por una de las épocas más sangrientas de la historia europea. Artistas que responden y ponen el cuerpo para hacer frente a la adversidad que les marca el contexto histórico en el que les toca vivir y manifestarse.

Sin duda, también, un marco más que propulsor para la creación y el sueño de cambiar el mundo. O simplemente el objetivo cumplido, aún sin saberlo, de permanecer, de trascender a su tiempo ignorando que cuánto sembraron dio frutos en generaciones posteriores.

1.2 **INFLUENCIA DE LOS ORIGENES DEL TEATRO POÉTICO ESPAÑOL**

Para comprender la influencia del teatro clásico español en Lorca es preciso hacer un breve panorama general del teatro español anterior a 1936.

El género teatral sufre, por su dimensión de espectáculo diversos avatares que el paso de los años y las diferentes culturas no han podido modificar aún. Es allí donde nos encontramos con que el teatro está expuesto a la censura, las demandas comerciales, los gustos del público, las exigencias publicitarias; etc., que generan consecuencias en relación a lo ideológico, lo estético,

la capacidad autocrítica del público, la aceptación de éste en relación a las nuevas tendencias; entre otras muchas otras. De ahí que los autores más críticos con la realidad social o los más audaces estéticamente se vean en un dilema: claudicar y hacer teatro comercial o hacer un teatro de minorías.

Estas condiciones, que como decía, permanecen en el tiempo y traspasan fronteras permiten establecer que hubo dos frentes en el teatro español del siglo XX anterior al '36:

1- El teatro que triunfa en los escenarios, y continúa las líneas de fines del XIX, que no corre riesgos en sus concepciones estéticas y sólo admite la carga crítica que puede soportar la burguesía. En este punto se puede destacar:

- a) La “comedia burguesa” (Jacinto Benavente)
- b) El teatro en verso, tradicionalista y de estética modernista (Eduardo Marquina)
- c) El teatro cómico, de tintes folklóricos y costumbristas (Los hermanos Álvarez Quintero), o de tintes más castizos, (Carlos Arniches)

2- El teatro que pretende innovar, desde nuevos enfoques ideológicos, nuevas técnicas teatrales, o ambas cosas a la vez. En este punto podría decirse que éste es un teatro que generalmente no llega a los escenarios o fracasa comercialmente y en que se destacan dos grupos importantes en dirección a esta innovación:

- a) Los hombres de la Generación del 98
- b) Los hombres de la Generación del 27

A este segundo grupo perteneció Lorca que tal cómo él mismo era consciente fue una excepción a la regla ya que su público no era exclusivamente el burgués que llenaba las salas convencionales.

Teniendo en cuenta este panorama general podemos sintetizar que teatro de García Lorca toma del Teatro español anterior al '36 aspectos fundamentales de cada una de las corrientes antes mencionadas y nos lega un teatro que:

- a) Dada la la variedad de los caminos ensayados como por la coherencia y la unidad que rigen su creación dramática se inserta en el proceso de reateatralización que intentó instalar la escena española en la modernidad artística.
- b) Alentado siempre por una clave poética su teatro discurre desde el “*teatro de arte*”, (que buscaba en primer término la regeneración estética de la escena entregada al mercantilismo) hasta

un “*teatro rehumanizado*” que, sin caer en lo doctrinario mira al mejoramiento moral y material del pueblo.

c) Asimilando siempre con soluciones originales tanto los géneros más diversos (farsa, comedia, tragedia, drama) como los modelos y movimientos artísticos (la tradición clásica, las vanguardias, el folklore, etc.). logra una amalgama que confiere a su teatro una riqueza textual y dramática de primer orden.

Puedo agregar que Federico García Lorca no sólo tuvo una clara vocación (manifestada desde los inicios de su escritura teatral), sino una sensibilidad artística excepcional abierta a distintas expresiones: música, pintura, teatro, literatura. Que esta sensibilidad es impulsada en su espíritu vanguardista e innovador por una España cuyo ambiente de inquietud cultural e intelectual, que surge con la República, lo cobija en acciones concretas como la fundación de la compañía teatral “La Barraca” en 1931.

Esta compañía de estudiantes universitarios, le permite a Lorca cumplir con un gran objetivo: dar a conocer el teatro clásico español en ciudades y pueblos que, habitualmente, no tienen acceso a este tipo de espectáculo. Por lo que sobre todo en esta actividad puede asimilar e interiorizar las técnicas teatrales de los grandes autores clásicos, utilizando la fusión de la música, la representación, la danza, el arte, etc. y logrando así crear un teatro que hoy estudiamos, no sólo como hito de una época sino como parte fundamental de la transformación del teatro español del siglo XX, donde se puede apreciar un trasfondo social, un intenso sentido de la solidaridad y el empeño por combatir el fuerte aburguesamiento del teatro romántico convencional del Siglo XIX.

1.3 CONCEPCIONES TEATRALES DE LORCA

a) teatro poético

La concepción artística global de Lorca, su idea de la belleza, del drama, de la música, la poesía, el arte y el artista le facilitó la asimilación de todo lo nuevo que empezaba a surgir en el arte y la literatura y su acercamiento a los postulados vanguardistas que más tarde van a dar lugar a movimientos concretos.

“La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante [...] Lo admirable de un espíritu está en recibir una emoción e interpretarla de muchas

maneras, todas distintas y contrarias [...] Es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices” (Lorca)²

Desde los inicios se observa un intento de superar los límites de los géneros, y así aparece poesía en medio de la prosa (prosa muchas veces poética), pero también diálogos teatrales. En sus primeras piezas dramáticas hay abundante poesía, algunas están en verso y otras, aún escritas en prosa, él las denomina por ejemplo: «poema trágico», «poema dramático».

Algunos poemas, a su vez, tienen estructura dramática y dialogal.¹

Es interesante observar las mutuas correspondencias e influencias entre los géneros, porque este hecho explica la evolución y originalidad de las piezas teatrales. Quizás la necesidad de desbordar o de no limitarse a las convenciones de género; y así poder lograr una mayor libertad para experimentar con formas y fórmulas nuevas en busca de su propia voz.

Es la no limitación a los géneros lo que permite a los textos teatrales de Lorca ir más allá del gusto modernista y adentrarse en terrenos cercanos a la vanguardia.

Incluso en su prosa juvenil hay diálogos teatrales que muy bien pudieran incluirse en una selección teatral. En algunas piezas de su teatro inédito, a su vez, hay acotaciones que son más prosa que texto dramático. El impulso poético, por otra parte, invade o envuelve a estos textos desde sus comienzos.

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vea los huesos, la sangre” (Lorca).³

En síntesis la dramaturgia lorquiana representa la incorporación a la escena contemporánea de un “teatro poético”, que no ha de identificarse con el teatro simbolista europeo o con el teatro en verso español del momento.

Unido a lo expuesto es importante destacar que para Lorca el “teatro poético” es el que plantea los grandes problemas de la condición humana; “poesía” designa aquí capacidad creadora y la existencia de un lenguaje dramático que recoja la intensidad y la riqueza lírica y conceptual de la gran poesía dramática clásica.

A su vez, este “teatro poético” se instala con mucha frecuencia en el mito.

Lorca logra una fusión tan exquisita de poesía y prosa en su teatro que sin duda marca huella.

² LORCA, Federico García. *“Impresiones y paisaje”* (1998: tomo IV, 51)

³ Cita de una declaración de Federico García Lorca al diario “La Voz”- abril de 1936

b) teatro como espectáculo total

La sensibilidad especial que Lorca demuestra desde temprana edad hace que como hombre de teatro entienda al mismo como un “*espectáculo total*”, donde el texto se articula con otros componentes: corporalidad y gestualidad de los actores, música y plástica para la expresión de los sentimientos humanos, danza, escenografía, luces. Combina verso y prosa, elementos cultos y folklóricos. Tiene la habilidad de que todo lo antes dicho esté plasmado en una armoniosa combinación.

“El teatro no es ni puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto”. (Lorca)⁴

El poeta es, a la vez, dramaturgo y director escénico. Esto le permite generar una mirada abarcadora y así es como logra que su teatro contenga pluralidad de elementos populares, captando de ese modo al público popular con un lenguaje sencillo y directo pero poético a través de diálogos llenos de imágenes, símbolos y metáforas.

c) teatro humano

Es importante destacar que sin ser político, Lorca era un autor comprometido.

“En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas”. (Lorca)⁵

Y como su compromiso era inherente a él, a su esencia aparece en su obra con muchísima fuerza.

Su sentir sobre “*el dolor del hombre y la injusticia constante que mana del mundo*”, irá fortaleciendo una concepción del teatro cada vez más social y didáctica; tratando de acercar el teatro al pueblo y de entenderlo como un “instrumento edificante”

“El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país (...). Un teatro sensible y bien orientado puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo (...). El teatro es un escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas y equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (...); el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa cosa horrible que se llama matar el tiempo”. (Lorca)⁶

⁴ Idem

⁵ Diálogo de Federico García Lorca con el caricaturista Luis Bagaría del diario “El Sol” 10 de junio de 1936

⁶ LORCA, Federico García. Charla sobre Teatro. Consultada en <http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/gi001201.htm>

Así Federico García Lorca sienta así las bases de un “teatro poético y humano” que tendrá seguidores en todo el mundo y en todas las épocas.

1.4 LENGUAJE Y ESTILO DEL TEATRO LORQUIANO

El lenguaje lorquiano concentra significaciones y se llena de sugerencias sensoriales o emotivas. La frase de Lorca es apretada y condensada, una frase que fusiona perfectamente el sabor popular, con su dicción peculiar, sus refranes y decires, como así también el aliento lírico, lleno de ricas metáforas, símbolos y comparaciones, de connotaciones sensoriales e imaginativas así como de hallazgos verbales.

a) el verso/la prosa

Lorca escribió teatro tanto en verso como en prosa. Las dos primeras obras escritas íntegramente en verso, y luego paulatinamente, el verso va reduciéndose a los momentos de especial intensidad (al modo de “arias”), a las intervenciones del coro o al canto de canciones populares tradicionales que crean un clima dramático, llegando en su última obra, a escribir casi íntegramente en prosa a veces descarnada y a veces profundamente poética.

A medida que va ganando terreno la prosa va creciendo también el arte del diálogo por lo que se refiere a su viveza, su nervio y su intensidad.

Aunque su estilo poético va variando según los diferentes momentos de su trayectoria poética se pueden ver algunas constantes:

1. No usa un lenguaje abstracto sino que parte de lo sensorial: de ahí la abundancia de personificaciones o metáforas plásticas,
2. Usa imágenes de raíz barroca.
3. Usa palabras cargadas simbólicamente (muchas de ellas procedentes de la poesía tradicional): La luna, la sangre, el agua, el caballo, las hierbas, los metales
4. Los símbolos no tienen siempre la misma significación, así la sangre puede simbolizar la vida pero también la muerte.
5. Es riguroso en la construcción del poema: uso de alegorías y paralelismos

b) lo popular

La fusión de lo popular/tradicional con lo lírico/vanguardista es uno de los sellos del arte no sólo de Lorca sino de toda la Generación del 27, que forjó una perfecta simbiosis entre la tradición y la vanguardia.

Aunque asimila sin problemas las novedades literarias, su obra está plagada de elementos tradicionales que, por lo demás, demuestran su inmensa cultura literaria. La música y los cantos tradicionales son presencias constantes en su poesía. No obstante, desde un punto de vista formal no es un poeta que muestre una gran variedad de formas tradicionales; sin embargo, profundiza en las constantes del espíritu tradicional de su tierra y de la gente: el desgarramiento amoroso, la valentía, la melancolía y la pasión.

c) la metáfora/ el símbolo

En el teatro lorquiano el mundo es contemplado desde una conciencia sensorial; de ahí el relieve de la personificación y la metáfora: (“el viento verde”, “el monte gato garduño”)

La metáfora: es el procedimiento retórico central de su estilo. Bajo la influencia de Góngora, Lorca maneja metáforas muy arriesgadas: la distancia entre el término real y el imaginario es considerable. En ocasiones, usa directamente la metáfora pura.

Sin embargo, a diferencia de Góngora, Lorca es un poeta conceptista, en el sentido de que su poesía se caracteriza por una gran condensación expresiva y de contenidos, además de frecuentes elipsis.

Las metáforas lorquianas relacionan elementos opuestos de la realidad, transmiten efectos sensoriales entremezclados

Y junto a la metáfora, un tejido de símbolos ya sea por la reiteración de imágenes metafóricas que se convierten en símbolos o ya sea porque los signos lorquianos alojan un segundo sentido (la luna es tragedia y muerte además de signo de nocturnidad).

Muchos de los símbolos lorquianos poseen dimensiones míticas, y si bien se refieren muy frecuentemente a la muerte dependiendo del contexto, los matices varían bastante. Los símbolos dominantes son:

- la luna: generalmente significa la muerte, pero también puede simbolizar el erotismo, la fecundidad, la esterilidad o la belleza.
- el agua: cuando corre, es símbolo de vitalidad. Cuando está estancada, representa la muerte
- la sangre: representa la vida y, derramada, es la muerte. Simboliza también lo fecundo, lo sexual
- el caballo; (y su jinete): está muy presente en toda su obra, portando siempre valores de muerte, aunque también representa la vida y el erotismo masculino.
- las hierbas: su valor dominante, aunque no único, es el de ser símbolos de la muerte.

- los metales: también su valor dominante es la muerte. Los metales aparecen bajo la forma de armas blancas, que conllevan siempre tragedia.

1.5 **TEMÁTICA DE LA DRAMATURGIA DE LORCA**

La temática del teatro lorquiano, reducida pero muy rica, se condensa en un tema fundamental y constante al que se le han dado distintas designaciones:

a) el amor

- “tema del amor imposible” (Jean-Paul Borel)
- “tema del amor frustrado” (Edward Honig)
- “mito del deseo imposible” o “conflicto/oposición entre la realidad y el deseo” (André Belamich)

En realidad, más que de un tema se debe hablar de una situación dramática básica como núcleo de la dramaturgia lorquiana, una situación profundizada sin cesar y enriquecida de obra en obra.

b) el deseo

La situación básica que estructura el universo dramático lorquiano en su totalidad y en cada una de las piezas resulta del enfrentamiento conflictivo de dos fuerzas esenciales:

- “principio de autoridad (la realidad)”
- “principio de libertad (el deseo)”

estos dos principios o fuerzas enfrentadas son los polos fundamentales de la estructura dramática de las obras lorquianas cualquiera que sea su encarnación :

- por el lado de la “autoridad”: el orden, la tradición, la colectividad social...
- por el lado de la “libertad”: la individualidad, la imaginación, el instinto,

c) la frustración

Pero el elemento neurálgico del universo lorquiano es la frustración. Al enfrentar esas dos fuerzas, principios o polos antes descriptos, Lorca lleva a escena destinos trágicos. Pasiones condenadas a la soledad o la muerte y amores marcados por la esterilidad.

En muchas de sus obras esa frustración está encarnada en mujeres, pero su alcance es más amplio que el de un “teatro feminista”; de lo que se trata es de captar la tragedia de toda persona condenada a la frustración vital.

En el planteamiento del conflicto neurálgico señalado la frustración consiguiente se sitúa en un doble plano:

- plano metafísico: las fuerzas que representan el “principio de autoridad (realidad)” son el Tiempo, la Soledad, la Esterilidad y la Muerte.

- plano social: las fuerzas que representan el “principio de autoridad (realidad)” son las convenciones, los prejuicios de casta, los yugos sociales..., fuerzas todas que impiden la realización personal y a las que las mujeres están sometidas de un modo particular.

Todo este universo temático hace de Lorca un revitalizador de los grandes mitos trágicos.

Cerrando este capítulo dedicado a establecer el contexto en el cual se desarrolló la obra lorquiana y al análisis frío de la misma; me interesa incorporar unas reflexiones de Gregorio Morales que nos acercan al Lorca que mira a Lorca.

“Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios -o del demonio- también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema,(...) he hablado a veces de la poesía, pero que de lo único que no puedo hablar es de mi poesía, y no porque sea un inconsciente de lo que hago”⁷

Lo que García Lorca está afirmando es que el poeta tiene que ser mínimamente consciente de su técnica si no quiere repetir estilos pretéritos. Pero queda claro en sus palabras que se consideraba “poeta por la gracia de Dios o del demonio”, lo que revela cómo primaba la inspiración por encima de todo. Hasta tal punto que, en su artículo “Imaginación, inspiración, evasión”⁸ escrito tres años antes de formular aquellas palabras, considera a la inspiración superior a la realidad; a su vez, la realidad es para él superior a la imaginación.

“Esto se nota muchas veces en la lucha entablada entre la realidad científica y el mito imaginativo, en la cual vence, gracias a Dios, la ciencia, mucho más lírica mil veces que las teogonías.”

En el caso de que se trate de un artista, éste se siente poseído, engrandecido, conectado con el inconsciente más desgarrador, por lo que no tiene más remedio que, ajeno a todo, entregarse a esto. Lorca lo sabía tan bien, lo había visto tanto en los demás y experimentado en sí mismo, que pudo escribir su “Teoría y juego del duende”. En ella, distingue claramente entre la “musa” (que da formas), el “ángel” (que da luces) y el “duende”, que es “el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte.” De este modo, el artista cobra un aura taumatúrgica; su labor “consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran.”

Creo que ha quedado claro que Lorca buscaba lo ignoto, lo profundo, lo enterrado, lo oscuro, lo minúsculo, lo transparente, y que buceaba para ello tanto en el interior de su

⁷ MORALES, Gregorio. “La estética cuántica mirando a García Lorca” Conferencia en la presentación de “El cadáver de Balzac” citado a su vez de “Poética” en *Obras Completas*, 19ª ed, Bilbao, 1974, vol. I, pág. 1141. Ayuntamiento de Pinos Puente (Granada), junio, 1998.

⁸ Cita de Federcio García Lorca en la Conferencia pronunciada el 28 de octubre de 1928.

inconsciente personal como del inconsciente colectivo. De ahí que persiguiera la inspiración y el sueño, el segundo de cuyos caminos es el más directo para entrar en la lava hirviente que nos conduce y en la que flotamos. “Dormir es sembrar” dice a través del Director de “El público”.

Sus palabras pueden resumir la actitud de García Lorca ante la literatura y la vida.⁹

⁹ MORALES, Gregorio. “La estética cuántica mirando a García Lorca” Conferencia en la presentación de “El cadáver de Balzac”. Ayuntamiento de Pinos Puente (Granada), junio, 1998.



Doña
Rosita
la soltera
o el lenguaje de las flores

Capítulo 2
APROXIMACIÓN AL HECHO TEATRAL:
“DOÑA ROSITA, LA SOLTERA,
O EL LENGUAJE DE
LAS FLORES”

2.1 EL NOMBRE DEL DRAMA

Lo primero a destacar del nombre de la pieza es que la misma se refiere exclusivamente a su personaje protagónico: “*Doña Rosita, la soltera*”.

La rosa, en la poesía de todos los tiempos es símbolo de brevedad, de materia viva sometida al tiempo y así lo recuerdan algunos de los más hermosos versos castellanos.

El nombre de la protagonista refleja, por sobre todo la condición perecedera de la flor, pero lo hace con matices muy precisos: Doña Rosita la soltera: ¿por qué no “Rosa”, por qué no “solterona”? Simplemente para que el diminutivo afectuoso y la falta del aumentativo-despectivo, fingidamente tiernos, configuren unidos “esa cosa grotesca y conmovedora” que es la protagonista que siente, incluso, con y por el “doña” que ha llegado su noche.

Lorca caracterizó la obra como poema granadino. Ello se ha de deber porque intercaló momentos de bellísima poesía, pero sobre todo por la delicadeza connatural a este género literario y por la delicadeza con que el poeta dramaturgo granadino trata el tema central de la obra: el desengaño amoroso que sufre Rosita, dosificado, y su soltería consiguiente.

Subtituló el drama *El lenguaje de las flores*; nombre justificado en el desarrollo del mismo y con el apelativo simbólico de la protagonista.

Los personajes secundarios de la obra interpretan dos de los intermedios líricos de la pieza: el romance de la Manolas y el del lenguaje de las flores; este último le da nombre al subtítulo. Y si bien no se sabe las fuentes precisas que tomó Lorca (ya que se ocupaba muy bien en ocultarlas) la materia del romance coincide de manera general con un manual difundido: “*El*

nuevo lenguaje de las flores y de las frutas, con algunos emblemas de las piedras y los colores” que puede servir de pauta para aprehender cómo trabajaba Lorca.

Pero más allá del poema del segundo acto; hay una flor presente durante todo el transcurso del drama: Rosita, que es la encarnación de la extraña rosa mudable que cultiva su tío en el invernadero y que, recurrentemente, como símbolo, está omnipresente a lo largo del drama en la poesía que lee el tío, al final de primer acto y con que finaliza el drama.

Y finalmente Lorca caracterizó a la pieza: *Poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile.*

El drama tiene definido aire de época, en evolución durante la acción, que García Lorca, principalmente en el primer acto, se cuida de mostrar, a través de una bien dosificada cursilería y la buena exhibición de erudición.

Lorca ha dado el nombre de *varios jardines* a los actos, que son tres y que se desarrollan en un mismo ambiente de fondo: el invernadero en el primero y el jardín en los dos que siguen.

Pero la palabra jardín, además de su significado común, tienen en doña Rosita un carácter simbólico:

- el primer jardín -acto primero- es un jardín de primavera (la juventud) florecido por el amor (Rosita, bella, enamorada), apenas oscurecido por una nube (el primo-novio de Rosita que parte hacia América [Argentina-Tucumán])

- el segundo es un bello jardín de otoño, apenas cruzado por las nubes del tiempo que pasa, pero en tensión por la ilusión de la primavera que anuncia su llegada (la posible venida del primo-novio a casarse con Rosita)

- el tercero es un jardín de invierno, de la muerte de las esperanzas e ilusiones, del abandono (el primo-novio se ha casado en Tucumán y eso condena a una soltería sin término a Rosita), de la vida que sigue afuera, ignorando el dolor, y que pesa como una lápida.

La obra cuenta además con escenas de *canto y baile*, que muestran la afición de Lorca por la música y el baile popular y que le sirven de pretexto para mostrar la fina cursilería de la gente de posición que por esnobismo abraza lo popular.

2.2 **CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA OBRA**

Desde lo argumental *“Doña Rosita, la soltera”* es el drama de una mujer de buen pasar provinciano, prolija, cuya única salida como mujer, en una sociedad provinciana como la pintada por Lorca, es el matrimonio, que al no concretarse, condena a la mujer a la más desolada soltería, muertas ya la esperanza y la ilusión que sostuvieron su vida.

Pero es más que eso, es un drama doméstico, drama disfrazado de comedia (el drama de la cursilería). El de puertas adentro, no torrencial (como *“Bodas...”*), ni desgarrado (como *“Yerma...”*), ni desorbitado en su intensidad (como *Bernarda...”*). Es un drama de tono menor, la soltería que, sin embargo, destruye a una mujer que finaliza desolada. Por ese mismo dramatismo de tono menor, Lorca alterna, durante todo el transcurso de la obra momentos dramáticos con otros más distendidos y con otros más desgarrados.

Arnold Hala titula un estudio sobre *“Doña Rosita...”* como un drama individual y social.

Posiblemente también aparezca como teatro débil, pero indudablemente, es la pieza más humana de Lorca que completa la galería de mujeres de esa dramaturgia mayor y desde ese punto de vista, la figura de Rosita es más rica en matices y psicología, más persona en el mundo.

Tiene el mérito de amalgamar el clima dramático con inspirado lirismo, concretado en bellos poemas de versificación octosilábica popular, cadenciosos y fáciles de memorizar. Un lirismo melancólico y metafórico. Y sin alcanzar la calidad dramática de estructura y trama del resto de las obras del teatro mayor de Lorca, se alza como el más natural de sus dramas por el encanto natural, la entrega, la nobleza y la frescura humana de sus personajes que la hacen perdurable en el tiempo.

Entre las diversas lecturas realizadas en torno al estudio de la pieza, me interesó el de Arnold Hala porque incluye algunos aspectos de la mirada general de la obra que me quiero destacar, dice:

A raíz del estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Federico García Lorca declaró en una entrevista periodística:

*fin.*¹⁰

“He querido que la más pura línea conduzca mi comedia desde el principio hasta el

Tan pura es esta línea que Lorca quiere plasmar en la obra que el público no la ve: los espectadores no advierten que la verdadera acción (en el sentido más teatral de la palabra) comienza y acaba en el primer acto. En el resto hay solo un desfile de personajes ante el cual la protagonista es tan espectadora como el público y ése es precisamente su drama: que no le pase nada.

Esta declaración del autor, así mismo es muy importante porque revela entre otras cosas, que su intención al escribir el drama era construir una estructura dramática, cuyos planos y otros elementos estructurales obedecieran a un solo principio organizativo. Como se trata de una estructura dramática, aunque entran en ella muchos elementos líricos, este principio organizativo que dé unidad a toda la obra debía ser necesariamente un conflicto dramático.

A primera vista parece obvio que el eje de la acción de la obra—esta línea que Lorca ha querido pura — es el conflicto circunscrito al mundo interior de la protagonista, personaje humano y profundo que vive a lo largo de los tres actos de la pieza un hondo e intenso drama interior y que eclipsa a todos los demás personajes.

Incluso el título de la obra parece orientar al público ante todo al personaje de doña Rosita y a su drama interior.

Otro eje dramático podría ser el conflicto entre la actitud volitiva adoptada por doña Rosita para proteger su esperanza, y el curso implacable del tiempo. Vanos son los esfuerzos de la protagonista por sustituir el tiempo externo por un tiempo interior estático. Rosita fracasa en esta lucha suya entre el segundo y el tercer acto, y en el último acto se sienten sólo ecos de los combates pasados. La vida de doña Rosita se presenta como una larga espera sin fruto.

Y finalmente hace hincapié en un análisis basado en que “ Doña Rosita...” es una obra de corte costumbrista donde difícilmente se encontraría una pura línea unificadora, pero en esta obra los elementos que constituyen la esencia o la materia del costumbrismo tienen un amplio espacio considerando por ejemplo la traducción de las costumbres granadinas en los decorados y en los vestidos; en el lenguaje de que se sirven muchos personajes (la savia popular del Ama; el pedantesco y presuntuoso catedrático de economía; los amaneramientos afectados y

¹⁰ Una gran solemnidad teatral en Barcelona, Crónica, Madrid, 15 de diciembre de 1935. Citado por Marie Laffranque, Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés, Bulletin hispanique; LVIII, 1956, pág. 341.

ridículos por el uso simultáneo de popularismos en la madre de las solteronas; el lenguaje poético en la despedida lírica de los novios. En resumen, lenguaje variadísimo y andalucísimo.

En resumen plantea tres temas (conflicto interior; tiempo; costumbres) que le dan unidad a la obra en todas sus partes e intenta descubrir cuál es la más pura línea de que habla Lorca.

Ahora bien, ninguno de estos temas posee en la estructura total tal autonomía que dé derecho a caracterizar, a través de él y los elementos expresivos que le corresponden en otros planos de la estructura, la obra en su totalidad.

Tanto los elementos temáticos como sus correspondientes elementos expresivos se amalgaman hasta tal punto que al tratar de separar uno de ellos y considerarlo sin tomar en cuenta los demás elementos, se obtendría una imagen deformada. Pero uno de estos temas — el tema social — ocupa un lugar privilegiado entre los demás: por su presencia en todas las partes de la obra y por intervenir los elementos sociales de modo activo en el devenir escénico, actúa a la vez como aglutinante o, mejor dicho, como fuerza centrípeta gracias a la cual ha sido posible la integridad de la estructura.

En ninguna de las piezas anteriores de Lorca, el tema social ocupa siempre un lugar importante. Si se suprime lo social en *Doña Rosita*, se suprime el armazón. No es la pieza una obra moralizadora o de propaganda social.

Es un *“teatro de acción social”* que el mismo autor reclama. Teatro por su arte, y de acción social por tender todo en él a despertar la sensibilidad del público a ver, oír y palpar la poesía que es *“algo que anda por las calles, que se mueve, que pasa a nuestro lado”*. De acción social por impulsar esta sensibilidad; por poner en práctica lo que en el último año de su vida Lorca designa como un deber del artista de su época.

“En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.”¹¹

De acción social por sacudir la cómoda tranquilidad del público, basada en un fácil optimismo que, como él mismo indica en la misma declaración

“es propio de las almas que tienen una sola dimensión; de las que no ven el torrente de lágrimas que nos rodea, producido por cosas que tienen remedio.”¹²

¹¹ Diálogos de un caricaturista salvaje, El Sol, Madrid, 10 de junio de 1936, reproducido por Marie Laffranque, Federico García Lorca. Nouveaux textes en prose.

¹² Idem

a) Personaje central: Rosita

A finales del siglo XIX se le predestinaba a la mujer española el papel de esposa y madre. Lorca muestra en esta obra la terrible realidad del celibato de Rosita, protagonista de la pieza. A lo largo de la misma la doncella poco a poco se va convirtiendo en ese ser ridículo y digno de lástima que es una solterona en España, pierde su respetabilidad, y en la mayoría de los casos, pasa a ser el objeto de burla. Ante los ojos de la sociedad ha fracasado en su vida y en su misión como mujer.

Pero estos sucesos se van mostrando en el personaje de Rosita con sutilezas y metáforas crudas y desgarradoras.

Durante la obra se ve la destrucción física y emocional en forma paulatina y degradante de esta mujer española que se sumerge en la espera y la inercia. Se enamora en su juventud, y decide esperar por su amado sin tomar en consideración el transcurso del tiempo. Cuando la soledad y la vejez llegan, se resiste a ver la realidad y a tomar control de su vida. Enjuiciada por la sociedad burguesa a la cual pertenece, rechaza a pretendientes oportunistas que tratan de sacar partido de su condición y la cortejan, no por amor sino por conveniencia. Y al final, la humillación es total cuando al perder sus posesiones y encontrarse sumergida en su soledad, se ha convertido en el tema de conversación de sus vecinos, en el hazme reír de los niños, y en el centro de atención de la sociedad granadina.

Físicamente, el personaje de Doña Rosita presenta una metamorfosis regresiva. En el primer acto, joven de veinte años, llena de vitalidad, de ilusiones, sueños y quimeras. Siempre corriendo y ansiosa de nuevas oportunidades y retos. Sin temor a la vida.

Lozana e indiferente al paso del tiempo, su belleza y juventud la colocan en las primeras filas de las más cotizadas solteras de la burguesía granadina. Sin embargo, su amor lo ha depositado en su primo, el cual debe partir lejos de su lado. Su vigor y energía física le hacen creer que es capaz de resistir el paso del tiempo. Está dispuesta a esperar confiadamente por su amado.

En el segundo acto, comienza a advertir los primeros signos de la madurez en su aspecto físico. No desea salir a la calle para evitar enfrentarse a su cruda realidad, la cual se percibe, no sólo en su constitución física, sino también en su medio ambiente. Su vitalidad y juventud comienzan a opacarse.

En el tercer acto, se ha convertido en un ser humano débil, cansado, y abatido física y emocionalmente por la espera infructuosa del único hombre a quien amó, y la pérdida de las posesiones materiales que representaban el orgullo de la pequeña burguesía de esa época. Se ha convertido en un cuerpo inerte, debilitado, y sin energía. Una mujer fallida y agobiada por el paso de los años.

En cuanto a la progresión psicológica, Doña Rosita se va transformando en un ser de vida mansa por fuera y endurecida por dentro. A medida que la realidad es dura de aceptar, prefiere callarla. Progresivamente empieza a temer a todo lo que le rodea, y la pone en contacto con su realidad. Hasta que finalmente aunque frágil, tiene que lidiar con la amargura y la soledad que son aplastantes.

Se convirtió en una solterona patética viviendo una muerte lenta, sola y acomplejada por su celibato; y debe continuar existiendo cuando en realidad hace tiempo que en su interior dejó de vivir.

b) Tema central: el amor

Sin duda, cuando se menciona “el amor” aparece la imposibilidad de describir el AMOR en toda su dimensión. En Doña Rosita es el tema central, sin duda, pero el gran mérito que tiene la pieza es que el tema central es un disparador o una excusa para hablar de otros temas que son los que refuerzan el tema del amor.

El amor, para Lorca es una fuerza comparable a la muerte. Un amor completamente humano, carnal, sin idealización posible, que está presente en cada página del poeta. Pero el amor, en la obra lorquiana, tiene siempre un cariz adverso. No parece posible satisfacer en semejante amor las ansias de unión afectiva, de pureza a que el poeta aspira. Así pues no hay más remedio que elegir entre dos polos o bien la satisfacción superficial del deseo o la pasión retraída del amante lo que termina produciendo una gran frustración.

Es un deseo difícilmente satisfecho al que por otro lado acecha de modo constante la muerte, la mayoría de las veces la muerte violenta: El amor lleva en sí la simiente de la muerte, las más de las veces son binomio inseparable, la doble cara de la misma moneda.

La obra lorquiana en su totalidad recurre al tema del amor que no puede ser.

En “Doña Rosita...” el amor se transforma en desesperanza y tal como él mismo lo describe:

“...es la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina, que poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España...”¹³

2-3 **LOS POEMAS DENTRO DE LA OBRA**

“Ahora veo la poesía y los temas con un jugo nuevo. Más lirismo dentro de lo dramático. Dar más patetismo a los temas. Pero un patetismo frío y preciso, puramente objetivo”¹⁴

a) Poemas de Las Manolas - Su significación simbólica

La escena lírica de las Manolas, en el primer acto, tiene una fuente más precisa aún que la del romance de las flores. García Lorca toma de una copla popular que lleva el número 599 en los “*Treinta mil cantos populares*” de Eusebio Blasco publicado en 1929; y le sirve al poeta para abrir y cerrar el romance.

*Granada, calle de Elvira,
donde viven las manolas,
las que se van a la Alambra,
Las tres a las cuatro solas.*

Una vez conocido su punto de arranque sorprende aún más la perfección y ajuste del trozo lírico, tan lorquiano, que suspende por un instante el desenlace del primer acto tan calculadamente equilibrado.

Rosita vuelve a casa con sus amigas, las tres hermanas, las "manolas". Fieles a su designación, estas muchachas son alegres y enamoradizas. Entre su llegada y la intervención del Ama (quien deshace la alegría de las muchachas), las manolas y Rosita gozan de un alegre interludio poético adolescente que está realizado en redondillas mayores. La vida de estas tres "libertinas" se contrasta plenamente con la de Rosita. Ella, a los veinte años esta prometida, pero no a ningún galán misterioso sino a un primo que luego la abandonara para siempre. Por el contrario, las manolas, vestidas de gala, se atreven a ir "a la Alhambra, las tres a las cuatro solas".

¹³ Declaraciones de Federico García Lorca poco después del estreno de “Doña Rosita, la soltera”- 1935

¹⁴ GARCÍA POSADA, Miguel “Federico García Lorca. Prosa I” Cita de reportaje a Lorca, después de su viaje a EEUU. citado en información obtenida en <http://books.google.com.ar/books>

Allí supuestamente bajo mirtos "galanes [desconocidos y misteriosos] las esperan". A Rosita tales aventuras le están y le estarán vedadas en su vida de rosa cautiva de su Primo y su Tía.

*Granada, calle de Elvira,
donde viven las manolas,*

Rosita, mentando a las Manolas, que han ido a visitar la, todas alegres y vistosas, destaca que son:...

*las que se van a la Alambra,
Las tres a las cuatro solas.*

¿Y cómo van vestidas?

*Una vestida de verde,
otra de malva; y la otra,
Un corselete escocés
con cintas hasta la cola.
Las que van delante garzas,*

delgadas de fino talle

La que va detrás, paloma,

algo más entrada en carnes

*Abren por las alamedas
muselinas misteriosas.
¡Ay, qué oscura está la Alambra!
¿Adónde irán las manolas
mientras sufren en la umbría
el surtidor y la rosa?*

Aludiendo a las fuentes y jardines de la Alhambra.

Vienen a ver si consiguen algún pretendiente.

*¿Qué galanes las esperan?
¿Bajo qué mirto reposan?*

Mirto de connotación erótica tradicional lo mismo que "a sus dos flores redondas" en:

*¿qué manos roban perfumes
a sus dos flores redondas?*

Los pechos, senos, expresión simbólica-erótica.

*Nadie va con ellas, nadie;
dos garzas y una paloma.
Pero en el mundo hay galanes
Que se tapan con las hojas.
La catedral ha dejado
bronces que la brisa toma;*

*el Genil duerme a sus bueyes
y el Darro a sus mariposas.*

*La noche viene cargada
Con sus colinas de sombra;
Una enseña los zapatos
Entre volantes de blonda;
la mayor abre sus ojos
y la menor los entorna.
¿Quién serán aquellas tres
de alto pecho y larga cola?
¿Por qué agitan los pañuelos?
¿Adónde irán a estas horas?*

*Granada, calle de Elvira, donde
Viven las manolas,
Las que se van a la Alambra,
las tres a las cuatro solas.*

*Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está,*

*el rocío no la toca
porque se teme quemar.
Abierta en el mediodía*

En la poesía de Lorca, conocida es la imagen de los bueyes del agua, expediente poético afín, sin duda, al de niñas del agua, de sangre, como se halla en:

Siendo como son el Genil y el Darro, ríos: agua, Genil, más importante que el Darro: río de España que nace en la sierra Nevada y cruza las provincias de Granada, Córdoba...

Y en su habitual recurso repetitivo o reiterativo, Lorca vuelve a :

Comparación entre el color y la sangre, de igual tonalidad, con los términos naturales de la comparación. Roja o rojo sin ulterior connotación como en otros casos. El color rojo (luna roja) le dice a la luna: luna malévolas: su maleficio se alberga en una reducida gama de colores: negro, rojo, blanco, amarillo y verde.

*Es dura como el coral,
el sol se asoma a los vidrios*

Los vidrios del invernadero, pues es tan valiosa que requiere extremos cuidados.

para verla relumbrar

Como si fuera una luna de plata, de estaño, pues es la hora en que se ha puesto blanca.

*Cuando en las ramas empiezan
los pájaros a cantar*

Transparente, sin simbolismos. *y se desmaya la tarde*

en las violetas del mar,

Lenguaje emblemático para el mar; pinceladas de fuerte color violeta en el mar, que después será el mismo mar

*se pone blanca, con blanco
de una mejilla de sal;*

Símbolo hermoso del agua salobre, y al par suave como una mejilla, o mejilla pro la redondez de las olas.

*y cuando toca la noche
blando cuerno de metal*

La luna que toca la noche, blando cuerno va por el cielo despacio, despacio

*y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,*

las nubes que pasan y provocan la ilusión de que son las estrellas las que avanzan para el ojo que las contempla

en la raya de lo oscuro

Justo cuando la noche entró

se comienza a deshojar.”

Versos octosílabos, rima y ritmo de rara perfección que hacen juego con la rareza de la rosa. Rosita canta a la rosa, a la que se adjudica el simbolismo, a la vez emblema, del amor, movedor conceptual de la obra:

*Abierta estaba la rosa,
pero la tarde llegaba,
y un rumor de nieve triste
le fue pesando las ramas;*

el fatum de la pobre niña, soltera que se quedó

*cuando la sombra volvía,
cuando el ruiseñor cantaba,*

ruiseñor indicio sombrío; acabamiento, ausencia

*como una muerta de pena
se puso transida y blanca;*

como ELLA, Rosita, transida y blanca

*y cuando la noche grande
cuerno de metal sonaba*

cuerno de metal: la luna

y los vientos enlazados

vientos enlazados: ¡hermosa figura!

*dormían en la montaña,
se deshojó suspirando*

Rosita cumplió su triste destino

por los cristales del alba.

2.4 **DEL POEMA A LA PROSA EN EL PERSONAJE DOÑA ROSITA**

Desde las primeras lecturas de “*Doña Rosita, la soltera*”, en los inicios de mi formación actoral; siempre me llamó la atención que el personaje central de la pieza se expresara en los dos primeros actos de la obra en forma de poema, (todos sus textos están entrelazados con los de los otros personajes con que circunstancialmente entabla diálogo y lo hace siempre en verso) y cuando se inicia el tercer acto pasa a hablar en prosa.

Tanto fue mi interés que este, incluso, es uno de los motivos por el que inicio la investigación que se convirtió en el espectáculo “*Abanico de Soltera*”.

Fue por este motivo que decidí incorporar un punto específico en el presente capítulo y convencida de que iba a encontrar mucho material que analizara el por qué Lorca le imprime esta característica al personaje Doña Rosita. Para mi sorpresa no fue así.

No hay trabajos específicos en torno a este tema los diferentes investigadores y docentes no hacen en ningún momento especial hincapié en este punto y se refieren en general al

hecho de que Lorca en toda su obra dramática mixturiza poesía y prosa. Se destaca el valor de la imagen que imprime el verso y los simbólico de la poesía lorquiana incluida en los textos dramáticos, dándole a sus piezas el contraste necesario para nutrirlas de sensaciones, impresiones ligadas a lo sensible haciendo de ellas un ejemplo de la renovación del teatro español en los primeros años del siglo XX.

En detalle, en relación al personaje Doña Rosita sólo ubiqué un reportaje de la actriz española Verónica Forqué, quien dice en un pasaje del mismo:

“Periodista: -Y «Doña Rosita la soltera», en concreto, es una preciosa mezcla de prosa, poesía, canciones...

Verónica Forqué -Sí, fíjate que en el primer acto, Doña Rosita habla en verso. En el segundo ya no, pero en el tercero, cuando ella interviene, Lorca escribe de forma seca, cortante.

P-Claro, ella va avejentándose...

VF -Cambia con la época. Lorca cuenta en sus escritos que el primer acto, que ocurre a final del siglo XIX, está escrito en verso porque en aquella época la gente lo leía todo así: asociaban el amor con los versos, escribían cartas en verso...

P -¿Hace usted de Doña Rosita también en ese primer acto?, ¿cómo resuelven la diferencia de edad, la rejuvenecen?

VF -Ese es un pie forzado del que se parte: el autor escribió esta obra para Margarita Xirgú, que la estrenó en 1935. Entonces, ella debía tener más o menos la edad que tengo yo ahora, cuarenta y tantos. Está escrita para una mujer madura: una mujer joven no puede contar lo que cuenta Doña Rosita. Es más fácil en teatro que una mujer de cuarenta parezca más joven.

P -Además, Miguel Narros ha optado por empezar la historia por el final...

VF -Eso es, todo va a ocurrir en su recuerdo. Cuando Federico le mandó la obra a Margarita, ella le dijo: «Tú estás loco».”¹⁵

Lo incorporo como una mirada más de una actriz de esta época; y porque coincido con este análisis escueto pero claro que hace sobre el personaje.

Para concluir quiero hacer mi propio análisis de este punto; ya que como dije, es el que me dio el puntapié inicial.

En alguna oportunidad, un espectador en Venezuela, donde tuve el placer de representar “*Abanico de Soltera*”, dijo que yo era una actriz “enigmática”; al principio me causó mucha intriga, ¿qué significaría eso?; pero inmediatamente pude comprender que se refería sin duda a Doña Rosita; y por eso ahora lo tomo. Aquel hombre me ayudó a descubrir una característica del personaje que no encontré en los libros. Doña Rosita es un personaje enigmático, más allá

¹⁵ Nota a VERÓNICA FORQUÉS *La Razón*, realizada por Miguel Avanz . Set./2004- Madrid (España)

de todas las muestras y explicaciones que nos da el autor y más allá de los análisis que están expresados en este capítulo; creo que Doña Rosita es enigmática porque en ella está el propio Lorca desnudando sus miedos, quizás mucho más que en otras piezas. Es un Lorca que se atreve a decir que está solo. Solo frente al final que se avecina, y que desde ya él no puede prever en su momento, pero nosotros que lo hemos continuado en el tiempo sabemos que es así. Un Lorca que se pone en la piel de Doña Rosita en el momento más hondo y donde la metáfora del verso daría la impresión de un decir “liviano” (no porque la poesía lorquiana lo sea, claro) en contraposición a un texto que no tiene dobleces. Donde directamente se habla de la soledad, del dolor del abandono, de la dignidad. No podía ser escrito de otro modo. Lorca es tan grande, tan inmenso que su profundidad y su compromiso con el sentir humano lo desborda y hace que se manifieste en detalles como este con una grandeza única. Lo enigmático está en que incluso diciéndolo todo, Doña Rosita deja algo para ella:

“Ahora solo me queda mi dignidad, lo demás me lo guardo para mí sola...hay cosas que no pueden decir, porque no hay palabras para decirlas; y aunque las hubiera, nadie entendería su significado...”¹⁶

Doña Rosita está sola al final

“Nadie puede entender ni quitar esta mano que no sé si me abraza o me hiela el corazón cada vez que me quedo sola”¹⁷

Como Lorca, y entonces....

“Nadie puede entender ni quitar esta mano que no sé si me abraza o me hiela el corazón cada vez que me quedo solo”¹⁸

¹⁶ Texto de Doña Rosita en “Doña Rosita, la Soltera” de Federico García Lorca- Barcelona- 1935

¹⁷ Idem

¹⁸ Texto de la Mujer “Abanico de Soltera” de Andrea Juliá- Buenos Aires 2005



Cartel de Margarina Xirgu (Barcelona, 1925)

Capítulo 3
LA ACTRIZ COMO INTÉRPRETE DE LA POÉTICA
LORQUIANA:
MARGARITA XIRGU

3.1 **EL ENCUENTRO DE XIRGU Y LORCA**

a) **Situación geográfica e histórica**

En el libro “*MARGARITA XIRGU Y SU TEATRO*” Antonina Rodrihace una descripción exacta de cómo se conocieron el autor y la actriz. Decidí transcribir casi en su totalidad lo escrito por la autora porque la considero una interesante anécdota.

Dice así:

-¡Lydia!, tú aquí!

-¡Margarita!

Así se saludaban en el hall del hotel Ritz de Madrid, Lydia Cabrera y Margarita Xirgu. Tras la efusión del reencuentro la primera le dijo:

-Ya sé que vas a estrenar una obra nueva muy interesante...

Con gran sorpresa supo Margarita que se trataba de un drama titulado Mariana Pineda.

-No sé de qué me hablas- le repuso. No tengo idea de semejante obra.

La sorpresa fue entonces de la amiga.

-Pero ¿cómo? ¿No te la ha entregado Eduardo Marquina?

-Ni me ha dado ni me ha dicho una palabra...

-Sin embargo le prometió a Federico...

-¿Federico?

-García Lorca...¿Es posible que no lo conozcas? Un poeta nuevo...¡Y qué poeta!...el mejor de los jóvenes...

No. La Xirgu no lo conocía. Pero el desbordante entusiasmo de Lydia hizo que ella misma fuera a la casa de Marquina a buscar la obra para entregarla en mano a Margarita.

-La leeré y si es como tú dices...

-¿Tendrás que conocer al autor!

-Oye, ¿por qué, lo mismo que te has traído la obra, no te traes al autor?

-Pero ¿cómo no! Vive en la Residencia de Estudiantes, y no está lejos. Le llamaré por teléfono y vendrá enseguida. Ya verás...es un muchacho extraordinario y si me encuentras en Madrid ahora es porque me quedaré hasta que él se vaya en unos días a Granada...

Media hora más tarde entraba Federico al hall del hotel y Lydia presentó a ambos.

Años después Margarita Xirgu relataría aquel encuentro:

“Se sentó con nosotros. Era la hora del aperitivo. Ellos pidieron Whisky. Me supo a petróleo, y lo dije...Federico se reía. Entonces oí por primera vez su risa, esa risa suya

tan peculiar, que parecía apoyarse en la o. Le pregunté si quería quedarse a comer con nosotras. Y aceptó”¹⁹

Ese día comenzaría una amistad profunda, íntima e inquebrantable entre Margarita Xirgu y Federico García Lorca.

3.2 **DE “MARIANA PINEDA” A “DOÑA ROSITA, LA SOLTERA”**

a) La actriz elegida por el autor

*“Ojalá que pronto puedas
correr por altas montañas
libre de tu camerino
como una corza de llamas.” (Lorca)²⁰*

García Lorca entrega el original de “Mariana Pineda” a Margarita pero ella tarda varios meses en responderle; hecho que lo inquieta y que manifiesta en algunas cartas a su amigo Fernández Almagro. Pero el veredicto de la actriz llegaría de la mano de su deseo de estrenarla; incluso modificando los planes con sus otras exitosas obras en cartel. Así

“antes de acabar la campaña en Madrid el autor leía el drama a la compañía en el teatro Fontalba, para estrenarla dentro de la temporada de Barcelona”.²¹

El estreno se realizó el 24 de junio de 1927 en el Teatro Goya. La labor de Margarita Xirgu, como casi siempre, tuvo una excelente acogida en el público. Ella había calado muy hondo en el personaje, con una desbordante emoción, que rayaba en lo sublime cuando se dirigía al patíbulo diciendo los últimos versos de la obras.

Fue Mariana Pineda una de las heroínas predilectas de Margarita, y quedó para siempre vinculada a su repertorio, al punto tal de que ya retirada de los escenarios y al frente de la Compañía Nacional Uruguaya; era el único papel que ocasionalmente accedía a interpretar.

Esta obra fue la excusa; pero Federico eligió a Margarita y Margarita a Federico; más allá de todo. Fue mutua la admiración, el afecto, el agradecimiento, no sólo artística sino humanamente.

¹⁹ RODRIGO, Antonina “MARGARITA XIRGU Y SU TEATRO”- Cap.2 pág138- Ed. Planeta, Barcelona-1974

²⁰ Final de una poesía que Federico le dio a Margarita , con unas rosas, al despedirse de ella, antes de que la actriz marchara a descansar al parador de Gredos en el verano de 1935.

²¹ RODRIGO, Antonina “MARGARITA XIRGU Y SU TEATRO”- Cap.2 pág140- Ed. Planeta, Barcelona-1974

Se respetaron otras experiencias teatrales que llevaban adelante. Se acompañaban y confiaban sus dudas, inquietudes, deseos. Fueron piezas claves en forma separada; pero sobre todo en forma conjunta; de una época de profundos cambios en el teatro español, porque le tocó compartir un momento muy convulsionado de la sociedad española.

Casi se amalgamaron uno a otro, por lo que luego no se podría decir que uno eligió al otro sino que la vida los unió indefectiblemente para cumplir una misión.

En Granada el autor le dedica estas palabras:

*“Públicamente quiero manifestarle mi agradecimiento y expresarle de manera fría y razonada la profunda admiración que siento por su labor en el teatro de nuestro país porque Usted, Margarita, rompe con la monotonía de las candilejas con aires renovadores y arroja puñados de fuegos y jarros de agua fría a los públicos adormecidos sobre normas adormiladas. Usted tiene la inquietud del teatro, la fiebre de los temperamentos múltiples. Yo la veo siempre en la encrucijada de todas las heroínas, meta barrida por un viento oscuro donde la vena aorta canta como si fuera un ruiseñor.”*²²

Y la Xirgu diría de él en Buenos Aires, para el reestreno de “Doña Rosita la soltera” en Buenos Aires en 1937.

*“Los aplausos de hoy no han de ser para mí, sino para él, que era una criatura genial. Vosotros que le estimabais, vosotros que le estimáis, sabéis que era un genio. Ahora ya no existe. Se de verdad queréis recordarlo, hablad de su obra a vuestros hijos, habladle de la vida del poeta. Pasaremos nosotros, pasará yo, que soy bien poca cosa; pero la obra del poeta quedará para vosotros, para vuestros hijos, para la inmortalidad”*²³

Más allá de las anécdotas que sin duda son las que nutren la información puntual a la que deseo llegar; lo más importante de destacar en relación al tema que me ocupa es que Lorca supo, tal vez intuitivamente, que Margarita Xirgu sería SU voz. Quizás por eso, la ansiedad por aquella primera respuesta en torno a Mariana Pineda. Y luego la insistencia año a año, obra a obra, de que sea la actriz la que lo estrenara.

b) Obras de Lorca estrenadas por Xirgu

Margarita Xirgu estrenó 4 de las 5 obras de Lorca. La amistad que nació en Madrid sería el puntapié inicial para años de sueños compartidos.

²² Palabras dichas por Federico García Lorca en el banquete dado en honor del autor y la actriz por el estreno de “Mariana Pineda” en Granada el 5 de mayo de 1929

²³ Palabras dichas por Margarita Xirgu en el Teatro Odeón de Buenos Aires para el estreno de “Doña Rosita, la soltera” - 5 de mayo de 1937

Después de “Mariana Pineda” en 1927, fue La zapatera prodigiosa en 1930, Yerma en 1934; Doña Rosita la soltera en 1935 y La casa de Bernarda Alba en 1945

“Bodas de sangre” fue la única obra no estrenada por Margarita Xirgu. Se estrenó en el Teatro Beatriz Infanta de Madrid en 1933. No obstante ella la reestrenó en 1935.

Así lo cuenta la actriz:

“Federico en esa época estaba muy ligado al grupo de Ignacio Sánchez Mejías. Fue la época en que hizo las canciones para Argentinita. Lo convencieron que Bodas de sangre la debía estrenar otra actriz a la que se la leyó sin que lograra que aceptase para su estreno. Con la franqueza que le era habitual, Federico me lo dijo. Yo le pedí entonces que me la leyera, pero no quiso. Le recordé que también había leído a otras actrices “Mariana Pineda”, y ésta no fue la razón para que yo dejara de estrenársela: “No es lo mismo, decía él, ahora he cometido contigo una deslealtad” y, como para no hablar más del asunto dejó de ir por un tiempo a mi cuarto del teatro.”²⁴

El estreno de “La casa de Bernarda Alba” en Argentina, fue de una dimensión única. Habían pasado 9 años en llegar a las manos de la actriz la obra póstuma que Lorca escribiera para ella:

“yo le había pedido a Federico que luego de Doña Rosita me diera la oportunidad de encarnar a un ser duro, opuesto a la ternura de la solterona...”²⁵

Así el 8 de marzo de 1945 fue un estreno conmovedor en el Teatro Avenida; no sólo por lo que significaba que Margarita lo interpretara sino por lo que para Lorca había significado Buenos Aires en su vida:

“Aquí, en este estudio, ante el micrófono que he de llevar mi voz a un hermosos país que quiero, y por el que siento el agradable y triste escozor de la nostalgia, vestido con un traje argentino y con una camisa azul comprada en la calle esmeralda, lo más sincero, lo más vivo que puedo ofrecer a los radioyentes que tienen la amabilidad de escucharme es una escena de un poema teatral granadino que acabo de escribir. Se titula “Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores”²⁶

c) Estreno de “Doña Rosita...” y repercusiones en la época

²⁴ Entrevista que Valentín de Pedro le hace a Margarita Xirgu para “¡Aquí está!”- Buenos aires 23 de mayo de 1949

²⁵ Entrevista a Margarita Xirgu publicada en el diario “La Nación”- Buenos Aires- 9 de marzo de 1945

²⁶ Grabado por LORCA en Transradio Española de Madrid y transmitido en Radio Prieto de Buenos Aires en 1935- Material extractado del artículo “BUENOS AIRES EN EL CORAZÓN DE FEDERICO GARCIA LORCA”- Norma Saura- Revista de l Facultad de Filosofía, Cs. de la Educación y Humanidades de la UM

“Doña Rosita...” fue la heroína por la que el poeta sintió más ternura junto con Mariana. Ella se apodera de su nuevo personaje con una propiedad avasalladora, de imposible resquicio para nuevas exploraciones éticas y dramáticas de otra “Doña Rosita”

El autor quería hacer una comedia placida, amable, y le salió un poema en el que la melancolía de la heroína le parecía más triste y conmovedora que las de los propios dramas de Bodas de sangre y Yerma.

El estreno se fijó para el 12 de diciembre de 1935. Se cuidaban todos los detalles. La música de escena era de Federico. Grau Sala pintó el cartel anunciador. Manuel Fontanals creó decorados románticos acordes con el carácter de la comedia.

La actriz y el poeta estaban más unidos que nunca, ensayaban horas intercambiando ideas escénicas y plásticas, compenetrados y armonizados sus conceptos artísticos.

En el programa de mano autor y actriz se dedicaban palabras halagüeñas y amorosas. Ella decía de su felicidad de estrenar en Barcelona, lugar donde dio sus primeros pasos como actriz; y él le dedicó un poema cuyos primeros versos dicen:

***“Si me voy, te quiero más.
Si me quedo igual te quiero
Tu corazón es mi casa
Y mi corazón tu huerto...”***²⁷

La crítica fue unánime en celebrar la obra. La actriz y el poeta vivían mecidos por el fervor popular. Se les agasajaba por doquier. La prensa les dedicaba artículo sobre artículo y eran solicitados para entrevistas y conferencias, mientras les organizaban sendos homenajes en su honor.

Desde el estreno de “*Doña Rosita, la soltera*”, la Xirgu venía recibiendo cada día un ramo de flores, sin tarjeta ni remitente. Era la ofrenda emocionada y silenciosa de las floristas de las Ramblas a la gran actriz, a SU actriz. Cuando Margarita y Federico conocieron la procedencia de las flores, decidieron agradecer el emotivo gesto de aquellas mujeres dando una representación en su honor. El homenaje tuvo lugar la noche del 22 de diciembre Lorca dedicó el acto y tras la representación Xirgu recitó *el canto a la Rambla de las Flores*, de José María Sagarra. Al final las homenajeadas subieron al escenario y se fotografiaron Lorca y Sagarra, como recuerdo de la simpática velada.

²⁷ Palabras de Federico García Lorca a Margarita Xirgu escritas en el programa de mano del estreno de “Doña Rosita, la soltera” el 12 de diciembre de 1935 en Barcelona.

3.3 POESIA Y MUJER EN EL MARCO DE LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX

a) La actriz/mujer/creadora y el "decir lorquiano" a comienzos del siglo XX

Margarita Xirgu fue innovadora para su época. Su espíritu abierto y renovador estuvo siempre atento a las tendencias vanguardistas de la dramática universal.

Impuso el teatro memorizado suprimiendo el apuntador, la iluminación sustituyendo las bambalinas, el escenario despojado, la escenografía en lugar de los telones, el vestuario a la medida de la época y el lugar.

En la preparación era sumamente meticulosa, cuidaba cada detalle, pasaba horas, como Eleonora Duse, estudiando viejas pinturas en el Prado otros museos.

Estudiaba siempre de noche, después de las funciones. Primero leía la obra completa tres o cuatro veces. Y luego su pale en voz baja otras tantas veces y luego en voz alta hasta que lo aprendía por completo, después empezaba aquello que ella llamaba "dar color", dar el tono, matizar cada palabra y cada frase. Una vez familiarizada con el personaje, empezaba el estudio psicológico. El cuidado sutil de los menores detalles, expresivos y plásticos, la elocuencia, el dominio del gesto, algo que era muy destacado de su trabajo.

Su generosidad en la escena la llevó a compartirla con sus propios alumnos, con quienes mantuvo una excelente relación toda su vida; como con sus ex compañeros de compañía.

Sus pares la admiraban, al punto tal que en Madrid, en alguna ocasión, ante la imposibilidad de asistir a las representaciones de Yerma, solicitaron a la actriz que le hiciera una función fuera de programación, a lo que Margarita accedió gustosa junto con su compañía.

Pero sobre todo el punto que más me interesa destacar que es de "*el decir del verso*". Ella no sólo interpretó el verso sin declamarlo sino que también lo enseñó a sus alumnos. Fue un legado importante que hasta la fecha admiran los actores españoles.

Leer el verso, asimilarlo, desmenuzarlo y luego decirlo sin la tonalidad de la rima, sin ese canto tan particular que se genera casi sin pensarlo; en aquella época, era sin duda un gran atrevimiento y un indicio de ruptura de lo convencional que aún hoy sorprende.

Pero Margarita en ese sentido, no hacía más que ser una aliada más a la nueva mirada del teatro que tenía Lorca quien, como ya expliqué anteriormente, fue precursor en el teatro

español de la fusión de prosa y poesía. Ella rompía con los códigos de la época en cuánto al “decir poético” y nos dejó, de alguna manera ese legado a quienes mamamos la poesía española desde nuestra formación académica. Ella trabajaba desde y hacia la palabra, le buscaba el cuerpo a ese “decir”, y lograba una verdad que emocionaba y traspasaba al espectador e incluso a sus compañeros de escena. La palabra era la generadora de la imagen, la gestadora de la emoción. La que armaba el cuerpo del personaje.

Transcribo a continuación más datos de cómo ella veía al trabajo del actor. Palabras de una Conferencia dada en la Universidad de la República en 1951:

"Debemos ser exigentes con nosotros mismos y no conformarnos con éxitos fáciles. Aspirar a más en cada representación. Una vez estudiado a fondo el personaje empiezan nuevas dificultades. Tenemos que transmitir al público todo lo que hemos estudiado y darlo en forma sencilla y espontánea. La técnica que poseemos, debemos disimularla y no debemos mostrar al público nuestro oficio de comediantes. Como si al interpretar un personaje lo estuviéramos creando por primera vez.

De no conseguirlo, no se produce la emoción que une en el silencio de una sala a distintas personas tan dispares entre sí.

El actor, al penetrar psicológicamente en el personaje que va a representar, debe adueñarse de él. Con nuestra inteligencia hemos de llevar el personaje nosotros, dándole nuestra sangre, nuestros nervios. Conseguido esto, el personaje teatral cobra entonces nuestra propia realidad y se hace humano.

Debemos vigilar atentamente nuestros entusiasmos, estudiando con frialdad lo que luego daremos con pasión. El actor amante de la poesía corre el riesgo de exagerar el sentimiento poético dramático. La poesía, no sé por qué misterio, nos enajena, nos dejamos llevar por el encanto del verso y es preciso que nuestra atención esté siempre alerta para no salir del personaje que estamos representando, que seamos nosotros quienes le conducen. He dicho salirse del personaje que estamos representando y antes, llevar el personaje en nosotros. ¿Es esto una contradicción? ¿Somos nosotros los que estamos dentro del personaje? ¿Ficción? ¿Realidad? Tan unidos estamos la creación poética y el actor que puede uno de nosotros, en un momento de gloria y grandes aplausos...podéis aplaudirme os doy mi vida"²⁸

Para finalizar quiero hacer una síntesis de un día de trabajo de la actriz, ya que es una forma más de observar y destacar su dedicación absoluta, el amor que sentía por el oficio que profesaba y desde ya conocer su exigente forma de trabajo.

“..a las once y media desayunaba y leía manuscritos de nuevas obras que llegaban a sus manos (...) a la una daba su paseo diario y a las tres ya estaba en el teatro (...) el escenario vacío, a media luz, empezaba el ensayo diario (...)todo impersonal, sin indumentaria: fuera de tiempo, sin decorado, fuera de lugar; la actriz-directora en comunión con el autor observaba improvisaciones. Durante el ensayo atendía llamado y consultas de periodistas, consultas acerca del vestuario, la escenografía, etc.(...) A las cinco terminaba el

²⁸ Conferencia dada por Margarita Xirgu en la Universidad de la República en 1951.

ensayo e iba al camarín a maquillarse, vestirse y a tomar un té que nunca terminaba porque era interrumpida por sus colaboradores (...) a las seis la primera función y luego entre una y otra la cena en el saloncillo adonde intentaba descansar un momento curioseando en el entreacto con los amigos quienes a la una de la madrugada la despedían, en tanto que ella iba a estudiar la letra hasta las cuatro o cinco de la mañana.(...) Margarita sólo descansaba el miércoles, jueves y viernes santo y los veinte días de veraneo, en Font-Romeu.”²⁹

3.4 XIRGU COMO ACTRIZ ÍCONO DEL TEATRO LORQUIANO

a) Margarita Xirgu heredera casi única de Federico García Lorca

Sobre el escenario Federico prefiere a las mujeres: “...*son más pasión, intelectualizan menos, “son más vegetales”, y ahí está la clave...*”; diría. Y si bien Lola Membrives es una de las intérpretes por la que muestra predilección, Margarita Xirgu entró por la puerta grande de la intimidad de Federico, y se convirtió en la actriz lorquiana emblemática.

Desde el estreno de la primera pieza del autor su amistad entre ambos adquirió perfiles entrañables como ya quedó dicho. La generosidad y la dignidad de la actriz maravillaban al poeta y al decir de Marcelle Auclair

*“ése era, sin lugar a dudas, el terreno común, el punto crucial de especie de complicidad de la que nace el entendimiento del actor con su autor”.*³⁰

El dramaturgo veía en ella la actriz ideal para encarnar el universo femenino de su teatro esencialmente compuesto de heroínas de un mundo real.

Dice de ella:

*“Margarita tiene la inquietud del teatro, la fiebre de los temperamentos múltiples...es la actriz que rompe la monotonía de las candilejas con aires renovadores y arroja puñados de fuego y jarros de agua a los públicos dormidos sobre normas apolilladas.”*³¹

Asimismo el innovador trabajo de la actriz lo había llevado a crear el sueño de un teatro sin clases; y justamente esa conjunción es lo que hacía de la Xirgu un modelo: la calidad como artista y la coherencia ética. Todos reconocen a una actriz cuyo compromiso no se limita al perfeccionamiento de la técnica; ella elegía repertorios que no le garantizaban el éxito y sabía que ciertas decisiones implicarían para ella un costo político que asumía con todas sus consecuencias.

²⁹ RODRIGO, Antonina “Margarita Xirgu y su teatro”. Una jornada de la actriz- pag172-Planeta-Barcelona1974

³⁰ IBARZÁBAL, Clara María-“Buscando al Actor Lorquiano”-UCA-“Historia del actor” De la escena clásica al presente-Dubatti, Jorge (coordinador) Cita de Federico García Lorca tomada de las Obras Completas

³¹ Idem

Técnica y autoexigencia estilística se unían a la independencia de criterio y la aceptación del riesgo. Esto la hacía encarnar cabalmente el ideal de Federico; y por eso la eligió, y con la humildad que también a él lo caracterizaba reconoció públicamente muchas veces: ***“debo a Margarita cuánto he logrado en el teatro...”***

Pero más allá de las apreciaciones personales de Lorca, Margarita se convirtió en la actriz lorquiana por excelencia por su trabajo y la repercusión de los mismos.

A continuación incluyo un comentario de cada uno los estrenos de las tres obras que ella estrenó en vida de Lorca, que ayudan a comprender el hecho de que durante mucho tiempo sea ella y sólo ella quien lleve a escena las piezas lorquianas.

Manuel Machado en La Libertad: ***“...la gran trágica gloriosa tuvo momentos felicísimos, insuperables, de patética expresión y conmovedora ternura, en su creación de esta Mariana Pineda del romance de Lorca.”***³²

Díez Canedo en La Voz: ***“...su compenetración con el personaje de Yerma, al que ha dado todo su sentir, sin regatearle emoción ni esfuerzo, es tal, que raya en lo más alto del arte. Todo en ella, desde los sordos acordes iniciales hasta los arrebatos del desenlace funde expresión y belleza en un ademán, en una palabra. He aquí la actriz que sabe llegar a todas las cumbres.”***³³

Los hermanos Álvarez Quintero en Blanco y Negro: ***“En Doña Rosita las manos de Margarita secundan de un modo notable los movimientos de su fisonomía, los exaltan, los subrayan, los embellecen, los avaloran...es un color que realza otro, es una luz que luz aviva, es una música silenciosa que completa su melodía: la de sus labios. Mirad sus gestos, ya hoscos y terribles, ya blandos y dolientes.”***³⁴

b) Margarita Xirgu después de Federico García Lorca

Margarita y Federico se despiden el 30 de enero de 1936. Ella relata de esa despedida:

“En Santander hicimos La dama Boba y Yerma. Pero Federico ya no asistió a aquellas representaciones. No quiso acercarse al mar por el que debíamos de alejarnos y se despidió de mi en Bilbao, repitiéndome una vez más que en abril iría a reunirse conmigo. Con Rivas Cherif y Miguel Ortín le insistimos hasta último momento para que nos acompañe. Recuerdo ese adiós triste, como si la bravia brisa del Cantábrico murmurara oscuras premoniciones. Siempre recordaré su ¡Hasta pronto! ¡Hasta siempre!”³⁵

³² RODRIGO, Antonina “Margarita Xirgu y su teatro”. Planeta-Barcelona 1974

³³ Idem

³⁴ Idem

³⁵ Idem

Federico sale a Madrid y Margarita a Cuba. Nadie sabe que ambos han emprendido el camino hacia la muerte, pues también la actriz morirá para España.

En diferentes momentos de los años posteriores a la muerte de Lorca, Margarita Xirgu manifestó en diversos medios gráficos y con amistades cercanas, que su vida fue un antes y un después de conocer a Lorca y también un antes y un después de la muerte del poeta.

Su culto al amigo, será una de las razones de su vida. Se hace una promesa que confiesa: *“Federico, seguiremos juntos”*. Y ante la pregunta de un periodista argentino de si hará una función de homenaje a García Lorca; ella responde:

“...cada representación de Federico es un homenaje a él. ¿Para qué exagerar la nota sentimental? Nosotros somos como los pobres del camino, pobres de pedir cantando, que es más digno que pedir llorando”.³⁶

La trágica muerte de Lorca tiñe la vida íntima y artística de la Xirgu, ella asumirá hasta su muerte, conscientemente, la gran tarea de su destino de actriz: aportar su contribución con ilimitada curiosidad, al enriquecimiento cultural de los países de habla castellana y honrar la memoria de su *“imposible Federico”*.

Cuando la periodista Alba Medina le pide que explique el “misterio lorquiano” ella dice: ***“no hay tal misterio”, yo lo llamo liturgia. Recuerde Yerma”***.³⁷

Y lo cumple: Margarita lleva el teatro de Lorca a muchísimos países de habla hispana y no sólo difunde su obra sino que también utiliza sus textos pedagógicamente en la formación de nuevos actores en Uruguay y Chile, sobre todo.

Estricta en la disciplina, exigente con el compromiso teatral, crítica despiadada, marcó, por lo menos, a dos generaciones de actores y directores de nuestro medio. Si todos aquellos que se dicen sus alumnos, lo hubieran sido, se contarían por miles. Pero no importa que no hayan recibido su magisterio, importan que se reconozcan, se definan como sus alumnos como una carta de presentación.

³⁶ RODRIGO, Antonina “Margarita Xirgu y su teatro”. Planeta-Barcelona1974

³⁷ Idem



Capítulo 4
APROXIMACIÓN AL HECHO TEATRAL:
“*ABANICO DE SOLTERA*
(*TEXTOS DESHOJADOS PARA UNA ROSA GRANADINA*)”

4.1 **PROCESO ARTÍSTICO DE “ABANICO...”**

“*Abanico de Soltera*” tuvo un proceso de trabajo que duró aproximadamente un año y medio y que podría decirse está dividido en dos partes, que luego se unificaron en lo que hoy es un espectáculo vivo y en constante crecimiento.

a) Fenómeno de la imaginación dramatúrgica en la etapa pre-escénica.

Tal como lo planteo en el proyecto presentado para poder describir la génesis de la creación del material, es preciso hacer una descripción minuciosa de todo el proceso creativo; el que permitirá sin duda ir valorando los diferentes pasos en los que de hecho está puesto el foco de cómo la mujer creadora va desde el texto fuente al texto destino: es decir el cuerpo vivo de la actriz interpretando la dramaturgia lorquiana pero en este caso en el comienzo del siglo XXI.

Si bien el relato comienza de manera anecdótica, es preciso abordarlo de esta forma para la exposición más detallada de dicho proceso creativo:

A mediados del año 2003 y a raíz de la preparación de un examen final en la materia Composición coreográfica de la Licenciatura en Expresión Corporal del IUNA armé una performance que tenía como eje el último monólogo de la obra “*Doña Rosita la soltera*” de F. G. Lorca. El monólogo en cuestión tiene la particularidad de ser el *primer momento de la pieza donde Rosita habla en prosa*, ya que en los dos actos anteriores todos sus parlamentos están escritos en verso. Desde las primeras lecturas de la pieza siempre puse especial atención a ese momento de cambio en el personaje que plantea Lorca y fue un disparador del trabajo corporal donde la coreografía estaba enmarcada en un despliegue más cercano a la danza-teatro que a la expresión corporal propiamente dicha; y donde aparecían algunas palabras de ese monólogo y una música que fue base del ejercicio.

El examen abierto que propuso esa Cátedra dio la posibilidad de mostrar el trabajo a Horacio Medrano quien me dijo que en dicho ejercicio “*tenía el germen de una obra*”.

En ese momento dudé, pero en verdad me pareció un desafío importante y empecé a pensar que era posible, porque descubrí qué era lo que tenía hasta ese momento: una IMAGEN; y todos mis SENTIDOS puestos en aquella performance.

“Si partimos del concepto de que es la imagen lo que da vida, y que sin ella sólo queda la ilusión falaz de animar (dar ánimos, alma) una idea, podremos entender la importancia fundamental de la sensorialidad en nuestro banco de trabajo. La sensorialidad, la capacidad para concebir imaginariamente con todos los sentidos una imagen, es el procedimiento base del trabajo dramático, y el ejercicio fundamental de su entrenamiento.(...) Si entendemos que el trabajo del dramaturgo es el de transmitir al papel lo que ve y escucha en su cabeza – animado por lo que toca, gusta y huele-, lo que captan sus sentidos recortado en la pantalla de un espacio escénico determinado, entenderemos hasta qué punto sin sensorialidad no hay imaginación. La percepción es siempre la cuna de la idea.”³⁸

Lejos de desechar la idea la dejé como un “pendiente”; mientras en mi interior decantaban algunas de esas imágenes para poder organizarlas ya sea en texto, ya sea en acción escénica.

b) Génesis de la idea imaginativa como sujeto creador de la obra

“La imaginación no es la capacidad de concebir imágenes sino de transformarlas en un movimiento constante”³⁹

Ya en 2004 la Dirección del Museo de Arte Contemporáneo Raúl Lozza de la localidad de Alberti le solicita a Horacio Medrano que realice una performance-instalación para ser representada en el marco de la inauguración de una muestra de pintores españoles. Él ofrece aquel material mío sobre Lorca, que había quedado guardado como un “pendiente” a desarrollar en algún momento que pudiera empezar a darle forma. El pedido renovó mis ganas de intentarlo, me movilizó e impulsó a iniciar una investigación en torno a la poesía de Lorca, su ideología y en forma más exhaustiva la obra “Doña Rosita...”.

Comencé a escribir algunos nexos en forma de poema a “la manera lorquiana” porque la primera idea fue hacer un collage que fuera narrando los últimos dos años de la vida del poeta.

Fui sumando un par de temas musicales que Gustavo Testa compuso para un trabajo acerca de Lorca, justamente, y que servían de puente. Convocamos a Miguel Ángel Nigro para

³⁸ KARTUN, Mauricio, “Escritos 1975-2001”- La sensorialidad, pág 27 , Libros del Rojas UBA, Buenos Aires.

³⁹ Idem, pág 29

ambientar la escena ya que el espacio que íbamos a utilizar era un salón despojado del Museo Lozza.

En algún sentido el espacio dejaba entrever una habitación de mujer, con perchero, espejo y una cómoda antigua donde de los cajones caían varias ropas en los tonos de blanco y beige y que referían a un ajuar. En otras zonas del espacio, valijas, sombrereras y pequeños cofres con cartas. Algunas flores y retratos de Lorca en diferentes dimensiones recreados por la mano de Nigro. A pedido de Horacio Medrano el espacio se completaba con algunos dibujos de Lorca realizados por Martín Parede a modo de móviles de alambre que colgaban de las paredes del museo. Describo estos detalles ya que la idea general fue, como dije, transformar el gran salón de exposición en una instalación en la que el público se incluía mientras participaba de la performance, y porque estos detalles tendrán a posteriori mucha significación en el definitivo proceso creativo.

A través de poemas de Lorca y sus dichos registrados en diarios y libros de la época, más algunas transiciones escritas por mí, se mostraba sobre todo a un hombre/mujer, que luchaba con su identidad y con el medio en el que le tocó plasmar su obra.

El vestuario, no terminaba de representar un “personaje” en sí, sino que mostraba a una mujer con signos varoniles en su andar, ropa y actitudes que se mezclaban con facetas femeninas en especial en los momentos musicales nexos donde algunos movimientos de danza colaboraba en esa construcción.

Hasta aquí aquella experiencia que más allá de ofrecerla para cumplir con el pedido del Museo, fue una segunda génesis, ya que de esa investigación se nutriría más tarde el definitivo “ABANICO DE SOLTERA”.

4.2 Proceso histórico de “Abanico...”

c) El acontecimiento teatral a partir de una tarea teórica - intelectual

La dramaturgia del texto

Pasada la experiencia de la performance comprendí lo que Horacio me había dicho meses atrás: Tenía una obra entre manos... ¿Tenía una obra entre manos?.

“En dramaturgia solo podemos escribir cuando somos capaces de percibir (en su sentido más literal “comprender una cosa por medio de los sentidos o de la inteligencia

asistida por los sentidos”) *lo que va a ser escrito. Puede haber un detonante cualquiera, un concepto, una idea, pero la obra no empieza a ser pensada sino recién cuando puede ser imaginada: concebida interiormente con los sentidos, vista, oída, olida. Lo necesario es el material de la imaginación, y la unidad de esa imaginación, es la imagen, sea visual, sonora o de otro tipo*”⁴⁰

Partiendo de estos conceptos que plantea Mauricio Kartun puedo asegurar que más que una experiencia que despertara la pregunta de si tenía o no una obra entre manos; puedo asegurar que lo que había en mi era una especial necesidad de plasmar un material que me movilizaba desde hacía tiempo.

Lorca forma parte de mi historia personal desde muy pequeña cuando junto a mi madre memorizaba sus poemas; y más tarde cuando en mi formación profesional fui leyendo su obra.

Por otro lado siempre me impactó el hecho de que dos meses exactos después del asesinato de Lorca nació mi padre, en medio de la huída de mis abuelos por la Guerra Civil española. Un dato que de alguna manera sentía me unía a la historia del autor en mis raíces.

Si como dice Kartun, *“la obra no empieza a ser pensada sino recién cuando puede ser imaginada”* en verdad al hacer ese repaso de mis impresiones más íntimas en relación al material me di cuenta que finalmente estaba “imaginando” la obra ya que mis sentidos estaban puestos allí.

Invité a Medrano a que trabajemos juntos y después de un par de encuentros en lo que leímos el material que teníamos y hablamos sobre la experiencia en el Museo, para mi sorpresa él me sugirió, con muy buen tino, que lo mejor era que yo tuviera una etapa de trabajo sola con el material para terminar de descubrir qué era lo que quería contar con él.

Me aboqué entonces a la investigación más detallada de la vida de Lorca, y llegaron a mis manos nuevos escritos y notas periodísticas que fui seleccionando detalladamente en relación a cuáles eran las más significativas para la narración que a priori tenía pensada, asegurando que la intención seguía siendo, como en aquel primer momento, tomar *“Doña Rosita...”* como excusa para entremezclar a Lorca con el personaje central de la pieza.

Pero las partes estaban separadas, como aisladas entre sí.

⁴⁰ KARTUN, Mauricio, “Escritos 1975-2001”- Qué es la dramaturgia- pág 98 , Libros del Rojas UBA, Buenos Aires

“Si el trabajo del poeta es el de ver una multitud de seres alados que vuelan a su alrededor, el trabajo del dramaturgo es además el de convertirse en ellos” (NIETZSCHE)⁴¹

Entonces había que darle permiso a “los seres alados” para que arranquen su vuelo.

Tomé la pieza teatral “Doña Rosita, la soltera” y decidí que los únicos textos de dramaturgia lorquiana que formarían parte del texto de la obra serían sólo los parlamentos dichos por el personaje Doña Rosita en cada acto; (sintetizando el poema que dice con el Primo en el primer acto y sumando alguna que otra réplica de personajes, como por ejemplo el Ama, sobre todo para la mejor comprensión del segundo acto).

Esta decisión fue basal porque me ayudó a un relato ordenado en lo que tenía que ver con aquello que quería decir de Lorca y la mujer. De su mujer interna.

Una vez realizado este orden, pude ver cómo los dos años que tardó Lorca en escribir la obra estaban casi simultáneamente expuestos en cada acto y eso me ayudó a ir insertando los dichos extraídos de los reportajes gráficos.

A cada año un acto y un momento dedicado a su ideología, a su personalidad. Momentos donde descifrar al Lorca hombre.

A pesar de este diseño claro seguían faltando nexos. Allí comencé la escritura de todo lo que hoy es el texto en su totalidad. Decidí hacerlo en forma de poema dramático intentando que toda la pieza tuviera una sonoridad lorquiana para que la fusión de ambos textos (los del personaje Doña Rosita y los míos) no fueran disonantes y que a su vez esa sonoridad no perdiera unidad de relato.

Lo primero que definí fue el hecho de ubicar a “una mujer en algún lugar”. Y esta mujer a su vez en su contar ubicaría la acción en la casa de Granada del poeta. Esa ubicación espacial me sirvió para ir organizando esos puentes entre cada año/acto que antes mencioné.

Y finalmente la escritura de algunos poemas específicos que ayudarían al argumento. Para eso utilicé diversos estímulos que no fueron sólo los de pensar la palabra escrita como poema sino que me remití a aquellas primeras imágenes de mi abuela huyendo en medio de la guerra, el día en que llevan a Lorca a matarlo y uno de los temas de Testa que justamente se llama “El poeta”, y que despertó una imagen muy puntual que se me presentó casi escrita

“ Dame tu sudada y llévame a tu costado” y de allí nació el primer poema que incluí en el material y que fue el que luego dio paso a los otros, en relación al estilo total de la pieza:

⁴¹ KARTUN, Mauricio, “Escritos 1975-2001”- Qué es la dramaturgia- pág 97 , Libros del Rojas UBA, Buenos Aires

*“Tu voz se ha mezclado en mis pensamientos,
poeta errante de los vientos.
Dame tu mano sudada y llévame a tu costado.
EL cielo ha escrito tu nombre esta noche
pero la luz del día lo ha borrado.
Dame tu mano sudada y llévame a tu costado.
Si tal vez te hubieras quedado a mi lado
no te habrían atrapado.
Deja de pensar, deja de decir poeta malcriado
que los malos acechan
y el dolor será infinito.
Anuncia con tu llegada la libertad de todos
y cúbrete tus espaldas que te lloverán dolores.
Dame tu mano sudada y llévame a tu costado.
Que tengo miedo sin ti, que no soy nada.
Que el tiempo pasa y no te tengo, ni te tendré.
¡¡Malcriado!!
Lamento pobre y gitano. Lamento, lamento tanto.
Dame tu mano sudada y llévame a tu costado.
Poeta de la mujeres, de los niños, de los solos e indefensos
que te entregaron canciones y te robaron pasiones.
¡Sal de aquí! ¡vete! ¡huye! ladrón de mis sentimientos
que me dejas cautiva de tu recuerdo
y no te tengo, ni te tendré
¡¡Malcriado!!!”
Sólo dame tu mano sudada y llévame a tu costado.”*

Completamente abocada a la escritura del texto, lo más complejo era encontrar un estilo que como dije antes, no dejara entrever a los dos autores que iban a convivir en la pieza. Esa tarea fue ardua ya que en su escritura, Lorca (tal como lo expreso en el capítulo 1) utiliza un lenguaje poético con símbolos, metáforas e imágenes exquisitas con las que es muy complejo equipararse.

No obstante seguí trabajando sobre diversas situaciones, como el encuentro del poeta con algún amor; o las alusiones a otros personajes de sus obras como Bernarda o Yerma, en la idea de que se perfilaba un material que homenajearía a Federico en toda su dimensión.

“Hubo un llanto. Desgarrado. Desafortado y solitario.

Hubo un lecho. Ansiado y añorado. Sombrío.

Hubo un muerto: mi vientre vacío.

Hubo un tiempo y un quebranto.

Hubo un sueño.

Hubo un niño.

Yo lo sabía todo.

Sabía que no podría decirlo.

Que la aridez de mis entrañas no dejarían sospecha.

Porque la noche maltrecha de aquella loca aventura,

no marcaría huella ni luna,

no ataría cadenas ni cunas.

Saberlo fue castigo y alivio,

callarlo fue solo cobardía,

porque en tu asalto adornado de brava osadía,

el seno fue ultrajado y limpiadas las heridas.

Hubo un llanto desgarrado.

Hubo un niño. Hubo un mago.

Mi vientre siguió vacío.

Mi canto sigue apagado.

Y hasta el día que muera mi cuerpo estará penando,

penando de pena, pena...

sin hijo, sin luna nueva...”

Tomando imágenes que él mismo utiliza para hablar del teatro, escribí el último poema de la pieza, en la idea de cuáles podrían haber sido sus últimas palabras antes que lo maten.

“No, no me los venden.

Que sea con los ojos abiertos,

*El pecho al frente y la sangre caliente.
Apunten bien. Y el tiro: certero.
Que me laten las entrañas
y mi pluma sigue escribiendo.
Todas las cosas tienen su misterio,
y el teatro es el misterio de todas las cosas.
Y yo estoy aquí: con mi sangre y mis huesos.
Soy como soy. Y tengo miedo...
Pero vaya tarea les dejo...
En mi casa de Granada
quedan páginas en blanco
que otros seguirán escribiendo,
y no habrá balas que alcancen
para matar el recuerdo.
¿Adónde van los corazones buenos...?
¿Adónde llegan las almas tibias de los guerreros?
¿Cuál será destino de los cantores?
¿En qué cielo azul nos esperan
las ilusiones?...
Apunten bien. Y el tiro: certero.”*

Una vez completada esta etapa volví a observar el título de la pieza observé que “Abanico de Soltera” (extraído de un pasaje del último monólogo de Doña Rosita en la obra original) era un título que si bien sinterizaba claramente lo que quería expresar con la pieza, también veía que faltaba un subtítulo que sumara la imagen de los diferentes “retazos” de la vida de Lorca, de sus dichos y de todas las facetas que se dibujaban en el homenaje que se estaba perfilando. Volví a la lectura del material junto con Horacio y entre ambos creamos “*Textos deshojados para una Rosa granadina*”. Un subtítulo que de alguna manera homenajeaba también el subtítulo de la pieza original, donde aquel “lenguaje de las flores” se desgranara en nuevas acepciones.

Al día de hoy podría decir que todo este proceso de dramaturgia del texto fue la base para la tarea actoral propiamente dicha; para ir comprendiendo e internalizando y más aún, ir

construyendo a esa mujer (que no tiene un rol ni un personaje definido) que se lanza en busca “del universo lorquiano”. Es por eso que relato con detalle este momento del proceso creativo.

La dramaturgia de la escena

Volvimos al encuentro con Horacio y éste me indicó que me separé del texto en tanto autora, como si no fuera mío, y que empezara a trabajar con las imágenes que se desprendían de la palabra. Leí y releí el relato que, sin ser lineal, iba narrando los últimos momentos de la vida de Lorca y los fusionaba con Doña Rosita, en su in-crescendo dramático.

Una vez estudiado y analizado el texto desde la idea de que

“la palabra texto, antes de significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”. Lo que concierne al texto (tejido) del espectáculo puede ser definido como dramaturgia; es decir drama-ergon, trabajo, obra de los actores”⁴²

Nos abocamos a la tarea de empezar a hacer el entramado que sería luego la dramaturgia de la escena.

Con algunas pautas de trabajo que me dio el director en torno a la construcción física del personaje y el ir estableciendo el espacio escénico comencé a recorrer las imágenes corporales que tenía de aquella primera performance, ya que varias de ellas me interesaba recuperar y sobre todo porque era un material que ya tenía en mi haber dándome la posibilidad de no comenzar en cero.

Repetí y pulí diversas estampas que a modo de fotos sintetizaban distintos momentos, sobre todo de Doña Rosita. Con esos núcleos o boyas, comencé a trabajar desde el armado de secuencias de movimientos sin pensar en la línea argumental, sino construyendo en base a los principios técnicos del entrenamiento corporal del actor, imágenes corporales secuenciadas en forma de partitura de acción, fui encontrando una forma externa, un posible diseño espacial y los diseños de pequeñas situaciones corporales y vocales.

Estos diseños iban poniendo límites físicos y vocales y me ayudaban a recrear imágenes internas que iba plasmando en las secuencias externas y técnicas. En toda esa búsqueda y construcción fue apareciendo la necesidad de incluir el texto que me abordaba casi sin pensarlo.

Los ensayos se intercalaban entre encuentros donde Horacio iba viendo el material que yo iba produciendo, indicaba nuevos pasos a seguir y otros ensayos más privados, personales

⁴² Barba, Eugenio “Dramaturgia Escénica- La naturaleza de la dramaturgia: acciones de trabajo”- Apuntes de Cátedra Medrano-IUNA-

donde armaba aquel material que luego expondría y que en forma conjunta íbamos seleccionando.

Ya con un bagaje importante de trabajo corporal y vocal y de texto fueron apareciendo algunos elementos de utilería que acentuaban la imagen.

De la experiencia performática anterior tanto el director como yo teníamos en claro que en esta nueva concepción el espacio no debía estar tan plagado de objetos, queríamos plantearlo despojado, y que sólo apareciera en él aquellos elementos que tuvieran un significado concreto a la hora de contar. Ya no era la instalación que el Museo Lozza nos había pedido por lo que tomamos algunos pocos de aquellos elementos, como por ejemplo una tela con uno de los dibujos de Lorca y la luna llorando y otra con las teclas de un piano, algunas cartas, un velo de novia. No mucho más para seguir investigando y sumando a las construcciones corporales que se iban seleccionando.

Ya avanzado el proceso de investigación, en uno de los ensayos personales recordé, una muñequita de tela y porcelana que mis padres me habían regalado, y volviendo a aquellas imágenes familiares que dieron origen al trabajo la incluí como compañera de escena. La transformé por momentos en títere, en otras como el alter ego de Lorca, o Rosita o simplemente interlocutora. La muñeca me movilizó internamente ya que me remitió a mis horas de juego de niña, pero a la vez al ir intercalando los diversos roles que ella jugaba en escena me permitía también no caer en la obriedad del niño e incluso me fue despertando el costado sensual que necesitaba para crear la escena del encuentro de Lorca con el amor.

Fue uno de los trabajos más íntimos e intensos a la hora de mostrar esa producción al director ya que de ese ensayo se desprendió otro que fue también basal ya que apareció en escena un baúl del año 1900, grande, conciso, (que en su interior tiene cajones y perchero) y que ofreció la posibilidad de que todo el armado espacial previamente diseñado confluyera en ese único elemento escenográfico, hasta ese momento.

Estos elementos de utilería, el baúl, la muñequita permitían acentuar otras facetas del Lorca artista y comenzaban a plasmarse las bases de las otras dramaturgias que conforman la dramaturgia de la escena.

No obstante los logros que menciono como había sucedido en el armado del texto volvía a tener situaciones aisladas sin nexos entre sí por lo que vimos que era hora de comenzar a

darle cabida a la música que previamente se había seleccionado del material lorquiano de Gustavo Testa.

Tomé cinco temas completos, fui trabajando algunos de ellos desde el movimiento jugando en forma dramática pero sin caer en la danza; y con otros le sugerí a Horacio como complemento del decir de algún poema, de manera que ninguna de las partes inhibiera la otra. Y sobre eso volvimos a trabajar en forma conjunta, eligiendo, superponiendo, seleccionando.

Invitamos al músico y al escenógrafo/vestuarista a los ensayos y de allí en más, diseñamos y creamos por un lado los cambios en los temas musicales pre-existentes y los “efectos sonoros” que se incluirían en el espectáculo; y por otro: el vestuario, decidiendo que fuera un vestido (descartando idea hombre/mujer de la performance) y el espacio escénico definitivo que estaría dado en el comienzo de la obra por el baúl cerrado con algunas maletas encima y del que en el desarrollo de la obra irían saliendo todos aquellos objetos y elementos de utilería que fui incorporando en mi búsqueda personal, que a esa altura incluía algunas flores, un abanico, un pequeña sillita para la muñeca y un gran reloj que marcaba la hora cinco, objetos significativos, que contribuían en la narración de la historia; a la vez decidimos que éstos fueran apareciendo sin solución de continuidad. Es decir, que pusimos hincapié en lo que el espectador ve y como lo va sumando, como va construyendo su propia historia no sólo desde lo que escucha como información del texto sino desde la imagen.

“Un espectáculo teatral surge de una relación específica y dramática entre elementos y detalles que, si se toman aisladamente, no son dramáticos ni parecen tener una especificidad común. El concepto de montaje no implica tan sólo una composición de palabras, de imágenes o de relaciones, Implica sobre todo montaje de ritmo, no para representar o reproducir el movimiento. Con el montaje del ritmo, en efecto, se tiende al principio del movimiento mismo, las tensiones, al proceso dialéctico de la naturaleza y del pensamiento. O mejor dicho: “al pensamiento que atraviesa la materia” (Energía)⁴³.

“Montaje” es una palabra que hoy sustituye al viejo término “composición”. También “componer” (poner con) significa “montar”, unir, tejer acciones, crear el drama .La composición es una nueva síntesis de materiales y fragmentos extraídos de su contexto originario. Es una síntesis equivalente al fenómeno y a las relaciones “reales” que evoca o representa. También es una dilatación que corresponde a aquel proceso del actor por el que se aísla y fija algunos proceso fisiológicos o algunos modelos de comportamiento poniéndolos como bajo una lente de aumento y haciendo de su cuerpo un cuerpo dilatado”⁴⁴

⁴³ Barba, Eugenio “Dos montajes - Crear el drama”- Apuntes de Cátedra Medrano-IUNA-

⁴⁴ Idem.

Ya estaban creadas las bases de las dramaturgias del actor, la sonora, la plástica y sobre todo la dramaturgia de la dirección que nucleaba las anteriores.

Decidí completar mi aporte al trabajo sumando a mi entrenamiento personal horas de investigación en el manejo de objetos con la titiritera Itatí Figueroa, (sobre todo para la manipulación de la muñeca pequeña), y clases de flamenco con Perla Fernández (que me proporcionó el manejo de ciertos ritmos y velocidades en distintas escenas donde la imagen de la danza aparece sin danzarse). Así, el entretejido que se fue armando con la música y sobre todo con los elementos fue adquiriendo cada vez más precisión. Una precisión que ya desde la elaboración de la partitura escénica iba dando claridad a la narración.

“Hacer acciones ayuda a mi cuerpo a estar entero. Pienso que en teatro una acción no debe ser necesariamente realista, sino real. Debe recrear en la escena un equivalente de las fuerzas activas en la vida de todos los días. Ejecutar acciones reales presupone precisión y decisión. La precisión de una acción real en escena está dada por su inicio, por su final y por el recorrido entre estos dos puntos, que no es lineal sino que contiene un cambio de tensión.”⁴⁵

Lo último en incorporarse a nivel espacial y escenográfico fueron, por sugerencia de dirección, 5 móviles de alambre, réplicas de los dibujos de Lorca, que ya habían formado parte de la primera performance, y que en ese momento definirían por completo no sólo el espacio, sino el hecho de que en escena aparecieran todas las facetas artísticas del poeta. Director y escenógrafo seleccionaron los dibujos que debían formar parte de la escena e incluso se realizaron nuevos móviles, algunos de ellos se incorporaron a las escenas y otros simplemente funcionaron como marco donde el homenaje se potencia en imagen.

La dirección actoral

Horacio focalizó la dirección actoral en la exigencia de un decir con verdad pero sin emoción previa que es a lo que me inclinaba cuando le ponía la palabra a las estampas y secuencias de movimiento. Como si emoción y acción fueran por lugares diferentes.

“El cuerpo en vida capaz de hacer perceptible aquello que es invisible: la intención”. Se trata de una cualidad extra-cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente “decidido”, “vivo”, “creíble”: de este modo la presencia del actor, su bios-escénico, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico y no cronológico.”⁴⁶

⁴⁵ VARLEY, Julia “PIEDRAS DE AGUA: cuaderno de una actriz del Odin Teatret”- La dramaturgia de la actriz- Pág55. INTeatro Editorial del INT, 2010

⁴⁶ BARBA, Eugenio 2005 , pag 25

Trabajó “el decir” rompiendo el código del verso para que esa emoción latente surgiera sin trabas. Para esto fue importante la repetición en sin fin de las diversas secuencias que iban armando el diseño de toda la puesta. Esas repeticiones me iban dando seguridad, y sobre todo me otorgaban libertad en el límite que me imponían.

Esta tarea parecía fácil dado que yo misma había sido la creadora del texto; sin embargo fue por demás difícil ya que el “decir poético” debía estudiarse entrelazado con las acciones que había creado por fuera del mismo; y ese decir poético tenía su cadencia, su musicalidad, diferente a cuando se aborda el texto en prosa; por lo que debí desmenuzar cada frase, cada verso y darle identidad propia sumando la corporalidad del personaje. Pero como

“Mientras el texto escrito puede ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el texto performativo solo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido”⁴⁷

el proceso de actuación también ya se había ido nutriendo de todos aquellos pasos antes descritos y la dramaturgia del texto se modificaba en muchos momentos frente a las distintas dramaturgias que se iban sumando.

Sin duda el trabajo en soledad propuesto por Horacio como parte de su metodología de dirección me había nutrido en imágenes y me había dado la posibilidad de tener, incluso, material de descarte, es decir un “resto” para poder elegir y transformar sin sentirme vacía a la hora de dejar algo.

Él trabajó con el detalle de cada cosa que había en escena. Nada estaba puesto porque sí y tenía un sentido: su color, su forma, su peso. El lugar de donde se saca y adonde se vuelve a colocar en la escena. Un trabajo riguroso que más allá de complicar la tarea actoral de investigación del personaje y sobre todo de la búsqueda de la gran carga emocional que tiene esta mujer que “cuenta algo en algún lugar”; me proporcionó mucha seguridad.

“Ser fiel a la intención y a la particular precisión de la acción real me obliga a estar presente aquí y ahora, a concentrarme sobre aquello que es necesario, enriqueciendo la acción con detalles simultáneos sin anticipar la acción siguiente ni arrastrar conmigo matices y características de la acción ejecutada anteriormente.”⁴⁸

Ya en los días previos al estreno se completó el trabajo con diseño de luces que juega un papel sumamente importante en la narración de la acción dramática. Y que elaborado

⁴⁷ Barba, Eugenio “Dramaturgia Escénica- La naturaleza de la dramaturgia: acciones de trabajo”- Apuntes de Cátedra Medrano-IUNA-

⁴⁸ Idem

muy puntualmente por la dirección hace un recorrido especial en la narración de la totalidad, sumándose al dialogo del personaje con las zonas de luces y sombras creadas a tal fin.

“No sólo al texto le competen las cuestiones de la dramaturgia. Todo lo que construye discurso arriba del escenario, está regido por las mismas leyes: lo plástico, el sonido, el ritmo, la luz. Ante el tradicional enfrentamiento entre la imagen y la palabra, yo he optado por quedarme con las dos. Ambas son maravillosos materiales constructivos del discurso teatral, y a ambas se las puede entender y dominar desde el conocimiento de la dramaturgia. Ambas también contiene un riesgo y es la retórica: cuando cuentan algo en sentido narrativo literario suelen ser insoportables. Cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables.”⁴⁹

Así, después de todo el recorrido descrito donde me interesó ir plasmando el soporte teórico en el que nos basamos para la elaboración del espectáculo, expreso que “*ABANICO DE SOLTERA*” responde a una estética donde la imagen y la palabra se funden en la idea expresada en el párrafo anterior, en relación al trabajo que debe hacer el espectador que recibe esas imágenes, que las procesa, las pasa por su sensibilidad y termina el acto creativo iniciado por el actor en escena. El espectáculo entonces, concebido desde esta metodología, desde mi punto de vista produce un ir y venir constante donde el espectador y el actor trabajan en igual medida, construyen y completan la historia y hasta en muchos momentos, esa historia tiene diferentes versiones; lo que la hace más enriquecedora, y por qué no decirlo, le da una cuota más de magia a la magia propia del teatro.

Y lo que es mejor. El espectáculo está vivo en todas sus dimensiones, sus facetas; porque a lo largo de los 5 años que lleva y las más de 120 funciones se fueron modificando espacios, elementos de vestuario y escenografía que se sumaron o se quitaron, momentos musicales. Incluso ciertos pasajes del texto que fueron cambiados después de una visita a Granada que donde pude conocer las casas de Lorca y la Alhambra, y comprobar cómo la imaginación unida a la investigación crea imágenes que existen en la realidad aunque nunca antes se hayan visto.

Todos esos cambios realizados mucho tiempo después de estrenada la obra fue posible hacerlos porque el trabajo responde a un esquema concreto, de mucha precisión, con recorridos escénicos que siempre repite sus partitura corporal y espacial y así contiene a través de un andamiaje que en el límite da libertad. La libertad de cambiar o de sostener. La libertad de

⁴⁹ KARTUN, Mauricio, “Escritos 1975-2001”- Qué es la dramaturgia- pág 98 , Libros del Rojas UBA, Buenos Aires

“decidir” todo, todo el tiempo en escena, lo que considero no es poco para el actor que muchas veces se siente preso de la palabra, las marcaciones, o la técnica.

d) Estreno de “*Abanico...*” y repercusiones en la época

Avanzado el proceso de trabajo el grupo recibió la invitación del Teatro **La Máscara** de Buenos Aires para formar parte del **Ciclo de Teatro para la Comunidad** subsidiado por el Fondo Metropolitano BA otorgado por **Secretaría de Cultura del Gobierno de C.A.B.A.**; con el espectáculo.

Se fijó el estreno el día 7 de junio de 2005, dos días después de que se cumplieran 107 años del nacimiento de Lorca, así “*Abanico de Soltera (textos deshojados para una Rosa granadina)*” terminaría de definirse como «...*Un homenaje al poeta granadino recreando su universo mágico y a través de un encuentro del duende con sus personajes...*»

El espectáculo realizó en el marco del ciclo sólo 5 funciones y a lo largo de ese año fue seleccionado para participar en diversos Festivales y Encuentros de teatro en Argentina.

Más adelante el grupo **TEATEATRO**, productor general de la obra, tomaría la decisión de llevar el espectáculo en giras y de presentarlo para su selección en diversos Festivales y Encuentros Nacionales e Internacionales en Argentina y el exterior, lo que fue dando sus frutos no sólo en el sentido de ser contratado sino que también fue obteniendo resultados muy positivos, recibiendo distinciones dentro y fuera del país; para nuevamente realizar temporada teatral en Buenos Aires en el Teatro La Ranchería.

A más de 120 funciones realizadas en 5 años se le suman las siguientes distinciones:

***PREMIO MEJOR ESPECTÁCULO UNIPERSONAL- Festival Iberoamericano de Teatro "Cumbre de las Américas"- ARGENTINA-2005**

*** 1º PREMIO MEJOR ESPECTÁCULO Festival de Teatro "Rosário em cena" BRASIL -2007 donde también obtuvo los siguientes premios:**

***MEJOR ACTRIZ, MEJOR ESCENOGRAFÍA, MEJOR MÚSICA, MEJOR ILUMINACIÓN y MEJOR DIRECCIÓN**

***OBRA SELECCIONADA para REPRESENTAR a ALBERTI en el Festival Provincial de Teatro de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires**

***Nominado MEJOR ESPECTÁCULO UNIPERSONAL DRAMÁTICO- Premios Estrella de Mar- 2007**

***Actriz Nominada por voto del público como MEJOR ACTRIZ DEL IX ENCUENTRO DE TEATRO “OTOÑO AZUL” - 2008**

***Actriz Nominada MEJOR ACTRIZ ESPECTÁCULO OFF- PREMIOS ACE-**

2006

*Declarado de Interés Educativo y Cultural por la **Facultad de Humanidades, Arte y Ciencias Sociales** de la Universidad Autónoma de Entre Ríos - Subsede Gualegüaychú.

En el exterior se presentó en ESPAÑA, PARAGUAY, URUGUAY, GUATEMALA, BOLIVIA, VENEZUELA, MÉXICO y en más de 5 oportunidades en BRASIL, obteniendo el AUSPICIO INSTITUCIONAL DE LSAS EMBAJADAS DE ESTOS PAÍSES en ARGENTINA.

CONTÓ CON EL APOYO DE **DIRECCIÓN DE ASUNTOS CULTURALES DE LA CANCELLERIA ARGENTINA, LA CASA BALEAR DE BUENOS AIRES Y LA CONSEJERIA CULTURAL DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA.**

El texto se ha traducido al inglés y al portugués y tanto el material escrito como el espectáculo, ya sea en forma de representación teatral como en formato DVD, es utilizado en diversos ámbitos universitarios para su estudio y análisis.

Finalmente resta decir que la repercusión que la obra tuvo y tiene en la prensa especializada y el público en general se ve manifestada no sólo en los más de 25 Festivales Internacionales en los que participó sino en medios de prensa locales y del exterior, con importantes elogios.

4.3 Poesía y mujer en el marco de los primeros años del siglo XXI

a) La actriz/mujer/creadora y el “decir lorquiano” en la actualidad

Para referirme a este punto retomo algunos conceptos vertidos en el capítulo 3.5- a). allí expongo:

Margarita rompía con los códigos de la época en cuánto al “decir poético” y nos dejó, de alguna manera ese legado a quienes mamamos la poesía española desde nuestra formación académica. Ella trabajaba desde y hacia la palabra, le buscaba el cuerpo a ese “decir”, y lograba una verdad que emocionaba y traspasaba al espectador e incluso a sus compañeros de escena. La palabra era la generadora de la imagen, la gestadora de la emoción. La que armaba el cuerpo del personaje.

Pero ¿qué pasa en la actualidad? ¿Cómo fue cambiando el eje, la mirada del trabajo con el verso más allá de las innovaciones que Margarita nos lega.

En los primeros años de mi formación como actriz, en la Escuela Nacional de Arte Dramático (lugar desde donde creo, en gran medida, se marca la línea pedagógica de todo el país en lo que a instituciones se refiere); la mirada de la formación actoral estaba cambiando. Me tocó transitar las aulas de ese lugar en los años en que terminaba la dictadura y nacía la democracia y

sin duda esto se fue reflejando en los planes de estudio de la institución y en los proyectos de cátedra de los docentes. Fui formada por algunos profesores que apostaban a la palabra como único medio para llegar a la construcción de los personajes con una fuerte presencia stanilavskiana y strasberiana; y otros que por aquellas épocas eran “innovadores” y le daban al cuerpo y la voz del actor una importancia tal que, hasta en algunos casos, prescindían de la palabra. Corrían los años 80, pero ya desde una década antes los cambios se iban presentando sobre todo después de la visita de Grotowsky a Argentina, sin embargo el tratamiento del “decir en verso” siempre estuvo más trabajado desde el verso propiamente dicho, más que desde la imagen, el cuerpo, la VOZ...

Es aquí donde mi formación en otras áreas como la expresión corporal, la danza y el canto, el haber accedido a una beca de estudios con Anthunes Filho en San Pablo, Brasil, y más tarde mi experiencia como docente; me permitieron llegar al “decir en verso” y sobre todo “al decir lorquiano” por el camino de la construcción de imágenes corporales y vocales.

Creo que esta experiencia personal bien puede ser tomada como parámetro de la formación actoral en relación al verso de una generación muy particular de actores y actrices, sobre todo los egresados de aquella ENAD, formados por diversas líneas pedagógicas, que por momentos se confrontaban o se inhibían unas a otras.

Para aquellos trabajos actorales donde el texto era en verso tuve que aprender a articular en el cuerpo vivo de la actriz todas esas tendencias y propuestas de trabajo. Comenzar a desgarnar aquellas herramientas que había adquirido y evaluar cuáles eran las más propicias para un trabajo de investigación con dicha palabra en verso. Cómo unas u otras podían nutrir el trabajo en vez de sostenerme en sólo una línea de investigación.

Quizás aquella época de cambio donde todo lo que nos circundaba debíamos en algún sentido, refundarlo, nos renovó las ganas de aprender a buscar sin fórmulas cerradas y únicas como a mi entender, sucedía hasta esos momentos.

Me es imprescindible aclarar que este análisis puedo hacerlo ahora con cierta claridad, ya no solo desde mi profesión de actriz, sino desde mi mirada como docente formadora de actores en ámbitos universitarios en el país y en el exterior, donde en la actualidad y para volver al enunciado del presente punto, la actriz/mujer/creadora puede bucear en el verso lorquiano desde una libertad interior, sin ataduras ligadas a estéticas, tendencias de épocas o libros escritos

hace años; y casi a modo de bumerang el verso lorquiano brinda innumerables posibilidades para la construcción de un decir, valga la redundancia, específicamente lorquiano.

Tampoco puedo dejar de mencionar que paradójicamente, así como las nuevas tendencias teatrales aportaron innumerables recursos para la construcción del trabajo del actor, aquella metodología que se apoyaba en el “decir” solamente, dio cabida actores que hoy por hoy no se ven en la escena nacional, siendo que las nuevas generaciones muestran una fuerte preparación desde lo físico, enfocando por lo general el entrenamiento vocal en el canto sin atender demasiado el decir ya sea teatro en verso o no. Aunque suene contradictorio, al mismo tiempo el actor de la actualidad comprende su estar “abierto” en escena, “disponible”, genera que “la energía fluya en el espacio escénico construyendo nuevas energías”, y eso lo acerca a la interpretación de Lorca en su dimensión no sólo trágica o dramática sino también en su dimensión poética. En mi opinión esta es una más de las diferencias de un actor de finales del Siglo XX y comienzos del Siglo XXI.

“Lorca reivindica la corporalidad del teatro, la visión de la puesta como un espectáculo integral, la necesidad de que la palabra diga lo que la experiencia cotidiana no ve y lo que la sociedad suele reservar vergonzosamente a la intimidad. En algunos casos, Federico escribe de manera simultánea obras que responden a distintas preocupaciones temáticas y estéticas. Si hay en él una línea rectora, es la de la búsqueda constante: mientras prepara la trilogía Yerma, Bodas de sangre y La destrucción de Gomorra”, está por estrenar una obra con rasgos vanguardistas como Así que pasen cinco años en el club Teatral de Cultura. Quien pretenda se un actor lorquiano ideal ha de cultivar, entonces, apertura y ductilidad para abordar obras muy diferentes entre sí, incluso las consideradas irrepresentables por el mimo autor, plenamente consciente de la resistencia que genera la novedad”⁵⁰

Este extracto del artículo de Clara Ibarzábal nos ayuda a comprender a un Lorca adelantado a su época, a una Margarita que incentivó y posibilitó eso y en la actualidad a nuevos actores y actrices que se renuevan año a año abordando el “decir poético lorquiano” desde las nuevas tendencias teatrales que, desde mi punto de vista colaboran y enriquecen los más íntimos deseos del autor.

⁵⁰ Ibarzábal, Clara María-“Buscando al Actor Lorquiano”-UCA-“Historia del actor” De la escena clásica al presente- Dubatti, Jorge (coordinador)

b) El aporte de la dramaturgia del actor al “decir lorquiano”

Más allá que en el presente trabajo el foco está puesto en Lorca, la poesía y su dramaturgia enlazadas en sus textos teatrales; llego a este punto, después de lo leído e investigado entendiendo que el “decir lorquiano” no es diferente al “decir chejoviano, al decir “shakesperiano” o al “decir brechtiano” (por mencionar algunos), en tanto el actor construya su interpretación desde la concepción que propone la dramaturgia del actor.

Si como expresa Julia Varley...

“Aspiro a ser una actriz sin divisiones artificiales entre cuerpo, mente, fantasía, sentidos, emociones y reflexión. Mis acciones físicas y vocales apuntan a tener un efecto sobre el espectador. En mi trabajo de actriz, la dramaturgia es el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica que encadena las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción.”⁵¹

queda claro que la “dramaturgia del actor” no responde a una estética específica, ni a la puesta en escena de determinados materiales teatrales; sino que es una mirada específica del trabajo mismo del actor. Es de algún modo una técnica que elige el actor para su construcción escénica, para esto acerco otro concepto de la actriz del Odin Theatret, Iben Nagel

“el proceso de la creación del personaje no se realiza a nivel psicológico, sino a nivel de la composición, del modelaje de la energía. El personaje no es una entidad psicológica, es una cierta calidad energética. Cuando el actor crea un personaje no debe partir de una serie de vivencias interiores sino de un modelaje físico que dé una cierta calidad a su energía. Cuando el espectador perciba esta calidad energética en un determinado contexto va a llenarla de contenido psicológico. Es el espectador, no el actor quien crea la psicología del personaje.”⁵²

La dramaturgia del actor sienta una de sus bases en la construcción de partituras corporales y vocales que el actor crea en forma personal:

“la partitura es como un vaso de vidrio en el cual está una vela encendida. El vidrio es sólido, está allí, puedes confiarle. Contiene y guía la llama. Pero no es la llama. La llama es mi proceso interior cada noche. La llama es lo que ilumina la partitura, lo que el espectador ve a través de la partitura. La llama está viva. Así como la llama atrás del vidrio mueve se mueve, fluctúa, crece, se baja; está por apagarse y de pronto brilla con fuerza, reacciona a cada hálito de viento, también mi vida interior varía cada noche, de momento en momento. Cada noche empiezo sin anticipar nada. Esta es la cosa más difícil de aprender. No me preparo para ensayar nada. Quiero estar listo para lo que va a suceder. Y me siento listo a tomar el vuelo lo que podrá suceder si me siento seguro de mi partitura, sé también que cuando no siento casi nada, el vidrio no se romperá, porque la estructura objetiva, trabajada

⁵¹ VARLEY, Julia “PIEDRAS DE AGUA: cuaderno de una actriz del Odin Teatret”- La dramaturgia de la actriz- Pág37. INTeatro Editorial del INT, 2010

⁵² NAGEL-RASMUSSEN, Iben “EL PUENTE DE LOS VIENTOS”. artículo de la revista MÁSCARA- Año 4 N° 16-1994

por meses me ayudará. Pero cuando viene ocasión en que puedo arder, brillar, vivir, revelar, entonces estoy listo porque no lo he anticipado. La partitura es la misma, pero cada cosa es distinta, porque yo soy distinto”⁵³

Y luego el director toma de ese trabajo personal del actor para la creación de las otras dramaturgias. Así:

*“En los muchos años de trabajo, no recuerdo un único caso en el que Eugenio (Barba) no haya respetado lo que para mí es la información profunda de la acción. Si el material que le presento no le interesa él corta o elimina, si por el contrario, le provoca asociaciones, comienza a seguirlo, elaborando mis acciones y poniéndolas en relación con otras partituras, textos, objetos y melodías.”*⁵⁴

Desde este enfoque el “decir”, la palabra, sea poesía o no forma parte de la construcción escénica que hace el actor, no está por fuera del cuerpo y de la construcción física sino que está unida, que una nutre a la otra, la enriquece. La palabra no sólo es herramienta, acción, sino que también colabora en la modelación de la energía del cuerpo en tanto “cuerpo sonoro”.

La exposición y descripción del proceso creativo de *“Abanico de Soltera”*, espectáculo creado en base a esta propuesta de trabajo; es decir mi experiencia concreta en la escena, y luego el detalle de lo investigado, leído, analizado y sintetizado para expresar en este punto; me dejan ver que esta metodología de trabajo permite abordar el texto lorquiano desde una profunda libertad de creación. Una metodología que permite asumir y decir el texto poético sin la presión de pensar LA PALABRA, como si esta fuera un fantasma, donde el lenguaje metafórico y la rima implican un estudio más exhaustivo y determinante del significado de la misma.

Concebir el hecho teatral en la idea del entramado del tejido de las dramaturgias que significan texto, actuación, dirección, escenografía, vestuario, iluminación no solo es alentador a la hora del trabajo del actor, sino que contando con esta técnica de trabajo se ofrece un amplio campo de investigación para la preparación del personaje y del espectáculo.

“(…) como actriz, he entrenado para “ser” sin divisiones ente el cuerpo, la mente, la imaginación, los sentidos, las emociones, y la reflexión, para accionar a nivel físico y vocal sobre los sentidos del espectador. Durante los ensayos, la prioridad y el orden de importancia de las diversas fases de mi dramaturgia cambian según los intereses del momento y la etapa de desarrollo que me encuentro. La construcción de la presencia, la creación de los comportamientos escénicos a través de la improvisación o la composición, la memorización y los

⁵³ CIESLAK, Ryszard.”IN MEMORIAN” Entrevista realizada por Ferdinando Taviani para la revista MÁSCARA- Año 4 N° 16-1994

⁵⁴ VARLEY, Julia “PIEDRAS DE AGUA: cuaderno de una actriz del Odin Teatret”- La dramaturgia de la actriz- Pág95. INTeatro Editorial del INT, 2010

resultados y su repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración, las representaciones del espectáculo: cada una de estas fases posee su propia dramaturgia.”⁵⁵

Para cerrar este ítem, cerrando asimismo el capítulo y la investigación, acerco una observación de Guillermo Heras:

“Algo ha cambiado en la Historia Teatral del siglo XX con la aparición de los soporte documentales (cine, video, etc.); se puede construir la Historia de las Artes de la Representación, y en ese territorio analizar el trabajo de los actores, escenógrafos y como no el de los directores de escena, con lo cual el texto y el autor con toda su importancia, pasa a ser un elemento similar al de los demás hacedores del hecho escénico. (...) en los años 80, época de renovaciones y de un éxito del llamado “teatro de la imagen”, surgieron en todo el mundo una serie de compañías en torno a un director que plantearon diversos grados de transgresión del discurso. Sin embargo como suele pasar sólo aquellos que además de novedad aportaban discurso interior en sus proyectos han logrado sobrevivir al fenómeno habitual de la moda. Esta sigue siendo una profesión de fondo y los destellos puntuales pueden servir para un momento preciso, pero si no se trabaja evolucionando y formándose continuamente todo puede ser tan bonito, pero tan efímero como unos fuegos artificiales”⁵⁶

Evolucionar y formarse continuamente como base para la seriedad y el respeto que esta profesión de fondo merece.

⁵⁵ VARLEY, Julia “PIEDRAS DE AGUA: cuaderno de una actriz del Odin Teatret”- La dramaturgia de la actriz- Pág141 INTeatro Editorial del INT, 2010

⁵⁶ HERAS, Guillermo EL DISCURSO DEL DIRECTOR DE ESCENA EN ELTEATRO CONTEMPORÁNEO” Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño, nº1, año 2001, p.13-19

CONCLUSIONES

“A partir de entender el teatro como un arte en el que la poesía, la pulsión, la imaginación, la interdisciplina, el color y la música forman parte de una opción estética -y por tanto ética-, será posible entender la actitud de las vanguardias.

*Un vanguardista no es un raro, ni tampoco alguien que se propone romper con lo establecido por norma, sino más bien un creador que lleva hasta el límite su capacidad de libertad, alguien al que la teoría del mercado cultural lo tiene sin cuidado, y que por ello construye un discurso artístico basado en su propio mundo de signos imaginarios. Estos signos pueden no coincidir con el pensamiento naturalista o lógico que, en la mayoría de las artes, se aplica para canonizar el gusto”.*⁵⁷

Federico García Lorca perteneció a una generación de autores que a comienzos del siglo XX le imprimieron al teatro español un cambio que sería la base para la construcción de una nueva dramaturgia y de una nueva manera de abordar la teatralidad.

Desde sus inicios con La Barraca, el teatro que representaba Lorca tanto como el que escribía tenía la pretensión de cambiar miradas, de hacer del espectador un público activo, demandante, que tomara conciencia desde el hecho teatral de su influencia para cambiar el mundo.

Un creador que no le temió a las críticas de su época, y que junto con otros artistas que conformaron la generación del 27, cambió algunos de los paradigmas teatrales que existían hasta ese momento. Produjo cambios que se forjaron en el estudio exhaustivo de la poesía y del teatro español anterior al siglo XX y desde allí trascendió épocas y fronteras.

Un autor que dejó huellas en el afán de que el teatro se renueve, salga de la cápsula en que estaba metido en los finales del 1800, y que con su muerte renace y forma parte de la dramaturgia universal al lado de poetas y literatos que lo han acompañado y peleado en vida e incluso después de su muerte.

Su teatro poético concebido como espectáculo total y plasmando una mirada del hombre en toda su dimensión tuvo entre sus expresiones máximas la pieza *“Doña Rosita, la soltera”*, que fusiona la lírica y la prosa con pluma maestra.

Lorca, al igual que otros autores de su generación, incorpora la poesía a la escena dramática para vigorizarla y darle cuerpo, y así contribuye a establecer las bases de una vanguardia que se

⁵⁷ HERAS, Guillermo. “Teatro de la palabra y teatro de la imagen” artículo publicado en la web del Teatro del Pueblo en Buenos Aires, abril 1990- <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/heras001.htm>

impone en el comienzo de un siglo en el desafío de romper los códigos. Para esto incluye en su obra lo popular, nutre de metáforas y símbolos su escritura con un lenguaje poético pero siempre accesible y reconocible para quien lo escuchara. Aborda el tema del amor, la muerte, la injusticia. El abandono, el dolor, el deseo y la frustración se mezclan en personajes que el público puede reconocer fácilmente en su vida cotidiana.

Pero sobre todo toma a la mujer como personaje central de casi toda su obra dramática y la muestra en una sociedad que la reprime y condena, que la juzga y le impone reglas.

En esa línea escribe, a pedido de Margarita Xirgu, “Doña Rosita, la soltera” en 1934, poema granadino con escenas de canto y baile y le da a la dramaturgia un aire fresco con una hondura humana impresionante en la figura de su personaje central. Después de haber gestado entre ambos un vínculo afectivo importante, Margarita se convierte en su actriz predilecta y ambos continuarán trabajando juntos hasta la muerte del poeta.

Así es que para comprender el cuerpo poético y el cuerpo femenino en la obra dramática de Federico García Lorca decidí no sólo ir al origen del teatro español y su influencia en la obra del autor, sino también adentrarme en el trabajo minucioso de Xirgu, actriz que saboreaba letras y palabras desde una metodología de trabajo creada por ella misma, y luego ofrecida a sus alumnos, con la misma pasión con la que Lorca buceaba en sus antecesores para escribir su obra.

Entregados al teatro, pero sobre todo, individuos comprometidos con la realidad de su época, con sus pensamientos e ideología renovadora en lo artístico, en lo social y político, Lorca encuentra en Xirgu a una actriz que lo comprende y alienta, y ella a un autor con quien crecer profesionalmente y fortalecer su reconocimiento.

Estrenada la obra “*Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*” el éxito fue rotundo en España y el mundo; y aún después de la muerte de Lorca y de la mano de la actriz la obra siguió su camino.

En las lecturas realizadas para la investigación observé que el trabajo de composición de la Margarita se basaba en el “decir”, en la palabra como punto de partida de la creación de personajes al que le sumaba el cuerpo en toda su expresión gestual. Su extensa jornada de trabajo siempre comenzaba y terminaba con un libreto en mano, ya sea tanto para estudiar los textos como para leer nuevos materiales que le acercaban para que actuara y en muchos casos también dirigiera, sobre todo cuando formó su propia compañía.

Una actriz abocada todas las horas de todos los días a la creación teatral. Y que contuvo a un Lorca joven y activo en la plenitud de su trabajo. Sin duda una dupla que dejó huellas y que, en mi caso, fueron el puntapié inicial en el que puse el eje de este trabajo.

“Doña Rosita...”. me permitió hacer un estudio muy puntual de la lírica en Lorca, desgarrar su lenguaje simbólico y metafórico que antes mencioné y observar el rol de la mujer en él, en tanto actriz que *aborda* el texto lorquiano. La lectura de la metodología y personalidad de Margarita Xirgu para asumir ese material terminó de completar mi idea de que más allá de lo que significa en general la mujer en el universo lorquiano, como *rol femenino*; la mujer que *encarna la poética y la dramaturgia* de este autor debe hacerlo desde un trabajo concreto y puntual que le dé seguridad en la escena.

Así, por último, y para cerrar el tema central de la investigación: *el cuerpo vivo de la actriz interpretando la dramaturgia lorquiana*, tomo “Abanico de Soltera”, espectáculo que tiene su texto origen en “Doña Rosita, la soltera”, y que al ser un trabajo encarado desde la perspectiva de la dramaturgia del actor, me permitió establecer las coincidencias y diferencias entre ambas actrices abordando el mismo material; una a comienzos del Siglo XX y la otra a comienzos del siglo XXI.

El estudio realizado de la metodología de trabajo que empleaba Margarita Xirgu y sus posteriores resultados eran óptimos y por demás alentadores. Sin desmerecer su huella no sólo en sus actuaciones brillantes, sino en torno a lo pedagógico desarrollado por ella misma; y observando la descripción del proceso creativo de “Abanico de soltera”, que fue de un texto fuente al texto destino traspasando por la actriz/ mujer/ creadora; concluyo en que la dramaturgia del actor es una herramienta de trabajo muy acorde a los tiempos que corren donde el teatro se ha apoyado en la imagen tanto o más que en la palabra, y donde a la palabra se le ha descubierto una de las facetas más interesantes que es aquella donde el texto se concibe en tanto cuerpo sonoro y permite elaborar imagen.

La dramaturgia del actor, como soporte de trabajo para la elaboración de un texto espectacular es efectiva y responde a la necesidad del cambio de las décadas, del siglo; donde nuevos estudiosos de la teatralidad, y más aún, del arte en sus variadas formas de manifestarse; y también en el legado que aquellos otros dejaron, crean las nuevas tendencias teatrales.

Una vanguardia que renace de la vanguardia.

Una mirada diferente que toma a todos los creadores del hecho artístico como base para esa creación, donde cada uno elabora su propia dramaturgia nutriéndose entre sí, comprendiendo y asumiendo las partes como el todo.

Tomo esta última idea y concluyo sumando las partes.

Federico García Lorca, artista inmenso que redobló la apuesta sin saberlo.

Los dos cambios de siglo convulsionados, caóticos, y en medio de ellos distintos creadores e investigadores y diferentes cuerpos femeninos que asumen la palabra poética, pero un solo autor que da cuerpo a ella (la palabra) y a ellas (las actrices).

La figura de la actriz/creadora:

Margarita le pidió a Lorca que le escribiera personajes y él lo hizo a su medida. Y la medida de Margarita es la medida exacta de cualquier actriz que se abra a la inmensidad de la poesía y lo simbólico de la obra lorquiana.

“(...) el actor como un labrador y un poeta. Labra su cuerpo y su voz cada día. Limpia, selecciona, quita malezas. Viaja por las raíces de su voz. Hacia una fuente, un origen. Un misterio Y regresa a sí mismo. Interrogando a los demás a través de su Obra. Es arduo el camino que conduce a la belleza. Usar las técnicas para liberarse de ellas. Fingir para no mentir Pronunciar verdades con una sonrisa. Ser por un instante un Médium donde a través de la conmoción y del humor los demás puedan ver reflejada su existencia. Todo este trabajo, constante y cotidiano para crear el destello. Que desde la escena alumbre la vida. Vale un instante, un segundo. El momento fugaz en que actor y público se funden en la percepción de una verdad que el actor crea. Poesía significa literalmente creación. Poeta es quien hace, quien modela. Actor es voz y cuerpo que realizan. Poesía hecha Carne y Presencia.”⁵⁸

⁵⁸ BIE, César. “Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor”- El tonto del Pueblo- Revista de Artes escénicas N° 0-Agosto de 1995

APENDICE I

MARGARITA XIRGU:

Comentarios de los actores con los que compartió la escena

ALFREDO ALCÓN

"Margarita Xirgú fue una de las primeras personas de dimensión mítica a las que pude frecuentar todos los días durante un tiempo prolongado.

Hice el papel de Juan en "Yerma" dirigido por ella. Y debo confesar que estaba muy mal en ese trabajo. Puedo afirmar sin temor a equivocarme, que tengo el honor de haber hecho uno de los peores Juanes de la historia

No pocos problemas tuve con la Xirgú. Para mí el nombre de la directora catalana tenía una atractivo especial, casi de leyenda. Mi abuela española le tenía veneración no sólo por su calidad de actriz sino por su conducta: había jurado no volver a España mientras estuviera Franco porque sus partidarios habían matado a García Lorca. Mi abuela, me llevó al Teatro Argentino a ver "Bodas de sangre". Margarita era una actriz que o te gustaba mucho o no la podías soportar. Yo estaba acostumbrado a que las actrices fueran mujeres como la gente en general y, sentado en un palco del Teatro Argentino, cuando vi a este ser tan extraño mi preocupación pasaba por pensar: "cómo le digo ahora a mi abuela que no me gusta". Pero pasada media hora de representación me fue ganando, me fue haciendo entrar por esa puerta de la creación que ella te proponía y te envolvía. Aún recuerdo sus gestos, sus miradas, su intensidad. Hecha por otras buenas actrices "Bodas de sangre" era sólo un drama rural, actuada por la Xirgu se convertía en una tragedia. Esa era su dimensión interpretativa: era una gran trágica. Y no poseía ninguno de los atributos que comúnmente se supone que debe tener una trágica: era bajita, sin la voz adecuada, pero tenía eso que no se sabe qué es ni de dónde viene que es la capacidad de transformación. Por eso quedaba grabada para siempre en el recuerdo y uno sabía que ese recuerdo lo iba a acompañar hasta la muerte.

De ahí que en 1963 cuando me propusieron hacer "Yerma", no dudé: no podía perderse la

posibilidad de estar durante un tiempo cerca de ella. Ver cómo dirigía, cómo caminaba, cómo hablaba, cómo tomaba el té, cómo se ponía contenta, cómo se enojaba. Sentía que eso era un verdadero privilegio.

Pero mis ilusiones tropezaron con la realidad. La Xirgú no tenía una personalidad fácil ni posibilitaba demasiado el acercamiento. Se manejaba con conceptos muy rígidos del teatro y de la profesión. A mí me odiaba, directamente, me odiaba, no me podía ver, por lo tanto me trataba muy mal en los ensayos. A tal punto que un día la encaré: “Señora, yo me quiero ir, porque usted me hace sentir un idiota.” Me miró, hizo una larga pausa y me dijo, con esa forma de hablar tan particular: “Mire, puede ser. Lo que a veces pasa es que...no sé qué y no sé cuanto...” Y me dio una perorata que parecía ser una disculpa. Pero la tregua duró poco, al siguiente ensayo ya me estaba diciendo: “¡Pero que hace!” Y bueno, tenía razón”.⁵⁹

ALBERTO CLOSAS

“En “El Adefesio” de Rafael Alberti, Margarita salía a escena con una impresionante barba negra. Cuando ella aparecía en escena estallaba la más formidable ovación que he escuchado en mi vida. El público premiaba de esa manera primero la presencia de Margarita que despertaba siempre un verdadero entusiasmo y luego el coraje por cubrir su rostro con aquellas barbas, por muy Rafael Alberti que fuera la pieza.

La última vez que vi a Margarita en su casa de Montevideo, ella estaba enferma. Sentado a los pies de su cama estuvimos charlando horas y horas sobre todo lo que ocurría en el mundo del teatro, lo mismo en España como en algunos países de Hispanoamérica. Su interés y su información sobre todo lo concerniente a la vida escénica eran extraordinarios. Ella hizo siempre el teatro que verdaderamente le gustaba, no el que da dinero. Ella decía “Yo me conformo con tener diez filas de butacas en mi teatro, pero diez filas toda la vida. Si viene el éxito multitudinario, bendito sea, pero las diez filas que no falten nunca”.

Yo quisiera, no como hombre de teatro, sino como español, que Margarita Xirgu descansara pronto en España, en un rincón de su Cataluña natal, junto al mar que la vio nacer”⁶⁰

⁵⁹Comentario de Alfredo Alcón- “Allá lejos y hace tiempo” extraído de la web <http://memorias.todouy.com>

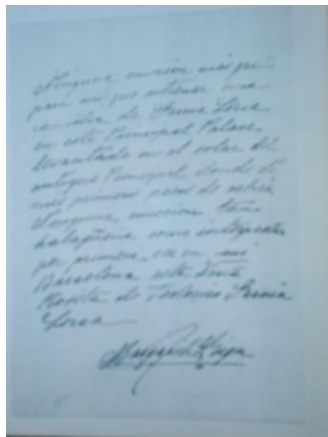
⁶⁰Nota realizada por Pedro Massa al actor Alberto Closas en el diario “ABC”, Madrid 22 de julio de 1969

APENDICE II

“DOÑA ROSITA, LA SOLTERA, O EL LENGUAJE DE LAS FLORES” estreno en 1935



Cartel realizado por el pintor catalán Grau Sola para anunciar la representación de “Doña Rosita, la soltera”, en Barcelona en el Principal Palace.⁶¹



Palabras escritas por la actriz en el programa de mano del estreno de la pieza⁶²



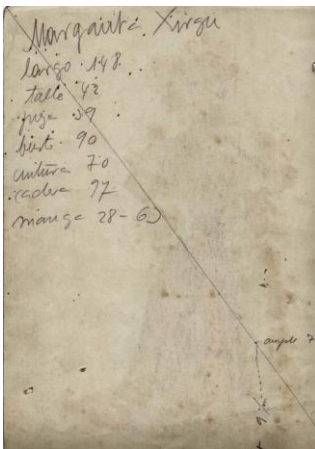
La actriz, García Lorca y el escritor Cipriano Rivas Cherif el día del estreno 12 de diciembre de 1935, Barcelona⁶³

⁶¹ Material extraído del libro “GARCÍA LORCA” de José Luis Cano- SALVAT Editores, Barcelona 1985

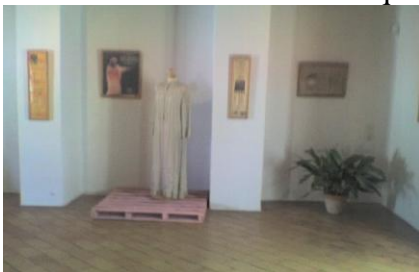
⁶² Idem

⁶³ Idem

Figurines y vestuario realizado por Manuel Fontanals⁶⁴



Vestuario del personaje Doña Rosita que forma parte de la colección permanente de la CASA-MUSEO de Fuentevaqueros- Granada- España⁶⁵



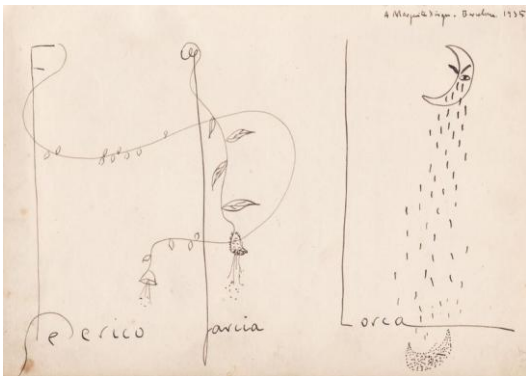
⁶⁴ Material extraído de la página web de Margarita Xirgu- <http://www.margaritaxirgu.es>

⁶⁵ Foto tomadas en forma directa por Andrea Juliá en la visita realizada a Fuentevaqueros en marzo de 2007



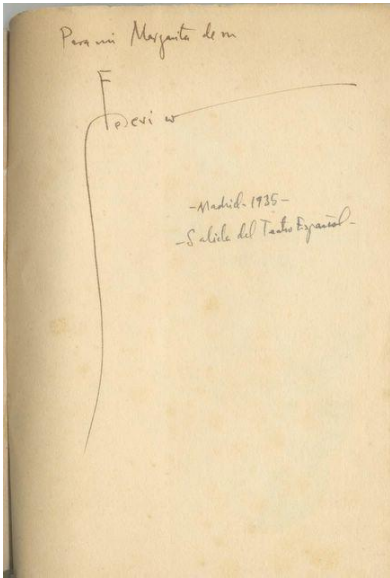
Escenas de “Doña Rosita, la soltera” el día de su estreno en Barcelona, 1935⁶⁶

FEDERICO LE DEDICA A MARGARITA

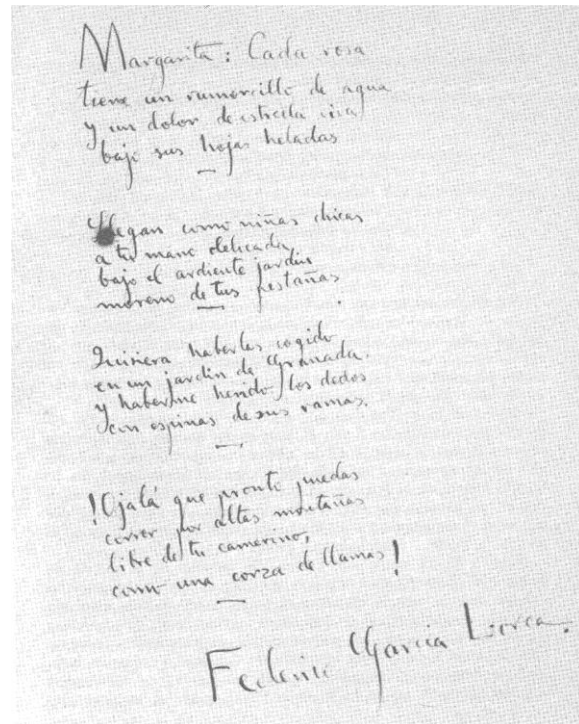
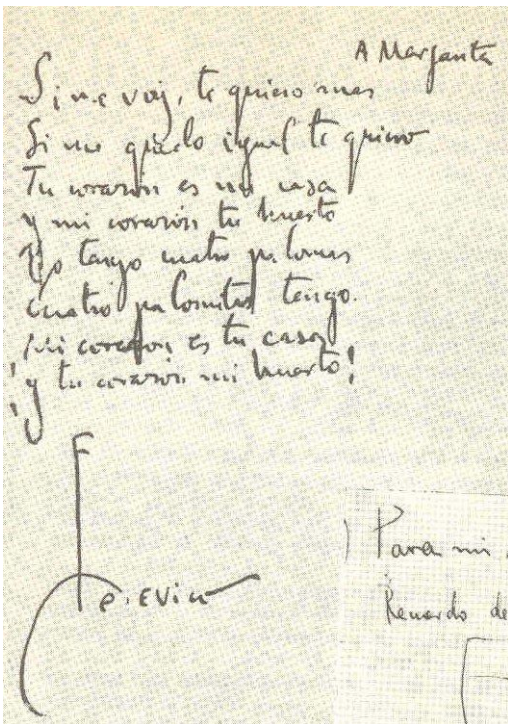


Dedicatoria autógrafa de Lorca a Xirgu, durante la última estancia del poeta en Barcelona, 1935

⁶⁶ Material extraído del libro “GARCÍA LORCA” de José Luis Cano- SALVAT Editores, Barcelona 1985



“Romancero Gitano”, libro autografiado por su autor.⁶⁷



Poemas citados en el Capítulo 2 de la presente investigación⁶⁸

⁶⁷ Material extraído de la página web de Margarita Xirgu- <http://www.margaritaxirgu.es>

⁶⁸ Idem

APENDICE III

“ABANICO DE SOLTERA” (textos deshojados para una Rosa granadina)” estreno en 2005

OPINIONES DE LA PRENSA ESPECIALIZADA EN ARGENTINA Y EL EXTERIOR

LANACION.COM

DOMINGO 17 de Junio de 2007 –

Abanico de soltera (Textos deshojados para una rosa granadina) . Escrito e interpretado por Andrea Juliá. Dirección: Horacio Medrano. En el Teatro de la Ranchería, México 1152. Funciones: sábados, a las 20.30. Duración: 60 minutos.

“ELLA SOLA, EN EL MUNDO LORQUIANO” Carlos Pacheco

La autora y actriz Andrea Juliá propone un encuentro con el mundo poético de Federico García Lorca y lo hace a partir de redescubrir ciertos valores de la obra *Doña Rosita la soltera* . Su trabajo de dramaturgia irá describiendo algunos aspectos de la vida del autor español, que se confundirán, por ejemplo, con personajes o pequeños textos de la pieza, y con ellos irá construyendo un relato rico en imágenes y que conmoverá en más de un momento. Juliá observa el mundo creativo del poeta y lo plasma en acciones concretas, sirviéndose de una serie de objetos que se multiplicarán en la escena y adquirirán múltiples sentidos. No se cuenta una historia de manera lineal; por el contrario, el espectáculo propone recorrer un camino de sensaciones que se irán aproximando a posibles momentos vividos por el autor granadino a lo largo de su vida y, particularmente, muchos que fueron determinantes para su creatividad. En esta elaboración tampoco faltan algunas declaraciones de Lorca muy elocuentes.

En lo interpretativo, la actriz es minuciosa a la hora de ir recorriendo el espacio escénico y encontrar, en cada pequeño ámbito que construye, una singular intensidad; también lo es cuando aporta materialidad a algunos objetos. Pero no siempre en su papel de relatora se anima a ir a fondo en su sensibilidad para transmitir sus emociones de manera más plenas. Aun así, la experiencia resulta gratificante porque hay mucho cuidado en la investigación y en la construcción de un tiempo que destaca a Lorca y, desde la dirección, Horacio Medrano propone también un proceso dramático de acciones que brinda la posibilidad de potenciar las palabras y construir ricas imágenes.



Teatro Italia-Gualeguay- Entre Ríos Miércoles 22 de agosto de 2007

“ABANICO DE SOLTERA: UNA OBRA DE ARTE EN SÍ MISMA” por Nora Cosso

El sábado pasado el Grupo TEA (Teatro Estudio del Actor), presentó en el Teatro Italia el espectáculo unipersonal “*Abanico de soltera*”, homenaje al poeta y dramaturgo Federico García Lorca, por medio de la recreación de su universo mágico; escrito e interpretado por Andrea Juliá, con la dirección de Horacio Medrano.

Esta propuesta teatral constituye una obra de arte en sí misma, no sólo por estar basada en la obra y personalidad de Federico García Lorca, sino también por el excelente trabajo que realizara Andrea Juliá al hilvanar los textos literarios que destilan la magia lorquiana. Una puesta en escena impecable, con la acertada dirección de Horacio Medrano, hacen de esta obra una verdadera joya de interpretación. Los textos son desgranados por la actriz y van creando el clima de misterio, de amor, de ilusión, de frustración, de soledad y muerte. Andrea Juliá hace vivir al público todos esos sentimientos con una expresividad corporal muy lograda, todo su cuerpo habla, juega, canta, es duende y fantasma, nace y se marchita, se abre y se deshoja.

Poesía, música, luz, sonido, danza, una voz clara y armoniosa, de pronto un tono confidencial, nostálgico o un grito ahogado, silencios sugerentes, hicieron que el sábado en el Teatro Italia el público disfrutara de una noche de excelente nivel teatral que despertó profundas emociones y cerrados aplausos.

Desde estas páginas hacemos llegar a Grupo Tea y a la Comisión del Teatro Italia las más sinceras felicitaciones y agradecimiento por brindar un espectáculo de exquisito nivel.



sexta-feira, 18 de junho de 2010

“NESTA NOITE, UM POETA VIVEU”

Texto: Sarah Quines

Fotos: Alcimar Bairros da Silva

O ano? 1934. O lugar? A casa de Granada. É nesse ambiente que se encontra Rosita, a contemplar as mesmas nuvens enquanto o resto do mundo se transforma. A persistência da memória é a persistência de Rosita, em sua condição de mulher à espera do homem que lhe pedirá em casamento e mudará a sua vida. Enquanto o amado não chega, o relógio de Dalí indica as horas em meio aos devaneios da personagem.

A solteira Rosita é a protagonista da peça *Abanico de soltera*, do Grupo Tea Teatro (Argentina), apresentada nesta noite no Theatro Treze de Maio. A personagem é como uma “rosa mutable”. A metáfora da rosa que se modifica ao longo do dia repre-

senta a vida da própria Rosita. Ao amanhecer, cheia de vida e colorida, ao longo do dia permanece intocável e, à noite, perde suas pétalas.



A personagem na sua espera, em meio a flores e cartas.

Se num momento a atriz argentina Andrea Juliá torna sua personagem parte do universo lorquiano, noutro, ela é o próprio poeta. Conversas intimistas, que revelam os pensamentos do poeta e dramaturgo Federico García Lorca, são trocadas entre Rosita e a boneca – uma representação do alter-ego do próprio autor.

Criação e criador se fundem. Rosita é também García Lorca. Num período conservador, o poeta desafiou a ideologia dominante com suas palavras e seu comportamento homossexual. A sua situação de oprimido o aproximou da condição da mulher, expressa em suas personagens femininas.

Entre um baú, cartas, rosas brancas e vermelhas, os disparos de pólvora nas ruas apontam para a iminência da guerra. Na efervescência do que em dois anos viria a eclodir na guerra civil espanhola, Rosita passa seus dias.



Rosita no cenário rojo - a morte na guerra

O espetáculo traz um texto construído a partir de fragmentos da obra de García Lorca, como *Dona Rosinha, a solteira*; *Yerma*; *A casa de Bernarda Alba* e *Bodas de sangue*. A história é contada numa sequência fragmentada, na qual a interpretação feita por Andrea Juliá dá forma à magnitude do mundo de Lorca, por meio de gestos corporais que vêm da alma.

Ao som de uma guitarra espanhola, a figura do duende granadino se faz presente através dos poemas surreais. As palavras do autor, segundo o diretor do espetáculo, Horacio Mendrano, falam sobre o valor da vida, não da morte. O diretor afirma, ainda, que o teatro é um bom lugar para se militar pela vida, sem armas.

Em 1936, a guerra civil espanhola fez de García Lorca uma de suas primeiras vítimas. Embora sua morte seja retratada na peça, é a bela homenagem à vida do poeta que fica na persistência da memória. Homenagem de que, nesta noite, um poeta viveu.



Fan of a Single Woman (Abanico de Soltera)

October 25, 2009

By Rosalind Lacy



Andrea Julia

Whether Andrea Juliá is fluttering a fan, talking to a doll, or writhing in agony with a wire sculpture, this chameleon-like, Argentine actress embodies Federico Garcia Lorca, the great Spanish playwright, and the voices of his characters in a tour-de-force performance in *Fan of a Single Woman (Abanico de Soltera)*.

The staging is stark. A trunk, stuffed with costumes, and stacked with suitcases and a hat box is set center stage. From overhead, dangling wire sculptures replicate Lorca's grotesque drawings, as mysterious as the playwright's plays. Against this backdrop, Julia (accent on the last syllable), costumed in a sheath of beige lace, re-enacts a collage of his most famous female roles in a dramatic monologue, written by the actress for herself. "*I knew it all,*" Julia intones, like an overture to a musical composition, as she launches into her carefully crafted, stream-of-consciousness. What Julia does to make this poetic theater so gut wrenching and compelling is in the use of body movement that transcends mime.

It's 1934, two years before his death when Lorca has returned from South America to Granada, the most traditional of Spain's cities. There in his house, Huerta de San Vicente, in Granada, no one pays attention to the impending Civil War. But now and then during her soliloquy, Julia reminds us of the impending violence by raising a walking stick like a rifle; and we hear the rat-a-tat cadence of the firing squad that ended Lorca's life in 1936. It's spine chilling.

But it is in *Dona Rosita, the Spinster*, one of the lesser known plays, that becomes Juliá's prevailing inspiration. In this play, written in 1935, the jilted but brimming-with-life Rosita is left with the overwhelming fear of becoming an old maid. For everyone else, time is passing; but for Rosita, seated on her balcony watching her friends marry, life remains static. Spinsterhood is the ultimate, shameful trap in Granada. To help us envision Rosita as the "mutable rose," Julia rhapsodizes about "*The rose that opens in the morning...glows as red as blood/The dew won't touch it/afraid of being hurt....*" until it succumbs to the "blanket

of darkness/and its petals fold and fall....” This is a metaphor for Rosita’s life. And accompanied by flamenco guitar filtered through the overhead, Juliá pantomimes with roses as props and expressive gestures the aging of the rose.

Julia builds the intensity by borrowing the poet’s imagery of exalted reality. But in his great tragedies, Lorca spoke for all women at the brink, oppressed and abused by Spanish society, Juliá tells us. While Dona Rosita whose fiancé never returns from South America, represents the jilted woman; the barren woman Yerma, (from the play *Yerma*) so yearns for a child, she murders her husband. And Bernarda, the tyrannical mother from *The House of Bernarda Alba*, excessively obsessed with class duty and honor, destroys her five daughters’ chances for happiness. Trapped by circumstance, all these women have left is dignity. And ultimately by doffing a flowing white veil, Julia for a fleeting moment becomes the runaway Bride from *Blood Wedding*, who ditches her bridegroom in an arranged marriage. In this way, the solo voice of Julia, the monologist, becomes all of Lorca’s characters.

“Your voice is mixed with my thoughts,” she says.

Juliá makes her richly layered text soar with Lorca’s passion for life. She reminds us, for example that Lorca is the poet of dreams, by saying Lorca “uses the language of flowers.” As a gifted child, Lorca acted out his illusions with puppets (the explanation for Julia’s conversing with a doll) to entertain his cousins and playmates to elevate them out of reality. The tiny prop of a piano reminds us of the impact of music on Lorca’s life. For *Fan of a Single Woman* is structured like a musical composition based on a theme with variation. The repeated, “*I knew it all along*,” is a haunting motif that suggests the remembrance of life as it could have been, the existential sense of the tragic passing of time and Death. The phrase opens and closes the play, and threads the pieces together.

Directed by Horacio Medrano, production values are supportive. Pools of shadow and spotlight work to reinforce Julia’s text. Props are effective and symbolic, such as the use of a replica of Salvador Dali’s melted clock (from his painting *The Persistence of Memory*) that falls from the stage trunk, an almost comic touch. But when red light floods the stage for the re-enactment of the assassination, the effect is terrifying.

Over all, a deeply moving tribute to Garcia Lorca in 55 minutes of exquisite theater, ultimately exhilarating.

So far, the excellent quality bodes well for the rest of this Twelfth International Festival of Hispanic Theater. Next week, from Uruguay, the Grupo del Sur, *Walking in Light (Zapatos Andaluces)*, featuring Susana Anselmi; followed by the Dominican Republic’s production of *Our Lady of the Clouds (Nuestra Señora de las Nubes)* by Aristides Vargas, the playwright who wrote *The Aging of the Plum (La Edad de la Ciruela)*, which was produced at the GALA Theatre at the Tivoli in 2008. After that, from Venezuela, *Dr. Sex (Dra. Sexo)*, a free adaptation of *Let’s Have Sex in Peace (Tengamos el Sexo en Paz)*, topped off by *The Eggshell (La Cascara del Huevo)*, from Cordoba, Argentina. Check www.TeatrodeLaLuna.org web site for dates.

Fan of a Single Woman (Abanico de Soltera)

Written and enacted by Andrea Julia

Produced by Grupo TeaTeatro, Buenos Aires, Argentina,

For the Teatro De La Luna’s 12th International Festival of Hispanic Theater

Reviewed by Rosalind Lacy

“Abanico de soltera”, en La Ranchería, México 1152, los sábados a las 20.30, a \$ 12 y \$ 8, 4382-5862.

“SANGRE POR LOS MIRTO Y AGUA DE LOS PATIOS”
Por Moira Soto



“Porque las mujeres son más pasionales, racionalizan menos, son más humanas...”, respondió alguna vez Federico García Lorca cuando le preguntaron qué lo llevaba a elegir tantos personajes femeninos protagónicos. También, acaso, podría haber agregado que su percepción de la diversidad y el prejuicio lo hacían sentirse más cerca de la situación de la mujer. Andrea Juliá, actriz de amplia y ecléctica trayectoria, docente especializada en técnicas corporales, pero que también sabe de canto y dramaturgia, ha creado un espectáculo en el que se exalta esta faceta de Lorca, esta notable sensibilidad respecto de la sujeción y represión de las mujeres, una actitud que aflora en muchas de sus obras donde se rebelan la Novia insumisa de Bodas de sangre, la malcasada de Yerma que quiere otra vida, la Adela transgresora de La casa de Bernarda Alba, capaz de matarse antes de permanecer a merced de su tiránica madre...

Sin embargo, Juliá eligió como eje de su poema dramático Abanico de soltera, a Doña Rosita la soltera, la mujer que espera y desespera, con su ajuar de novia intacto, aceptando finalmente, dignamente, el estigma de la soltería. Paralelamente al rescate de ciertos fragmentos de esta pieza (no faltan las manolas, “las que van a la Alhambra, / las tres y las cuatro solas...”, ni la doliente queja del segundo acto: “Abierta estaba la rosa / pero la tarde llegaba / y un rumor de nieve triste / fue pesando en sus ramas”), AJ va asumiendo el rol de Federico, la expresión de sus ideas, los acontecimientos de ese último, fecundo año de su vida en que estrena Doña Rosita... en Barcelona, luego publica Bodas de sangre y en junio del '36 termina su obra maestra, Bernarda Alba, antes de partir a Granada, donde será fusilado cerca de la Fuente de las Lágrimas junto a otros defensores de la República, el 19 de agosto.

Andrea Juliá hizo hace años en el Conservatorio, con Román Caracciolo, esta pieza que habla el lenguaje de las flores, y quedó muy marcada al interpretar el último acto de la tragedia asordada, donde la protagonista ya se siente vieja y fuera de mercado. “Ahí, cuando ella deja el verso, el drama toma otra dimensión. Empecé a trabajar esa zona desde el movimiento mientras cursaba el profesorado de Expresión Corporal. Horacio Medrano –quien además de dirigir esta obra es mi marido– vio en lo que estaba surgiendo la génesis de una obra. Me sorprendió, pero a la vez fue como el empujón que necesitaba. Seguí explorando,

empezaron a aparecer imágenes, toda esta cuestión de fusionar momentos de la historia de Lorca hasta llegar a vislumbrar la posibilidad de que, en algún punto, Doña Rosita es el propio Federico, un hombre con una mirada realmente visionaria sobre la mujer de esa época. Por otra parte, me identifico totalmente con su crítica al rol acotado y desprovisto de toda autonomía que se les imponía a las mujeres en ese momento, me pongo muy enojada en ese tramo: mujeres para la boda, el matrimonio y los hijos como una carrera posible... Quise mostrar la síntesis de su pensamiento después de releer sus obras, sus conferencias, su vida. En la dramaturgia escénica, trabajé con Horacio todo lo que tiene que ver con los signos que lo representan, desde el piano pintado sobre una tela al reloj que evoca la pintura de Dalí y también la hora de la muerte del torero amigo y admirado, a las cinco en punto de la tarde...”

Andrea Juliá conocía bien la obra lorquiana aun antes de entrar en el Conservatorio: su madre, Julia Piccardo, cursó para actriz en el ISER, estudiando mucho al granadino, sus obras, sus poemas que repetía en casa ante una niña que pronto advirtió la belleza de las metáforas, su sonido musical. También el padre –Antonio Juliá, periodista, a quien está dedicado Abanico– era un fan de Federico, de modo que Andrea se familiarizó tanto que cuando quiso contarle como persona, como personaje –”con todas las disculpas del caso por el atrevimiento y algunos miedos”– el proceso resultó muy fluido. Y si bien Abanico es una obra que le ha procurado múltiples halagos entre giras y premios, la función más emocionante tuvo lugar en Palma de Mallorca –donde nació su papá– cuando hizo una función justo el día de su 45º cumpleaños, con la familia paterna entre el público.

Entre los textos que AJ pone en boca de Federico, es decir, de Rosita, hay una continuidad cabal con los de la pieza. Un ejemplo: “Mujeres que desean, esperan, contemplan su vida como espectadoras inmóviles, tiesas... Mujeres de educación cursi basada en el fingimiento...”. Además del baúl-altar del que van saliendo objetos que convocan a Federico gracias a esta actriz médium que también está contando su propia historia de amor con el poeta, flotan sobre la escena diseños en alambre que remiten a los dibujos que el artista hacía con mano flexible y sensual, como de un solo trazo. Un hallazgo que redondea ese universo celebrado por Andrea Juliá, quien desde su intuición, desde su corazón, decide que Federico, antes de ser asesinados por las fuerzas franquistas, exija: “No, no me venden / que sea con los ojos abiertos / el pecho al frente y la sangre caliente. / Apunten bien. Y el tiro: certero / ... / Soy como soy. Y tengo miedo, / pero vaya tarea que les dejo / en mi casa de Granada / quedan papeles en blanco / que otros seguirán escribiendo...”.

APENDICE IV

"ABANICO DE SOLTERA" y su aporte en el ámbito pedagógico

OBSERVACIONES REALIZADAS POR ALUMNOS DE ENTRENAMIENTO CORPORAL PARA EL ACTOR II- CÁTEDRA DISTÉFANO- año 2007

MARIA VICTORIA CIANO

3/11/2007

"Un cuerpo en *conflicto*" es un cuerpo en "ebullición"; un cuerpo que internamente no cesa de sentir, de accionar, de trabajar. Nos mantiene atentos y nos obliga a resolver... Enriquece nuestra labor de artistas, pues bien entonces: ¿Cómo someterlo a la dificultad?

En pos de crear estas circunstancias disyuntivas, la cátedra propone el uso de diversas herramientas técnicas. Cada una de ellas, catalizadoras de acciones, participan en la dramaturgia de la actriz, embellecen su labor, engendran emociones, transmiten sensaciones...

En primer lugar, resulta fundamental la conciencia *corporal*. Conocer nuestras limitaciones físicas y descubrir nuestras virtudes, es tarea personal. Registrar el eje postural correcto, contribuye a romper con los equilibrios cotidianos, para explorar los extra cotidianos. Trabajar con los distintos puntos de apoyo, nos infiere confianza en el traspaso del peso. La conducción de un segmento corporal que actúa como motor del movimiento, nos permite particularizar la exploración de nuestra expresividad. En cuanto al reconocimiento del espacio, el manejo de diversas *velocidades* resulta útil. Empleando trayectorias y direcciones antagónicas, modos lentos, rápidos, graduales y pausados, pincelamos nuestra labor con ricos matices. Por su parte, los *niveles* alto, medio y bajo, impulsan a quebrar arquetipos para incursionar con nuevos patrones de desplazamiento. La fragmentación del cuerpo en los tres *circuitos* adoptados por la Cátedra, nos sumerge en un universo de posibilidades y objetivos respecto a nuestros movimientos. El trabajar con los opuestos energéticos, nos facilita la creación simétrica y asimétrica de desplazamientos gustosos. El uso de la *repetición* de los mismos, nos permite inventar y recrear con mayor precisión fotografías corporales. Así, la actriz desarrolla no solo secuencias corporales, sino que ejercita su memoria y registra su organismo en el espacio.

Analizando las herramientas descriptas, podemos concluir en que éstas son útiles en el espacio teatral, para generar, o no, un cuerpo en conflicto. Recursos que pueden ser puestos en función del personaje, para crear dentro de la dramaturgia. Citando a Serrano "...*el actor debe comenzar su trabajo técnico con las acciones...éstas son las que desencadenan todo el proceso ulterior que abraza distintos niveles psicológicos...*". Nuestro cuerpo es el motor; el productor de las acciones, instrumentos fundamentales para construir un personaje. Ergo, si mi cuerpo está disponible al trabajo actoral, accionara utilizando los recursos técnicos para generar criterios expresivos y conflictos en escena.

Existen, aparte del propio cuerpo, otros elementos útiles para la creación dramática. La luz, la música, la escenografía, los objetos y el espacio le abren al actor un sinfín de probabilidades expresivas.

Respecto a la luz, ésta es utilizada para crear ambientes. A mayor intensidad lumínica, el espacio adquiere mayor apertura y alegría, a criterio del director. Por ejemplo, en el espectáculo "Abanico de Soltera" dirigido por H. Medrano, el director eligió embeber de luz los momentos en que la actriz juega con su muñeca, lee las cartas de su amado o crea imágenes corporales con la valija de balancea de un lado al otro. En contraposición a ello, se utiliza una luz tenue en los momentos de crear intimidad. La poca cantidad de luz también favorece a que la actriz se conecte con su mundo interior, creándose un clima más solitario. Durante la obra, podemos apreciar esto, cuando el personaje se acariciaba su cuerpo de modo placentero, recordando a su amado.

La música, también es empleada para generar climas dentro de la obra, pero también puede ser usada como acompañamiento del personaje y su accionar. En la obra mencionada, cuando la protagonista destellaba felicidad, una suave música de fondo acompañaba su accionar fluido con alegres acordes.

La escenografía por su parte, sitúa a los personajes en las circunstancias dadas; ayuda a materializar el espacio físico inventado por el autor de la obra. Asimismo, contribuye a generar espacios densos cuando el escenario está sobrecargado, o le otorga simpleza a la puesta para resaltar otras características, llámese la expresión de la actriz, por ejemplo. En "Abanico de Soltera", la escenografía estaba constituida, principalmente, de figuras colgantes de fino alambre. La actriz interactuaba con ellas, en diversos momentos de la obra, refugiándose, conversando, observando y acariciando las. Las figuras colaboraban a que el espectador se sumergiera en el mundo lorquiano, jugando con el romanticismo y la soledad. En tanto los objetos utilizados en escena, la actriz se vale de ellos para acompañar y justificar sus acciones. En la obra a la que hice referencia, el personaje empleaba: unos zapatos negros de hombre al referirse a su amado; un palo de billar que cumplía el rol de escopeta "el tiro, certero!"; una valija- baúl que contenía fotos, flores, pañuelos y un reloj de papel para sorprender al público; cartas de amor que le provocaban la emoción de sentir cerca de su enamorado; y ropas blancas que usaba para aludir al casamiento.

El uso total del espacio escénico, enriquece las dimensiones del escenario. Así pues, éste se vuelve un espacio móvil y flexible, el cual se materializa gracias al accionar de la actriz. Es decir que, las acciones "crean" al entorno; contexto en donde lo real y lo figurado se funden gracias a las convenciones dramáticas. La importancia del espacio escénico reside en el hecho de que éste sitúa a la actriz en el "aquí" y el "ahora". En "Abanico de Soltera", el personaje, construye un espacio que no es estático ni escueto, por el contrario. Empleando diversas direcciones, fondos y planos, recorre todo el escenario para impregnar al espectáculo de dinamismo. Lejos queda entonces el monólogo de la protagonista de ser un simple verso, pues cada palabra adquiere vida e importancia cuando es fundida en el espacio y protegida por su accionar. "Si muero, dejad el balcón abierto", " Y yo sigo siempre aquí, sola, mirando las mismas nubes, cortando siempre el mismo clavel..." son textos que adquieren cuerpo sonoro, y dichos en distintas localizaciones del escenario, causan gran impacto en el espectador.

De modo tal, hemos demostrado que para construir un universo teatral, la actriz se vale, no solo de los recursos técnicos para poner a su cuerpo en conflicto, sino también, de herramientas materiales que enriquecen su creación. Cada uno de éstos elementos puede ser usado para contar algo diferente, se puede jugar con ellos para generar contradicciones en escena, para crear un tono armónico, o bien para acompañar a los personajes. A modo de ejemplo, una escena dramática, puede ser acompañada por una pieza clásica impregnada de alegría, para demostrar las contradicciones cotidianas, o bien puede

ser cortejada por una luz tenue azul, para crear un espacio más íntimo. En conclusión, queda a criterio personal, el uso o desuso de los elementos técnicos mencionados...La imaginación y los deseos de cada actriz y director se distinguirán en la puesta demostrándole al espectador el sinfín creativo que caracteriza a nuestro mundo: el artístico...Por que somos artesanos de las emociones, y llegamos a ellas mediante el accionar, que acompañado de herramientas técnicas enriquece profundamente nuestra labor.

VICTORIA AHUALLI

5/11/2007

Para empezar este trabajo descriptivo, monografía, autocrítica: Sensación personal acerca

de "Abanico de Soltera", me gustaría recalcar que fue un alivio personal, el observar lo interesante (trabajado de manera meticulosa, sutil y diseñada espacialmente, como fue en este caso) que es el articular la actuación, el movimiento, la interpretación y la rítmica en una escena: destacándose en este caso el ser un Unipersonal.

Digo "alivio", porque todos estos lenguajes me resultan sumamente atractivos, necesarios y delicados para una búsqueda y montaje en el arte-escénico.

Y así, como separados, cada lenguaje:

La interpretación, la rítmica, el movimiento, las variaciones espaciales, las dinámicas, el trabajo textual, vocal) tienen un mundo propio de estudio, vías, posibilidades y búsquedas. Creo, que la integración de estas disciplinas construye ese maravillosa.

"Totalidad", magnetizante desde todas las perspectivas.

Esto resulta lo mas "atractivo", para mí, que sean tantos estímulos juntos, y que no haya necesidad de "desmenuzar" sus partes. Que no haya necesidad de que exista; una recepción como espectadora, clara, concisa.

Es justamente ese sano, intenso, confuso, angustiante, emocionante "bombardeo de estímulos" visuales y auditivos, lo mas interesante y destacable de una Totalidad integrada en lenguajes escénicos.

Tuve una posibilidad ambigua con respecto a la obra, que fue el hecho de no poder verla en el Teatro. Pero si en video.

Ambigua, porque lamentablemente no presenciarla como espectadora en un Teatro (supongo, estuvo pensada, armada e intencionada a eso), me significó el no recibir de manera directa y vivencial la experiencia de la escena y el montaje.

Pero a la vez el verla en video, me permitió reconocer y detenerme en cuestiones de la estética e imagen, que me sirvió para analizarla detenidamente. Analizar los elementos de la escena, el trabajo corporal, las dinámicas, la iluminación. Y claro técnicamente poder ver y retroceder ante el interés de algún elemento puntual. Me sirvió, entonces, para comprender esa totalidad justamente desde "afuera" (podría decirse) y no inmersa como parte del Ritual Teatral (Actor- espectador).

Esta posibilidad de distinguir y reconocer elementos, (organizado por capítulos como está el video) me hizo destacar y valorar lo siguiente:

El trabajo y la valoración de las distintas **Dinámicas** empleadas en el Unipersonal.

Para empezar, destaco la Dinámica de movimiento que establece en relación y conexión con el objeto (Marioneta, Títere). El traspaso de sus sentimientos al mismo.

Como así la dinámica aplicada a cada uso de diferentes objetos:

Valija - Baúl- su propio Vestuario. En este sentido, puntualizo la relación entre:

El relato de la historia con el Desplazamiento de los objetos.

Cuando le da el uso al Palo de Villar, es establecen diferentes "Planos de acción", y una dinámica específica. Su personificación es un tanto masculina, y hay un permanente juego con la luz y el espacio: Analogía a la "guerra en Granada".

Personificación.

Luego aparece la Dinámica y el juego con los zapatos del hombre. La personificación del "Poeta".

Lo más atrayente en cuestión de la Dinámica, me pareció, El baile Flamenco: Aparte de la destreza corporal, la intensidad y pasión con que establece el movimiento, las variaciones en la forma de decir el texto. Se podría remarcar una dinámica ambigua en el movimiento cuando baila: Mezcla y entrecruce de Felicidad y Desesperación. Finalizando y dejando asentada la Nostalgia, como eje, del decir, o no decir.

La Dinámica y juego entre lo Masculino y Femenino con los Zapatos como Personajes contando la historia. Ella tercerisando, o como "Titiritera" de los mismos, desde afuera, pero involucrada, en tanto y en forma, con el accionar sucedido entre la relación de ambos objetos. Que a su vez, representan la relación que ella había tenido.

El texto y la Quietud. La dinámica de quietud, los silencios. Las pausas. Los matices. Las miradas. Los zapatos del hombre, y *la soledad en ella*.

Dinámica cuando habla del "Lenguaje de las flores", el texto, la interacción.

Me llamó mucho la atención, *la expansión y movimientos de los brazos*. Como se proyectan, pero mantienen algo etéreo siempre. No se ve tensión.

La precisión y partitura de cada movimiento. La rítmica, los tiempos, las variaciones, tanto ínter textuales, sonoras, como corporales.

Creo, que en la obra. Andrea plantea desde un lugar indirecto como a veces directo y en forma tajante, **el Rol de la Mujer**. Cuando habla tales expresiones: "mujeres que desean, mujeres que esperan". Lo textual en relación a las Acciones de ella. La Fusión de la Ansiedad y la Desesperación. Cuando personifica "a la que fue" y al Hombre, utilizando como nexos la Flor, y accionando los desplazamientos espaciales, y de personificación a través de esta.

Destaco, como dinámica, pero esta vez actoral, las etapas de La espera, por las cuales atraviesa:

El plano de espalda. El trabajo expresivo y sutil de los brazos.

La nostalgia, la necesidad, la espera.

.... "Mujeres que viven como si tomaran decisiones. Como si fueran felices..." ... "Mujeres débiles, fuertes..."

La Boda y el Poder: El poder y regreso de él. La desesperación de ella, el regreso de él, las promesas- la ilusión- su cuerpo- La necesidad- la angustia.

Dinámica del Viento que establece. Ella resguardándose en el baúl, en sus pensamientos, sus fantasmas. El silencio.

Fue muy interesante la Dinámica que planteó cuando, caracterizó a ambos en el suelo. Ella personificándolos a los dos. Él nostálgico y trágico. Ella ilusa, un tanto infantil, enamorada. Admirándolo a él.

Texto de "Duende Granadino": Desplazamiento y uso del espacio. Sus dinámicas, sus matices con la voz, la luz y ella. Los estados que atraviesa.

El palo de villar y el uso: La personificación. La expresión: "Hay un comienzo de muerte cuando las cosas están quietas"...

El vestido y el uso: Caracterización. Deseo. Auto-manipulación.

La marioneta y el uso: Dinámica que establece ella de marioneta, cada vez que la manipula o interactúa con la misma.

La marioneta (objeto) sentada como espectadora de ella.

La valija pequeña y el uso: Usándola como Ataúd. Ella usando su cuerpo para trasladarla mientras: Se lamenta, y dice su texto al poeta, hablándole a la valija. Dinámica corporal, en las formas. En el traslado espacial.

Ella Sentada: Dinámica y Actitud desesperanzada, nostálgica. Contando cuando se enfrenta a la "sociedad": "... ahí va la solterona..."

Ella y el Tiempo. La vejez: La dinámica que establece. El cuerpo, la energía, la voz. La búsqueda de la libertad de sus pensamientos, sus deseos, la añoranza del regreso:

.. ."no habrá balas que puedan matar el recuerdo..."

.. ."Apunten bien...": *La dinámica que aquí establece, me movilizó mucho.*

Intervención de la voz en off: Accionar y Dinámica.

Trabajo corporal con el Abanico.

Trabajo con los objetos.

Repaso por algunas de las acciones anteriormente realizadas.

Juego con el Velo de Novia: Mezcla de sentimientos y dinámicas: Del Juego, a la Angustia.

Apagón

NICOLÁS ALBERTI

3/11/2007

Lo que más destaco y valoré del trabajo; fue la variedad de matices. Las dinámicas expresivas, el uso del texto. Lo corporal y el trabajo en cada movimiento sin que quede abstracto a la historia.

Lo femenino, lo masculino: la distinción y fusión de ambos.

La mezcla de Femenidad y la Torpeza.

Los estados que atraviesa y las energías que significan cada uno.

Me movilizo la percepción del rol de la Mujer, en aquella época, que no me fue clara en fechas, pero sí, que claramente, simbolizó una constante de desdichas, añoranzas, desesperanzas y pasiones reprimidas.

Uno de los contenidos técnicos trabajados en clase, que, a simple vista, más fácil se detecta en "abanico de soltera", es el de la utilización de elementos como disparadores de emociones y generadores de movimientos. -y

El personaje, se ve rodeado de objetos que poseen una gran carga simbólica, y pasa por cada uno de ellos, según el momento de lo contado, y establece con ellos un vínculo que no es simplemente el vínculo del personaje con un par de zapatos, o con una valija, por dar un ejemplo, sino que lo que claramente se ve es la relación del personaje con los recuerdos que traen, o mejor dicho, con los sentimientos que despiertan estos elementos, que no son meros objetos, sino que acarrear una historia, y toda historia tiene un presente.

Los distintos modos e intensidades con los que el personaje interactuaba corporalmente con esos diversos elementos, nos delataban de forma evidente su estado anímico y la relación sentimental que éste guardaba con lo que estos objetos representaban.

Creo que éste fue el aspecto técnico más claramente visible, pero, obviamente, este trabajo corporal de utilización de elementos incluye también, dentro sí, todos los demás contenidos trabajados hasta ahora en clase:

- Por empezar, el personaje rotó constantemente por los tres niveles espaciales (medio, alto y bajo), saliendo de uno y volviendo a otro para luego volver a salir de él. Se puede observar a la actriz por momentos acostada totalmente en el suelo, en cuclillas, parada, sentada en el piso, o sobre una silla, etc.

Un momento particular con respecto a los niveles, podría ser aquel en el que el personaje está acostado, pero a un nivel alto, ya que lo está sobre el armario con el que interactuó durante toda la obra.

- Otro aspecto analizable es el de los circuitos 1, 2 y 3 (columna-cabeza, hombros-brazos-manos y piernas-pies respectivamente). Durante el avistaje de la obra, me pareció observar que la mayoría de los movimientos partían del circuito 2. y pude darle una explicación intelectual a esta impresión cuando caí en la cuenta de que era especialmente este circuito (para ser más específicos, las manos) el que establecía mayoritariamente, el contacto físico con los elementos. Un ejemplo puede ser la serie de movimientos que realiza la actriz con la flor en sus manos, todos parecen estar determinados por los brazos y manos, que a su vez, sostienen las flores.

Obviamente que todos los circuitos se encuentran presentes en los movimientos del personaje, pero fueron precisamente los del circuito 2 los que más llamaron mi atención.

Igual me gustaría rescatar algunos momentos en los otros dos circuitos se hacían muy presentes: el primero, cuando el personaje está acostado sobre el armario (y comienzo a sospechar que esta fue la imagen que personalmente más me gustó de la obra) y mientras habla con la muñeca, mueve alternadamente las piernas (circuito 3) de manera muy sutil y agradable. Y el segundo, cuando el personaje en una crisis emocional (no se de que otra manera decirlo) comienza a refregar su espalda y su cabeza (circuito 1) contra un vestido.

Por otro, y cambiando de tema, la iluminación y la música siguieron en todo momento el nivel de intensidad de la obra, y la música, por momentos (ya que no siempre estaba de fondo) creaba grandes climas, que eran visiblemente interpretados y acompañados por la actriz, quien en los momentos sin música era pura y exclusivamente ella con su expresividad, su texto y su desplazamiento por todo el espacio escénico (claro que acompañada de las luces y la escenografía) la encargada de generar esos climas.

En cuanto a la escenografía, se puede decir que se trató, de algún modo y contemplando ciertos parámetros, de una escenografía bastante dinámica, ya que estaba compuesta, en su mayoría, por todos aquellos objetos con los cuales el personaje interactuaba. O sea que el equilibrio de la misma iba cambiando a medida que la actriz se vinculaba con uno u otro elemento que la componía.

Y por último, creo que el espacio escénico fue provechosamente explotado, ya que el personaje se expresó, durante toda la obra, alternando su locación, y se puede decir que lo hizo de forma muy sutil y completa, casi sin dejar piso sin pisar.

BIBLIOGRAFÍA

- *Alonso, Fidel, “*El teatro español anterior a 1936*”- <http://www.alonso-gonzalez.net>
- *Arreche, Araceli “*El actor como poeta. Reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor*”-UBA
- *Barba Eugenio, 2005. “*La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*”. Buenos Aires, Catálogos.
- *Barba, Eugenio “*Dramaturgia Escénica- La naturaleza de la dramaturgia: acciones de trabajo*”- Apuntes de Cátedra Medrano-IUNA-
- *Barba, Eugenio “*Dos montajes - Crear el drama*”- Apuntes de Cátedra Medrano-IUNA-
- *Barba, Eugenio. 1986, “*Más allá de las islas flotantes*”. México Grupo Editorial Gaceta S.A.
- *Barba, Eugenio. 2000- “*La tierra de cenizas y diamantes.*” España, Ediciones Octaedro
- *Barba, E. y Savarese, 1988. N. “*Anatomía del actor*”. Editora Universidad de Veracruz.
- *Brié, César. “*Reflexiones lírico-prácticas sobre el actor*”- El tonto del Pueblo- Revista de Artes escénicas- N° 0-Agosto de 1995
- *Brook, Peter. 1979, “*El espacio vacío*”, Barcelona Ediciones Península.
- *Brook Peter. 2004. “*Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987* Barcelona, Alba.
- *Brook Peter, 1989. “*La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro*” 1946-1987, Buenos Aires, Alba.
- *Buenaventura, Enrique, 1985, “*Notas sobre dramaturgia y dramaturgia del actor*”, Cali, Publicaciones TEC.
- *Cano, José Luis “*García Lorca*” Salvat Editores, Barcelona 1985
- *Cieslak, Ryszard.”*In memoriam*” Revista Máscara- Año 4 N° 16-1994
- *Degoy, Susana, 1996, “*En lo más oscuro del pozo*”, Argentina Grupo Editor Latinoamericano.
- *Fernández López, Justo “*García Lorca - Temática mítico-metafórica*”
<http://culturitalia.uibk.ac.at>
- *Flys, Jaroslaw, 1965 “*El lenguaje poético de García Lorca*”, Madrid, Gredos.

- *Gamarra; Miguel, "*Margarita Xirgu, presencia impalpable*" periódico "*El Español en Australia*" -Sydney, 1988
http://letrauruguay.espaciolatino.com/gamarra/margarita_xirgu.htm
- *García, Martha "*Etapas físicas, progresión psicológica y elementos alegóricos de Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*"
- *Gibson, Ian, 1998 *Federico Garcia Lorca*, Barcelona, Editorial Crítica Grijalbo-Mondadori.
- *Godoy froy, Martha ,1997 "*La lírica en la dramaturgia de Federico*", Argentina, Editorial Plus Ultra
- * Hala, Arnold. "*Doña Rosita la soltera: drama individual y social*"
- *Heras, Guillermo "*El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo*"- Huellas, Búsquedas en Artes y Diseño, n°1, año 2001
- *Heras, Guillermo. "*Teatro de la palabra y teatro de la imagen*" artículo publicado en la web del Teatro del Pueblo en Buenos Aires, abril 1990-
<http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/heras001.htm>
- * Ibarzábal, Clara María-"*Buscando al Actor Lorquiano*"-UCA-"Historia del actor" De la escena clásica al presente- Dubatti, Jorge (coordinador)
- *Juliá, Andrea "*Abanico de Soltera (textos deshojados para una Rosa granadina)*- Registro Argentores N° 000567565- CABA-2005
- *Kartun, Mauricio, "*Escritos 1975-2001*"- Libros del Rojas UBA, Buenos Aires.
- *Lorca, Federico García. "*Impresiones y paisaje*" (1998: tomo IV, 51)
- *Lorca, Federico García. "*Obras Completas*" Madrid- Aguilar 1972
- *Montemezzo, Luciana, "García Lorca. "*De autor e director a alvo dos fascistas espanhóis*" Literatura y Revolução- Programa de Pós Graduação em Letras UFSM, , Brasil N° 38 2009
- *Nagel-Rasmussen, Iben "*El puente de los vientos*". Artículo de la revista MÁSCARA- Año 4 N° 16-1994
- *Quer Antinch, Santiago 2010 "*Un drama de Federico García Lorca*". Chile. Publicaciones Universidad Católica Silva Henríquez
- *Ramirez, Ana María .Prof. en Letras "*La mujer en el teatro de Federico García Lorca*" Proyecto Aula-Literatura- <http://www.lenguayliteratura.org>
- * Revista Perito (Literario-Artístico) <http://www.revistaperito.com>

- *Rodrigo, Antonina, 1974 *Margarita Xirgu y su teatro* Barcelona Editorial. Planeta
- *Sanchez Maiquez, Angel, “*Federico García Lorca y La casa de Bernarda Alba*” Consejería de Educación Embajada de España en Marruecos-2009
- *Saura, Norma - “*Buenos Aires en el corazón de Federico García Lorca*” - Revista de la Facultad de Filosofía, Cs. de la Educación y Humanidades de la UM
- *Valverde, Camilo -Mudarra y Carrillo. “*La voz poética de Lorca*”: *Llanto por Ignacio S. Mejía*” <http://blogs.ideal.es/OpinionyPensamiento/> <http://blogs.ideal.es/PoemasySonetos/>
- *Valvueda Prat, Ángel, 1950 “*Historia de la literatura española,*” Barcelona, Gustavo Gili.
- *Valvueda Prat, Angel, 1956 “*Historia del teatro español,*” Barcelona, Editorial Norma
- *Varley, Julia “*Piedras de aguacadero de una actriz del Odin Teatret*” - INTeatro Editorial del INT, 2010
- *Villegas, Juan. 1991, “*Nueva interpretación y análisis del texto dramático*”. Canadá, Girol.
- * Xirgu, Margarita - <http://www.margaritaxirgu.es>

Citas y Reportajes

Federico García Lorca

- *Diario “La Voz” -18 de febrero de 1935-
- *Diario “La Voz”- abril de 1936
- *Diálogo con el caricaturista Luis Bagaría del diario “El Sol” 10 de junio de 1936
- *Grabación de Lorca en Transradio Española de Madrid y transmitido en Radio Prieto de Buenos Aires en 1935-
- *Palabras escritas en el programa de mano del estreno de “Doña Rosita, la soltera” el 12 de diciembre de 1935 en Barcelona para Margarita Xirgu
- *Palabras dichas por el autor en el banquete dado en honor del autor y la actriz por el estreno de “Mariana Pineda” en Granada el 5 de mayo de 1929

Margarita Xirgu

- *Palabras dichas por la actriz en el Teatro Odeón de Buenos Aires para el estreno de “Doña Rosita, la soltera”- 5 de mayo de 1937

*Entrevista de Valentín de Pedro para “¡Aquí está!”- Buenos aires 23 de mayo de 1949

*Diario “La Nación”- Buenos Aires- 9 de marzo de 1945

*Conferencia Universidad de la República en 1951.

*Comentario de Alfredo Alcón- “Allá lejos y hace tiempo” extraído de la web

<http://memorias.todouy.com>

*Nota realizada por Pedro Massa al actor Alberto Closas en el diario “ABC”, Madrid 22 de julio de 1969

Últimas reflexiones

Abordar el universo lorquiano siempre es un desafío. Sumergirse en las palabras, las imágenes, los sonidos que Lorca nos regala en su obra es predisponer el cuerpo y el alma a sensaciones muy diversas.

Abordar el universo lorquiano con el fin de interpretar algún personaje femenino de su obra dramática supone riesgos, miedos, intrigas, enojos y placeres propios de cualquier actriz dispuesta a la aventura de la construcción de un personaje.

Nada más alentador para un creador que adentrarse en las entrañas de un autor que no conoció los límites, (más allá del que le pusieron a su propia vida) pero no por proponérselo, sino porque su arte lo desbordaba, porque su intuición y su necesidad de cambiar el mundo desde su trabajo cotidiano de poeta, de “servidor” del pueblo, lo superaba.

Abordar su universo y, de alguna manera, robarle algo de ese espíritu innovador y desafiante.

Todos estos meses de trabajo, intentando desgranar la personalidad y la obra de un inmenso Lorca, metiéndome por primera vez en la vida de una actriz tan paradigmática como Margarita Xirgu, y tener que volver al génesis de un espectáculo que marcó un hito fundamental en mi carrera, que me desnudó frente a mis inseguridades, mis logros, mi capacidad creativa y mi ser docente en todos sus costados; me dejan una vivencia personal rica, íntima, alentadora.

De pronto me queda la simple certeza de que *el cuerpo poético y el cuerpo femenino en tanto actriz que interpreta a Lorca son una sola cosa.*

Porque como dije en las conclusiones, Margarita le pidió a Lorca que le escribiera personajes y él lo hizo a su medida. Y la medida de Margarita es la medida exacta de cualquier actriz que se permita ser de alguna manera poseída por Federico.

Porque Federico le pidió a Margarita que interpretara sus personajes y ella los interpretó como él los soñaba. Seguramente no todo fue perfecto, seguramente hubo lágrimas y desencuentros, dolor y tristeza. Pero lo que no faltó fue pasión y allí es donde la investigación me ubicó, donde me insertó en este trípode que se me armó entre ellos y yo en la convicción de que este trabajo debía pasar sobre todo por mí “ser actriz”.

Estudiando el día a día de Margarita Xirgu, su afán y devoción por un arte que la sorprendió desde muy joven; una profesión que la eligió a ella y que la nombró embajadora de su

país, y por sobre todas las cosas embajadora de la palabra y la ideología lorquiana; y por otro lado volver a leer Federico Garcia Lorca en su poesía, en sus obras, en ese afán de que el verso y la prosa se amalgamen, se fundan en imágenes únicas de ruptura de lo convencional; me dejan la clara impresión de que concluyo un trabajo pero, sin duda, con el mismo inicio otro. Porque cada texto de Lorca, cada poema, cada actriz que lo interprete sea yo misma u otra, serán vistos por mí de diferente manera a partir de esta investigación.

No puedo dejar de ver el presente trabajo no sólo como la exposición de una tesina que otorgue un título, sino como la experiencia que me enriquezca en mi camino de actriz y de formadora de actores. Y en este punto me pregunto ¿qué sentido tendría que este trabajo quedara en el plano de lo teórico solamente? ¿Qué sentido tiene que una tesina de una actriz quede en un papel; cuando esa actriz late y vibra todavía en los escenarios?, cuando en verdad todo cuánto puede haber investigado no le otorgaría el título si no pudiera ponerlo en práctica.

Por eso, al hablar del cuerpo poético en Lorca enlazado con el cuerpo femenino fue encontrar parte de mi esencia de actriz.

En muchos pasajes de las variadas lecturas acerca de Margarita Xirgu descubrí una mujer que no se quebró nunca; sobre todo en épocas difíciles de España; al contrario, siguió adelante con sus geniales actuaciones que no eran geniales sólo porque las “musas se posaran sobre ella” sino porque era un férrea trabajadora, respetuosa del oficio del actor y convencida de que el teatro era el vehículo ideal para transformar el mundo. Aliada y compañera de Federico, Margarita supo que su misión en la tierra era tomarlo de la mano y llevarlo a andar más allá de su muerte; de la propia y de la de él: y lo logró. Más de 100 años después no sólo el mundo los reconoce, valora y estudia; sino que una actriz, devenida en investigadora por un rato, juega, fantasea, crea, se ilumina, se abraza y se alimenta de ellos como si estuvieran en el living de su casa.

Porque de alguna manera fue así. Xirgu y Lorca estuvieron conmigo todos estos meses, a mi lado, cobijándome en cada hoja en blanco que iniciaba de este trabajo y lo que es mejor dándome ellos mismos las conclusiones en cada función de *“Abanico de Soltera”*, que fui haciendo durante este proceso; porque ya no era lo mismo “meter en mi cuerpo” a esa mujer que interpreto en la pieza después de haber leído páginas y páginas de anécdotas, análisis y debates acerca de estos dos monstruos.

Y es entonces cuando pienso más que nunca que la obra está viva. Siempre. Aunque el teatro sea efímero e irrepetible en su ambigüedad de repetir siempre lo mismo. La obra está viva, más allá de los tiempos porque los actores de hoy se mezclan con los de ayer en la dicha de heredar de aquellos. Porque dejaron plasmada en los ojos, en la piel, en los oídos de quienes los vieron actuar sus impresiones y éstos pudieron escribirlas para que nosotros nos nutriéramos de ello. Dejar escrita la herencia. Esa herencia que mi actriz o mi docente deja sobre el escenario o en un aula. Y este trabajo de alguna manera deja escrita la herencia de lo propio y de lo que produjo la herencia de los otros.

En estas últimas palabras a modo de epílogo personal me permito dejarme llevar por un impulso ligado a una emoción íntima que me lleva a dejar en estas hojas mi humilde homenaje y agradecimiento a quienes me formaron como actriz, a quienes me acompañaron desde mis inicios. Ya quienes hoy en día de alguna manera me enseñan desde su “ser alumnos” para que yo pueda desarrollar mi “ser docente”.

Y sobre todo mi humilde reconocimiento a dos: Federico y Margarita. Porque aún después de su muerte me regalan su compañía. A ellos les ofrezco mi corazón y les hago un pedido a cada uno a través de un verso de “**Abanico de Soltera**” que hoy más que nunca “*deshoja sus textos para una Rosa granadina...*”:

*“Dame tu mano sudada y llévame a tu costado...”*⁶⁹

⁶⁹ Verso extraído del poema “Al Poeta” de la obra “Abanico de Soltera”- Andrea Juliá- junio de 2005
