

- Caro, R. y Trucco, O. (2008). *Lecturas sobre T.W. Adorno*. Villa María: Eduvim.
- Da Matta, R. (1999). *El oficio del etnólogo o cómo tener "Anthropological Blues"*. En Constructores de otredad. Buenos Aires: Antropofagia.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Del Mármol, M. et.al. (comp.) (2013). *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. Club Hem Editores, La Plata: Club Hem Editores.
- Favret-Saada, J. (2013). *Ser afectado*. En Avá nº23, diciembre de 2013, pp. 58-67.
- Dilthey, W. (2014). *El mundo histórico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fogel, G. (2007). *De la pequeña o la gran razón o respeto del yo y del sí mismo*. En Meléndez, G. (comp.). Nietzsche en perspectiva. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Howes, D. (2014). *El creciente campo de los Estudios Sensoriales*. Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad. N ° 15. Año 6. Agosto 2014-Noviembre 2014, pp. 10-26.
- Islas, H. (1992). *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México: INBA-CENIDI.
- Lucio, M. y Montenegro, M. (2012). *Ideologías en movimiento: nuevas modalidades del tango danza*. En Citro, Silvia y P. Aschieri, P. (Coords.). Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos.
- McLuhan, M. (2009). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Abstract:** A tour about the unsatisfactory theoretical attempts on scenic experiences and/ or about motion. Amid the explicit terms of form and content, we noticed the exercise of an unnecessary duality if we separate ourselves from ideas loaded with terms of power. Consequently, we have decided to attack both terms with the idea of constant dialogue between what 'it is' and what 'gets transformed', through contact with the others, by creating: being in 'consequence' or rather as Nietzsche called it: "affection action or activity in experience", defining what is an affected body.
- Keywords:** form - content - performance - anthropology - senses
- Resumo:** Um percurso sobre o insatisfatório das tentativas teóricas sobre experiências cênicas e/ou de movimento. No meio da explicitação dos termos de forma e conteúdo, notamos o exercício de uma dualidade desnecessária se desejamos separarmos de ideias de termos carregados de conteúdo de poder. Consequentemente, temos resolvido atacar ambos termos com a ideia de diálogo constante entre o que se é e no que "se transforma", através do contato com o outro, criando: ser "em consequência" ou como bem chamava Nietzsche: "afeto em ação ou atividade em experiência", definindo o que é um corpo afetado.
- Palavras chave:** forma - conteúdo - performance - antropologia - sentido
- ^(*) **Norma Ambrosini.** Licenciada en Composición (Universidad Nacional de Rosario). Profesora de Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Corporalidades Latinoamericanas (UNR y UFBA, Brasil).

Un poema dramático lorquiano

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Catalina Julia Artesi (*)

Resumen: Analizamos el espectáculo Abanico de soltera, textos deshojados para una Rosa granadina, protagonizado por la actriz Argentina Andrea Juliá, dirigido por Horacio Medrano. Abordamos el universo femenino que desarrolla la actriz mediante un dinámico juego con objetos escénicos, donde realiza un paralelismo entre la vida del personaje central de Doña Rosita la soltera de Federico García Lorca y la trágica vida del gran poeta español.

Organizamos nuestro trabajo, primero, realizando una breve introducción acerca de este tipo de unipersonales, donde se cruza el teatro con lo poético; en segundo lugar, estudiamos este trabajo; finalmente, elaboramos nuestras conclusiones.

Palabras clave: poema - drama - femenino - escena - universo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 78]

Ceremonias en la escena

Si bien poseemos una larga trayectoria en nuestra escena de recitales poéticos que datan desde los comienzos del siglo XX, en la segunda década del siglo XXI han aparecido eventos tanto en salas convencionales, como en espacios públicos, donde diferentes artes expresan

lo poético: música y canto, baile y diversas manifestaciones visuales.

En otros trabajos presentados en estas jornadas, ya he analizado otra forma similar, muy desarrollada actualmente, el unipersonal con temática femenina, solo que en los espectáculos que analizamos, la escritura dramá-

tica era convencional pues los monólogos se hallaban organizados como cualquier obra teatral. Hemos visto dramaturgos-actores-directores actuales -Santiago Loza, Mariela Asensio y otros- que han abordado en forma crítica y con poéticas diferentes, problemáticas contemporáneas referidas al género y a imágenes femeninas claves de nuestro país.

Esta vez nos ocupamos de otros tipos de unipersonales, pues se trata de eventos teatrales multidisciplinares donde se renueva el interés por voces poéticas argentinas e iberoamericanas: Federico García Lorca, Miguel Hernández, Nicanor Parra, Raúl González Tuñón y otros autores fundamentales de la literatura contemporánea hispana. En estos rituales se destaca una puesta en escena dinámica, donde el texto adquiere un carácter performativo (Feral, 2004:109) de tal modo que resulta inseparable de su representación escénica; los intérpretes han realizado una dramaturgia actoral, efectuando un montaje donde se inscriben imágenes poéticas del autor seleccionado.

En la mayoría de los trabajos, los intérpretes acompañados por un director de escena o bien ejerciendo también ese rol, indagan en la palabra y en la musicalidad, permitiendo que aflore el sentido de la poesía. A tal punto, que reconocen la correspondencia ritmo-significado en el montaje, donde los desplazamientos y la gestualidad, el cuerpo, la voz, la iluminación, la música y otros lenguajes no verbales, son fundamentales dramáticamente hablando. Evidentemente nuestros creadores reconocen en su praxis, las potencialidades escénicas de la palabra poética y la enriquece gracias al cruce de todos los lenguajes teatrales disponibles.

Además, con estas puestas, los artistas ejercen una memoria poético-cultural, transmiten un legado, indagan en la oralidad y rescatan el carácter político no panfletario de estos autores del siglo XX, quienes fueron muy combativos con su literatura. Un caso paradigmático es Federico García Lorca que mostraba la situación de opresión sufrida por la mujer española y otros sectores marginados. El criticaba su país, debido al atraso y denunciaba sus contradicciones, la hipocresía imperante en su Granada natal. A pesar del tiempo transcurrido, este gran poeta y otros autores presentados en dichas ceremonias teatrales, siguen interpelando al público actual, pues sus textos poéticos transmiten su rebeldía y sus ideas, no han perdido vigencia en pleno siglo XXI.

Un abanico granadino

El proceso creador

La actriz- dramaturga Andrea Juliá ha titulado al espectáculo *Abanico de soltera, textos deshojados para una Rosa granadina*, pero ha subtítulo al texto escrito *Poema dramático para una sola voz*. Observamos, en estos cruces discursivos, una serie de juegos de espejos, que sugieren al lector-espectador algunas claves para su interpretación. En el título la frase- extraída de la obra *Doña Rosita la soltera* “abanico de soltera” remite a un estereotipo femenino propio del discurso patriarcal, y el resto del mismo al intertexto, desde el cual se inicia esta producción, pues el nombre en mayúscula alude al personaje protagonista de la obra de Federico García Lorca. Luego, ya en la edición del texto literario-dramático,

Andrea Juliá encuadró la forma dramática seleccionada para mostrar su versión, pues ha realizado una operación dramaturgicamente difícil, al efectuar una transposición al formato de unipersonal. Esta versión supone un proceso de síntesis complejo: el pasaje de la dramaturgia y de la producción poética lorquiana, a un texto sintético de carácter performativo. Junto con el director Medrano, compusieron un texto espectacular donde un personaje femenino en su evocación, baila flamenco, canta e interactúa con diversos objetos escénicos, representando de este modo el imaginario lorquiano gracias a la plasticidad y a la carga dramática que provoca con la dramaturgia de objetos.

En este proceso creador los artistas que conformaron este espectáculo han ido desarrollando diversas dramaturgias, interpretando el estilo de actuación lorquiano que proponía el poeta granadino a la luz de las vanguardias de los comienzos del siglo XX. Como otros vanguardistas, Lorca incursionó en el teatro de títeres: “Los objetos adquieren progresivamente un pro-tagonismo expansivo que afecta a todo el ámbito artístico. Los cruces interdisciplinares promovidos por las vanguardias hacen el resto” (Ferreira, 2006:8). En la década del 30 Lorca desplegó su mayor creatividad, se rodeó de artistas innovadores como el director Cipriano Rivas Sheriff, quien se había formado bajo la influencia de las ideas de Gordon Craig, impulsor del teatro total, concepto al cual adhirió Federico en el teatro español de Madrid, especialmente con su grupo universitario “La Barraca” (Edwards, 26-27).

La actriz-dramaturga y los demás integrantes de esta construcción colectiva partieron desde *Doña Rosita la soltera*, pero -a su vez- dialogan no solamente con los otros personajes femeninos de Yerma y de Bernarda Alba, sino también con algunos textos poéticos de Lorca. Evidentemente los creadores han realizado un montaje al estilo barbiano, han debido interpretar una poética teatral generada en un momento donde las vanguardias históricas proponían la innovación escénica como superadora del realismo canónico. Pero a la vez lo realizaron con una distancia histórica de casi un siglo, a la luz de nuevas poéticas actorales y de dirección donde “el decir del texto” ya no se basa en la interpretación declamatoria, sino que forma parte de una partitura escénica, donde se cruzan diversas dramaturgias. Se retoma así el sentido original de la palabra texto: el tejido del cual hablaba Eugenio Barba, ideogramas corporales (Feral, 2004:124), que estimulan al espectador; imágenes que arma la actriz acompañada de una iluminación que funciona de maneras diversas.

Decimos que nos hallamos ante lo que Richard Schechner denomina texto performativo: una red de comunicaciones sensibles que constituyen un acto espectacular, donde las palabras se mezclan musicalmente junto con los gestos, los desplazamientos y el juego teatral (citado por Feral, 2004:109).

Andrea Juliá, en su tesina de licenciatura presentada en la UNA, basada en este proceso de creación expresaba esto al respecto:

“Repetí y pulí diversas estampas que a modo de fotos reflejaban momentos sobre todo de Doña Rosita. Con estos núcleos o boyas, comencé a trabajar desde el armado de secuencias de movimientos, sin pensar en la línea ar-

gumental, sino pensando en los principios técnicos del entrenamiento corporal del actor, imágenes corporales secuenciadas en forma de partitura corporal de acción. Fui encontrando una forma externa, un posible diseño espacial, y los diseños de pequeñas situaciones corporales y vocales” (Juliá, 53).

En un trabajo conjunto con el director, el músico, el escenógrafo, el vestuarista y el iluminador, plantearon las otras dramaturgias para la escena, donde en un espacio despojado, el baúl estuviera en el centro; objeto de escenario primordial que al abrirse iban apareciendo los diferentes elementos que ella manipulaba y representando el imaginario lorquiano. En este proceso, es fundamental el espectador, pues al interactuar en su expectación participa en el proceso creativo del espectáculo, reformulando cada uno de maneras diferentes la narración que propone este montaje escénico. En su entramado, la iluminación y los móviles que reproducían los dibujos de Federico completaban sus otras facetas artísticas.

Dijimos anteriormente que la poesía del autor granadino exigía un trabajo escénico del texto distinto al que usaban en aquella época actrices como Berta Singerman y otras, quienes realizaban una interpretación basada en la declamación. Efectivamente el director Horacio Medrano le propuso a la actriz trabajar “el decir poético” rompiendo el código del verso, donde esas palabras se trabajasen entrelazadas con las acciones, para que se diferenciara del texto en prosa: “debí desmenuzar cada frase, cada verso y darle identidad propia sumando la corporalidad del personaje”, expresa Juliá en su trabajo (Juliá, 57). Mientras el texto pre-existente es conocido en forma independiente de la puesta, el texto performativo que construían solo podía ser transmitido y comprendido en el final del espectáculo.

Mujeres que esperan y desesperan

La historia del personaje de Doña Rosita se homologa con la de Federico, abarcando los tres últimos años. Se inicia con la vuelta del poeta de Sudamérica a la casa de Granada. En esta introducción, comienza la acción con la partida del primo y con este episodio comienza la tonalidad trágica doblemente intensa porque asoma, también, el contexto de la Guerra Civil Española: “Allí en Granada no se escuchaba la guerra por venir”⁽¹⁾. Como en otros desplazamientos de la actriz y su relación con los objetos, transfiere el texto a la acción, en este caso manipulando el palo de billar, acentuando la referencia contextual y el doble rol de la intérprete: la joven mujer y el poeta.

Además, amplía el conflicto y lo expande a la situación de las mujeres en aquella época. Mientras recita el poema de *Las Manolas*, realiza un juego con el zapato de un hombre y de una mujer. En esta práctica escénica con los objetos, se halla un procedimiento de metonimia sobre el cual se basa la manipulación, pues representa las partes de un todo, revelando aquí el objeto de deseo de aquellas mujeres. Pero, a su vez, se encuentran presentes los silencios que denotan la soledad de la mujer ante la ausencia masculina.

A partir de la introducción del poema “La rosa mutable”, donde Lorca homologa el personaje femenino con el ciclo de la naturaleza, comienzan las etapas de la

espera, la aparición del hombre y del matrimonio tan ansiado que las libere del encierro. Tal lo que expresa el personaje luego del poema: “-Mujeres que añoran, tejen y carcomen su piel, su sexo y su ternura. Mujeres abandonadas, prestadas por un rato a una ilusión furtiva/- Mujeres, esas mujeres que habitan los sueños como verdades, y que mueren en silencio, erguidas, cautivas de un amor, un secreto, una promesa”.

En dicha instancia dramática se halla presente el motivo de la boda y su dependencia del poder patriarcal, pues de la vuelta del hombre depende su vida. Se instala la angustia, adensándose en el cuerpo femenino que expresa el deseo y el fracaso. Para ello la actriz se refugia en un objeto de escenario fundamental, el baúl, que guarda en su interior otros elementos simbólicos que sintetizan los fantasmas del pasado.

Es entonces cuando la intérprete ocupa el suelo horizontalmente, para representar en dicho desplazamiento espacial, una imagen erótica donde juegan un hombre y una mujer. Cuando evoca al fantasma masculino ella lo llama: “- Te llamarás duende” y a partir de su llamado despliega corporalmente movimientos eróticos expresando: “- Porque me arrastras a las sábanas casi inconscientes y alguien tan demente no se olvida fácilmente/- Déjame tocarte y abrazarte y excitarte hasta el extremo. / ¡Ay! Duende granadino de espaldas anchas y pasos finos duende de mis sueños andaluces y cansinos”.

Pero en esta invocación fantasmal, también Andrea Juliá expresa una alusión poética importante referida al “Juego y teoría del duende” desarrollada por el poeta granadino en una conferencia suya (1933) donde desarrolló su teoría estética, tomando del lenguaje popular, flamenco y taurino dicha palabra, muestra así la génesis del arte y los rasgos de la inspiración poética. De este modo la actriz-dramaturga -que también es poeta- se hace eco en esta metáfora escénica de su teoría, pues la poesía del poeta expresa el drama de estas mujeres y con estos desplazamientos espaciales revela sus deseos reprimidos. Cuando manipula la muñeca, *alter ego* de la protagonista, juega con la mujer-niña que fue y en estos desdoblamientos de su imagen, en un momento la deja sentada en una silla pequeña, representando de este modo a la niña que la observa.

Como lo expresamos anteriormente, el baúl es un objeto de escenario central, pues se convierte en un ataúd- altar que guarda los recuerdos, elementos que simbolizan el transcurrir implacable del tiempo, la pérdida de la belleza y de la juventud. Estos objetos animizados por el monólogo acentúan la situación trágica de estas mujeres. Para Moira Soto

Doña Rosita es el propio Federico, un hombre con una mirada realmente visionaria sobre la mujer de la época (...) su crítica al rol acotado y desprovisto de toda autonomía que se le imponía a las mujeres en ese momento (...) mujeres para la boda, el matrimonio y los hijos como carrera posible. (Soto, 27-7-2007).

En el desenlace, desarrolla una ceremonia funeraria donde la actriz realiza el juego con el velo de la novia y el baúl-ataúd se transforma en un santuario en el cual,

el retrato de Federico preside el altar junto con los otros objetos simbólicos de Doña Rosita.

Andrea Juliá escribe los últimos versos que supuestamente Federico habría expresado en los momentos previos de ser ajusticiado por los franquistas: “No me venden, / Que sea con los ojos abiertos, /El pecho al frente y la sangre caliente/Apunten bien. Y el tiro certero (...)/En mi casa de Granada, /quedan páginas en blanco/que otros seguirán escribiendo, y no habrá balas que alcancen/para matar el recuerdo (...) Apunten bien. Y el tiro certero”.

De esta forma queda explícita, en esta imagen sintética, la fusión de ambos personajes porque fueron víctimas de una sociedad conservadora, opresora e intolerante.

Reflexiones finales

Como lo expresara Andrea Juliá en su tesina de graduación, en el proceso creador de *Abanico de soltera* queda clara la aparición de un nuevo tiempo para el actor del siglo XXI que se halla siempre disponible y abierto a la exploración y a la búsqueda de otros lenguajes escénicos. A diferencia del actor del comienzo del siglo XX, el del siglo XXI reinterpreta desde otras poéticas actorales “el decir poético lorquiano”.

Al respecto, Clara Ibarzabal señala el interés de Federico García Lorca por el teatro simbolista de Maurice Maeterlick, por el guiñol, desafiando a la estética realista: “Claramente en *El maleficio de la mariposa* (...) reivindica la corporalidad del teatro, la visión de la puesta como un espectáculo integral” (Ibarzabal, 201).

Como hemos visto, la dramaturgia del actor aporta a la poética de este autor, gracias a la técnica de montaje que realiza la actriz en sus partituras corporales y vocales inspiradas en el teatro de Eugenio Barba. En este proceso, se ha sumado la tarea del director que ha entramado todas las dramaturgias presentes en el proceso de puesta en escena.

Finalmente, consideramos que, a partir de esta tendencia escénica, el teatro breve, el unipersonal, cobra otra dimensión al convertirse en una forma liminar (Diéguez Caballero, 2007). Deja de ser un trabajo basado en la literatura para transformarse en un entramado de texto-imagen-cuerpo-voz-escenografía-iluminación-vestuario, donde la investigación de los artistas enriquece al verso. Como lo propusiera el formalista ruso Yuri Tinianov “La palabra poética es palabra dinamizada y reforzada (...) el ritmo es insoslayable a la hora de abordar el sentido (Berlante, 2011:127)

Notas

1. Las citas que transcribimos pertenecen a la Tesina de graduación para la Licenciatura en la UNA, que hiciera Andrea Juliá, quien gentilmente nos ha cedido en versión digital.

2. Todas las citas de la obra pertenecen a la edición por los 10 años cumplidos realizada por Grupo Tea teatro en 2015, entregada en la presentación que hicieron en el año en el Centro Cultural de la Cooperación de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Referencias bibliográficas

Berlante, D. (2011), “*Philippe Minyana: entre el teatro y la lengua poética*” en *Teatro y Artes: cruces de len-*

guaje y mirada crítica/compilado por Jorge Lurati y Estela Castronuovo. Buenos Aires Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires; 127-135.

Dieguez Caballero, I. (2007) *Escenarios liminares*. Buenos Aires: Atuel.

Edwards, G. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.

Feral, J. (2007) *Teatro, Teoría y Práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

Ferreira, M. (2007) “*Del objeto a la escena: poesía y superficie. Robbe Grillet y la dramaturgia de objetos*”. Cuadernos del Picadero Nro. 12, mayo, Buenos Aires: INT.

Ibarzabal, C. M. (2008), “*Buscando al actor lorquiano*”. Jorge Dubatti (Coord.) *Historia del Actor*, Buenos Aires: Colihue.

Julia, A. (2010), “*Poesía y mujer en la dramaturgia lorquiana: Desde Doña Rosita, la soltera hacia Abanico de soltera*”. Tesina de graduación para el SEU-IUNA, dirigida por el Lic. Horacio Medrano (mimeo, diciembre).

Soto, M. (2007), “*Sangre por los mirtos y agua de los patios*”, Suplemento Las 12, Diario Página 12, Buenos Aires, 27/07/07.

Teateatro (2015). *Abanico de soltera. Textos deshojados para una rosa granadina* (2005). Buenos Aires.

Abstract: We analyze the show *Abanico de soltera*, leafless texts for a Rosa granadina, starring the Argentine actress Andrea Juliá, directed by Horacio Medrano.

We approach the feminine universe that the actress develops through a dynamic game with scenic objects, where she makes a parallel between the life of the central character of Doña Rosita the unmarried one of Federico García Lorca and the tragic life of the great Spanish poet.

We organize our work, first, making a brief introduction about this type of sole show, where theater intersects the poetic; second, we study this work; finally, we draw our conclusions.

Key words: poem - drama - female - scene - universe

Resumo: Analisamos o espetáculo *Leque de soltera*, textos desfolhados para uma Rosa granadina, protagonizado pela atriz argentina Andrea Juliá, dirigido por Horacio Medrano.

Abordamos o universo feminino que desenvolve a atriz mediante um dinâmico jogo com objetos cênicos, onde faz um paralelo entre a vida da personagem central de Doña Rosita a soltera de Federico García Lorca e a trágica vida do grande poeta espanhol. Organizamos nosso trabalho, primeiro, realizando uma breve introdução a respeito deste tipo de individuais, onde se cruza o teatro com o poético; em segundo lugar, estudamos este trabalho; finalmente, fazemos nossas conclusões.

Palavras chave: poema - drama - feminino - cena - universo

(*) **Catalina Julia Artesi.** Profesora y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires), Posgrado: Especialización en prácticas, medios y ámbitos educativos y comunicacionales (Universidad Nacional de La Plata). Profesora de Literatura en la carrera de Locución (ISER)