

Ya no son las mismas flores

Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Dramáticas

**'*Ya no son las mismas flores*, versión libre de La Casa de Bernarda Alba, de
Federico García Lorca: creación de una puesta en escena a partir de la
dramaturgia escénica'**

Informe del Proyecto de Graduación para optar
por el grado de Licenciada en Artes Dramáticas

Natalia Mariño Quirós

A83695

Directora: M.F.A Roxana Avila Harper G

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2016

TRIBUNAL EXAMINADOR



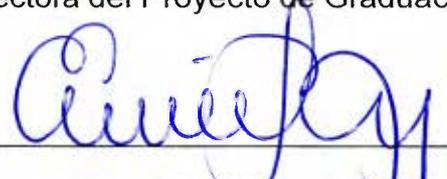
M.A Manuel Ruiz García
Director, Escuela de Artes Dramáticas



M.F.A Roxana Avila Harper
Directora del Proyecto de Graduación



M. A Tatiana Sobrado Lorenzo
Lectora del Proyecto de Graduación



Dra. Erika Rojas Barrantes
Lectora del Proyecto de Graduación



Lic. Grettel Méndez Ramírez
Lectora externa del Proyecto de Graduación



Natalia Mariño Quirós
Sustentante

AGRADECIMIENTOS

Mami y Papi, pilares imprescindibles.

A las actrices, que se entregaron con brazos abiertos al proyecto.

A los músicos que nos enseñaron tanto y se abrieron a aprender más.

A Nayu y su producción, que siempre (aún) nos rescata y nos abraza.

A Milena, la mejor bailaora de flamenco.

Al Teatro Universitario y la Escuela de Artes Dramáticas por brindarnos su espacio.

A quienes nos ayudaron a llevar este proyecto a escena.

A Roxa, Tati y Erika por la orientación y la paciencia a pesar de (los) tiempo(s).

Al Teatro, por su permanente riesgo, por sorprenderme siempre y dejarme con la sensación de investigarlo cada vez más.

TABLA DE CONTENIDOS

Hoja de aprobación.....	I
Agradecimientos	II
Tabla de contenidos.....	III
Resumen.....	V
INTRODUCCIÓN.....	1
Objetivo General.....	7
Objetivos Específicos.....	7
MARCO TEÓRICO.....	8
Dramaturgia escénica.....	8
Federico García Lorca y <i>La Casa de Bernarda Alba</i>	13
Sexualidad, cuerpo y poder.....	29
Flamenco.....	37
Reescritura: terminología de la investigación.....	47
Metodología de investigación.....	48
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	50

Dramaturgia escénica.....	50
Lorca y <i>La Casa de Bernarda Alba</i>	55
Teatro y flamenco	56
Sexualidad femenina.....	59
PROCESO Y MONTAJE.....	61
Prostitución.....	61
Transición.....	75
Bernarda.....	82
Dramaturgia escénica.....	93
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	122
ANEXOS.....	127

RESUMEN

Mariño, N. (2016). '*Ya no son las mismas flores*', versión libre de *La Casa de Bernarda Alba*. Creación de una puesta en escena a partir de la dramaturgia escénica. (Licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica.

Directora: M.F.A Roxana Ávila Harper

PALABRAS CLAVES: Dramaturgia escénica – Prostitución - Federico García Lorca – Flamenco – Ya no son las mismas flores – Sexualidad femenina – La Casa de Bernarda Alba - Teatro.

La presente investigación aborda un proceso de creación de una puesta en escena a través de la dramaturgia escénica como un procedimiento que permite el estudio de los resultados de las exploraciones que desde la escena se realizan y el cómo de manera simultánea se puede ir trabajando la estructuración de los hallazgos en el material generado. Dentro de los elementos integrados al proceso como disparadores a la creación, se utiliza el arte flamenco como aproximación sociocultural y física; *La Casa de Bernarda Alba* trabaja la integración de este elemento a la escena y su fusión con el teatro, así como el cuestionamiento de algunos patrones sociales sobre la sexualidad femenina y prostitución que son abordados en el proceso y desarrollados a través de tres etapas de investigación.

Introducción

Al hablar de investigación artística, se ingresa en un universo dotado de mil y una formas de aplicar los conocimientos, las hipótesis y los experimentos. Es una dinámica de prueba y error, en donde ambos aspectos deben ir de la mano para reforzarse a sí mismos y conseguir aproximarse, entonces, a la creación artística buscada. Las barreras de las técnicas teatrales habituales, en cuanto a dirección en el teatro contemporáneo se refiere, se han ido desdibujando en pro de la experimentación de nuevas formas de crear arte, lo que ha producido una fusión de lenguajes que abarcan desde la música hasta las artes visuales/escénicas.

Como resultado, las constantes búsquedas artísticas generan material que no posee determinación en términos de estilo o género teatral. Es decir, estamos en una época en donde se acude a la profundización del proceso investigativo y la experiencia del receptor frente a la obra, así como en las búsquedas que los procedimientos van guiando sobre panoramas muy diversos. Este proceso partió del tema de la prostitución femenina y de lo que, en principio, elegí como material para la estructuración de una dramaturgia a través de la escenificación de un texto no teatral; es decir, el objetivo de lidiar con investigaciones sobre este tema era explorar el material en potencia que en ellas existe para la creación de nuevos textos escénicos.

La primera etapa de esta investigación se inició con el tema de la prostitución femenina como una perspectiva sobre la sexualidad de la mujer, en donde realicé un laboratorio experimental con siete actrices con el fin de explorar,

desde testimonios reales, fotografía y una visita de campo, el tema de la sexualidad y sus matices dentro del negocio del sexo. Posteriormente, se decidió dar un giro de 180 grados a la investigación, ya que hubo cambios en el elenco del proyecto, se tuvo poco tiempo para el proceso y era fundamental contar con una estructura previa para trabajar, que de momento no se tenía.

Antes de definir qué rumbo tomaría el trabajo, se tuvo una etapa de transición en donde se evaluó el material obtenido y las deficiencias del proceso. Después, se pasó a la tercera etapa, en donde decidí tomar la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, que, a su manera, propone también ciertas perspectivas sobre la liberación/represión sexual femenina y las concepciones que se tenían en esa época. A partir de lo anterior, trabajaría en una reescritura desde un procedimiento en específico: la dramaturgia escénica.

Hablar de dramaturgia escénica todavía es un tanto difuso y la definición misma de la palabra es tema de controversia, pues ha sido sometida a una constante búsqueda de la caracterización más adecuada, que variará mucho según la concepción escénica y estética que cada artista tenga sobre su quehacer y metodología teatral. Sin embargo, tomando la definición que hace Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* (1987), se tiene que:

La dramaturgia en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la

existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente (párr. 1).

También apunta a que “la dramaturgia examina exclusivamente el trabajo del autor, sin preocuparse directamente por la realización escénica del espectáculo; esto explica cierta desafección de la crítica actual por esta disciplina, al menos en su sentido tradicional” (párr. 5). Sin embargo, ya este concepto de dramaturgia desligada del proceso de montaje ha quedado en el pasado desde hace años atrás, esto debido a que la re-significación de dramaturgias y sus procesos ha llevado a descubrir nuevas metodologías que involucran al autor como un accionante en simultáneo a la creación escénica.

Estas propuestas dramaturgias han sido llamadas de distintas formas: dramaturgia colaborativa, dramaturgia al pie de escena, dramaturgia escénica, etcétera. En esta investigación, y como base metodológica, se utilizará el término dramaturgia escénica, concebido aquí como un medio para proponer la interacción de los lenguajes escénicos que llevaron, en la última etapa del proyecto, a la reinterpretación de un clásico del teatro.

Lenguajes como la música o la danza son elementos que muchas veces se buscan fusionar en las artes, pero que requieren de un proceso de estudio en sí mismos y sus similares. Recurrí a *La Casa de Bernarda Alba* de García Lorca como base textual necesaria para el proceso de trabajar dramaturgia desde la

escena. Además, la naturaleza de la obra hizo posible que se incluyera al flamenco como una posible fusión tanto a nivel de escena como contexto discursivo, pues la obra proviene de Andalucía, región a la que pertenece el flamenco, y su estructura dramática permite relacionar los elementos de la fuerza y misticismo de este baile con las características de represión de los personajes de la obra.

Cabe destacar que, al comenzar la segunda etapa del laboratorio experimental que involucraba ya el texto base, el elenco se redujo a cuatro actrices, con quienes se logró articular de muy buena manera la nueva propuesta de obra. Así pues, el texto de la puesta en escena fue un híbrido entre el texto de *La Casa de Bernarda Alba*, como eje situacional que incluyó ideas relacionadas a la sexualidad femenina desde otras perspectivas, y textos escritos a partir de ejercicios de proceso.

Sumado a todo esto, el arte flamenco se involucró como una técnica artística que buscaba aportar variables de baile y música que le brindaran a las actrices nuevas posibilidades de exploración a la hora de actuar, ya fuera incorporando esto al desarrollo de la obra sin que se variara su discurso, o bien generando nuevos lenguajes en esta creación escénica, en donde el diálogo entre el flamenco y el teatro fuera un proceso de articulación constante para llegar al resultado de una puesta en escena que armonizara estos elementos.

Más allá del resultado final y lo que se pudiese apreciar con respecto a la fusión flamenco-teatro, dentro de esta investigación se registra como aspecto

importante el entrenamiento de las actrices al encontrarse con ejercicios de flamenco, los que, a su vez, repercutieron en la puesta en escena final, como se explicará más adelante en el capítulo de Proceso y Montaje.

Se trabajó por aproximadamente año y medio en el proceso de gestación de este montaje final, llamado *Ya no son las mismas flores*, incluyendo en el proceso a tres músicos, una fotógrafa y una productora –y demás personas que de una u otra forma estuvieron allí. Estas personas aportaron desde sus especialidades y ayudaron profundamente a que este montaje tomara vida a finales de noviembre del 2014¹.

El presente documento se estructura en un repaso teórico por los temas que posee la investigación, así como sus antecedentes, siguiendo con un solo capítulo dedicado al proceso y montaje que involucró todas las etapas de este proyecto. Así mismo, describe y comenta el proceso de laboratorio experimental con las intérpretes en la rama del flamenco y el entrenamiento por el que pasaron a través de los meses de trabajo, junto con los hallazgos y necesidades que fueron surgiendo a partir de ello y cómo fue la selección del material generado, esto con miras a la posterior incursión al proceso de ensamblar el montaje.

Este único capítulo va de la mano con los anexos adjuntos al final del documento, los cuales incluyen la bitácora completa del proceso con el detalle de los ejercicios, planeamientos, cambios y resultados del laboratorio experimental,

¹ El estreno de esta obra se realizó el 20 de noviembre del 2014 y su temporada se extendió solamente por un fin de semana, hasta el domingo 23 de noviembre

así como el texto final e imágenes resultantes de la propuesta estética. La sistematización y análisis del proceso desarrollado en esta investigación se presentan como una organización del trabajo específico para la obra final *Ya no son las mismas flores*, versión libre de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Ya no son las mismas flores, versión libre de La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca: creación de una puesta en escena a partir de la dramaturgia escénica.

Objetivo general

Crear una versión libre de la obra *La Casa de Bernarda Alba*, utilizando la dramaturgia escénica para articularla con elementos sobre la sexualidad femenina y el arte flamenco.

Objetivos específicos

1. Mantener una bitácora de trabajo del proceso creativo a manera de sistematización de la metodología desarrollada para la puesta en escena.
2. Analizar algunos elementos de la temática de la sexualidad femenina contenida en la obra *La Casa de Bernarda Alba*.
3. Explorar las posibilidades de musicalización escénica a través de elementos del arte flamenco y su posterior inclusión en el proceso de montaje.
4. Aplicar la dramaturgia escénica como aproximación teórico-práctica para la creación final de una puesta en escena.

Marco
Teórico

Dramaturgia escénica

Las re-definiciones sobre técnicas y estilos clásicos ya establecidos iniciaron en el siglo XX, junto con las vanguardias artísticas. Este cambio llegó a abarcar todas las áreas de las artes: pintura, música, teatro, escultura, entre otros. Como un ejemplo concreto de esta renovación, encontramos a Antonin Artaud², quien propone un rompimiento sobre esas formas clásicas teatrales en pro de reconocer las necesidades del contexto en el que él se encontraba y el cómo era prudente establecer nuevas vertientes artísticas que se enfrentaran a un espectador.

Posiblemente, una de las causas de la atmósfera de asfixia en que vivimos casi sin salida ni remedio (...) es el reverencial respeto por lo escrito, formulado o pintado que hoy es forma, como si ignoráramos que la expresión se agota y llega a un término en el que al fin es necesario que las cosas sucumban para tener la oportunidad de comenzar un nuevo ciclo (...) las obras maestras del pasado fueron buenas para su época, no para nosotros (Artaud, 2009, p.73).

De esta manera, se ve un llamado al cambio desde la propuesta de Artaud, y de acuerdo al estilo propio de este autor, él ofrece un teatro que afecta la sensibilidad del espectador, que deja de lado la psicología y relata lo extraordinario,

² Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), conocido como Antonin Artaud, fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés.

en donde la imagen visual tiene preponderancia como objeto comunicador. En efecto, muchas manifestaciones teatrales mostraban nuevas búsquedas estéticas y discursivas que rompían con lo antiguo.

Así, sucesivamente, un estilo tras otro han ido re-definiendo, cuestionando y construyendo todos los aspectos del teatro, incluyendo la percepción sobre los roles que la ejecución del teatro necesita, a saber: el director, el dramaturgo, el actor, los técnicos, entre otros. Es decir, se ha abierto el diálogo entre estos papeles, de manera que se encuentran interrelaciones que generan material escénico interesante durante los procesos de montaje. Estas nuevas vertientes teatrales muestran cómo la dramaturgia escénica comienza a manifestarse como una metodología de búsqueda hacia la creación teatral. Sánchez (2002) menciona un pensamiento lo que Gordon Craig³ apunta respecto a las futuras dramaturgias:

Llegará un día, (...) en que el director no deba partir de un texto previamente escrito por el poeta: aquel elaborará su propia obra con los recursos de un lenguaje escénico autónomo. Se volverá así una situación original, aquella en la que el dramaturgo se identifica con el actor, y su presencia directa en escena le llevará a ser consciente de la superioridad de los recursos musicales y visuales sobre los literarios en lo que respecta a su eficacia comunicativa con el auditorio (p.33).

³ Edward Henry Gordon Craig (1872-1966), conocido también como Gordon Craig, fue un actor, productor, director de escena y escenógrafo británico.

Craig visualizaba el constante cambio en las formas de creación teatral desde su contexto inmediato y las nuevas posibilidades que posteriormente apuntarían hacia una dramaturgia más amplia en su concepto. En el sentido que Pavis (1987) plantea la re-utilización de la palabra dramaturgia, y respecto a la labor del dramaturgista, esta “consiste en ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido” (párr. 11).

“Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores, tenía como objetivo descubrir las reglas -o incluso las recetas- para componer una obra y suministrar a los otros dramaturgos normas de composición” (Pavis, en Pinta⁴, 2005, párr. 2). A partir de esta noción del ‘arte de la composición de obras de teatro’, es que se mantuvo por mucho tiempo el rol del dramaturgo como el autor en su totalidad de la obra escrita; así pues, la actuación y la dirección estaban permeadas por las disposiciones dramáticas y éstas se accionaban según lo propuesto al pie de la letra.

Hoy en día también es viable mantener este estilo de creación escénica basada en un texto ya escrito por completo, sin embargo, conforme han avanzado los procesos de abordaje a la escena, se han manifestado otras formas de escritura

⁴ María Fernanda Pinta (2005) en *Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación teatrales. Escrituras teatrales contemporáneas*. Revista Telón de Fondo, Argentina.

que no involucran exclusivamente la dramaturgia escrita, e inclusive son parte simultánea de la construcción del montaje.

La necesidad de una liberación del lenguaje teatral, que daba preponderancia al autor, llevó al énfasis en la puesta en escena y de ahí implícitamente a la autoría del director. Pero más allá de eso, es innegable que se planteó un cambio profundo en la estética teatral, no sólo de la puesta en escena, sino también, y aunque parezca paradójico, de la dramaturgia posterior (Guillén, citado en Avila⁵ et al, 2008, p. 18).

Ya desde tiempo atrás, Craig visionaba nuevos planteamientos sobre lo que él concebía como texto y escena, y su creación simultánea. El término dramaturgia se ha hecho extensivo a los actores, directores y a otros técnicos y creativos del quehacer teatral. De esta manera, se habla de la dramaturgia del actor, dramaturgia del director, dramaturgia del iluminador, dramaturgia del autor, entre otros (Cantú, s.f, p.1). Esto nos invita a pensar en la existencia de una o varias dramaturgias, una expansión del término desde distintas aproximaciones.

Mario Cantú (s.f) hace un análisis de la dramaturgia desde la función dramática y/o narrativa en un texto. Parafraseando a este autor, la función dramática evoca hacia la potencialidad que ese texto posee al llevarse a escena, y esta se

⁵ Roxana Avila Harper, directora de teatro y co-fundadora del Teatro Abya Yala, no tilda su apellido Avila, por lo tanto durante toda la investigación estará escrito de esa manera.

localiza, por un lado, en el proceso analógico-dialéctico de la escritura gráfica, y por otro, en el potencial de escritura oral que posea. Casi cualquier texto se puede llevar a escena, por lo que casi todos los textos tienen algo de la función dramática. Pero un texto con poca función dramática va a necesitar que ésta sea complementada por la dramaturgia del actor y del director, pues posee mayor función narrativa que dramática; mientras que un texto con mucha función dramática podría propiciar la falta de propuesta creativa en las dramaturgias de actores y directores.

Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de creación (dirección, actuación, diseño, entre otros) ha tenido que realizar. La dramaturgia se pregunta cómo están dispuestos los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico, y según qué temporalidad. Así pues, en su sentido más reciente, tiende a superar el marco de un estudio del texto dramático para abarcar texto y realización escénica (Pavis, 1987, párr. 12).

Parafraseando a Pavis (1987), hoy en día un montaje no solo encierra una dramaturgia que encuadra el contexto discursivo de la obra en su totalidad, sino que se puede apelar a diversas dramaturgias para la creación escénica.

Definición. La vigencia del término dramaturgia está dada por el propio proceso histórico de las estéticas teatrales en un permanente uso de éste y en su ampliación hacia otras prácticas. El hecho escénico, como anexo de una práctica literaria, atravesó a su vez un camino que fue desde el rechazo del texto y su

posición autónoma a la reincorporación de éste como otro elemento valioso del proceso creativo.

Anteriormente se han abordado definiciones sobre dramaturgia que ilustran procesos más recientes de creación en escena, específicamente la dramaturgia escénica. Este concepto, como se ha visto hasta el momento, consistirá en esa búsqueda de la integración de varios lenguajes escénicos y cómo la exploración desde la dirección, actuación, sexualidad, flamenco y música, pueden llevar a la creación de una puesta en escena como resultado final. “Hablamos de dramaturgia escénica cuando el silencio, el gesto, la traslación, la luz y el tipo de sonoridad actoral son acciones que tienen el mismo valor que la palabra” (Ávila, en Morales, 2015, p. 58).

Federico García Lorca y La casa de Bernarda Alba

Federico García Lorca (1898-1936) nace en Granada, España, en el seno de una familia acaudalada y relacionada con las letras. Su madre, maestra de escuela, fue quien le fomentó el gusto por las letras.

Federico fue un poeta, dramaturgo y prosista español, también conocido por su destreza en muchas otras artes; se le relaciona con la Generación del 27⁶

⁶ Generación del 27: término con el que se designa a una serie de poetas españoles del siglo XX que se dio a conocer en el panorama cultural alrededor del año 1927. Entre ellos se agrupan nombres como Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y, por supuesto, Federico García Lorca.

y es el poeta de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo xx junto con Valle-Inclán y Buero Vallejo. Murió fusilado tras el golpe de Estado que dio origen a la Guerra Civil Española (Rosales Valle, 2004, p. 20).

Durante toda su vida y desde pequeño estuvo empapado del ambiente flamenco y ha sido la personalidad más destacada en cuanto a la relación entre flamenco y literatura dramática se refiere. La herencia del arte andaluz le fue otorgada desde el seno familiar, así como el contacto directo con los campesinos de Fuente Vaqueros, localidad donde nació. “Antonio Mairena, cantaor sevillano, escribió: Puede afirmarse, sin temor a yerro, que ni antes ni después de él (Lorca) hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco” (Grande en Ranson, 2009-2010, p. 6).

Parafraseando a Rosales Valle (2004), en sus textos el autor le da mucha importancia a la propuesta de plástica escénica, cosa que aprendió de Adolphe Appia⁷, así como de otras personalidades importantes en el teatro moderno. Otra característica del teatro de Lorca es el elemento romántico, con sus representaciones en el simbolismo y el surrealismo.

Lorca escribió *La Casa de Bernarda Alba* a inicios del siglo XX, junto a *Yerma* y *Bodas de sangre*, siendo esta la famosa trilogía de tragedias de este autor español

⁷ Adolphe Appia (1862-1928) fue escenógrafo suizo pionero en las teorías del teatro moderno y el espacio.

en donde la mujer forma parte esencial de la trama. Su obra se caracteriza por dramas que parten de una realidad campesina conocida por el ambiente en el que el dramaturgo creció, una realidad llevada a escena de modo trágico y poético en vez de representarla de manera realista. Del mismo modo, el autor también escribió obras que hablaban del folclore andaluz tales como *Poema del Cante Jondo* (1921), *Romancero Gitano* (1928) y *Teoría y juego del duende* (1933), en donde se puede apreciar la relación de Lorca con el flamenco y la escritura dramática.

La Casa de Bernarda Alba

En una casa andaluza viven nueve mujeres: Bernarda, sus cinco hijas, la madre de Bernarda, La Poncia y la criada. Bernarda mantiene a sus hijas encerradas por el luto que exige la muerte del padre, lo cual provoca rencor y envidia entre las mujeres que ven pasar el tiempo sin esperanza de casarse. Adela, la hija menor, mantiene en secreto relaciones con Pepe el Romano, novio de su hermana mayor, Angustias. Cuando Bernarda se entera de esta relación, dispara contra Pepe, quien logra huir con vida. Martirio, otra de las hermanas, le hace creer a Adela que Pepe ha muerto, motivo por el cual Adela se suicida. El intento de Bernarda por afirmar constante y violentamente su autoridad frente a sus hijas da lugar a la tragedia.

En la sinopsis de *La Casa de Bernarda Alba*, se observa a simple vista que Lorca plantea una historia con un elenco femenino de 12 mujeres frente al personaje de un hombre como detonante de la tragedia teatral.

La Casa de Bernarda Alba

Drama de mujeres en los pueblos de España

Personajes

Bernarda, 60 años.	Ma. Josefa (madre de Bernarda), 80 años.	
Angustias (hija), 39 años.	La Poncia, 60 años.	
Magdalena (hija), 30 años.	Criada, 50 años.	Mujer 1
Amelia (hija), 27 años.	Mendiga con niña.	Mujer 2
Martirio (hija), 24 años.	Mujeres de luto.	Mujer 3
Adela (hija), 20 años.	Muchacha	Mujer 4

El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de documental fotográfico (Lorca, 1936, p. 15).

Según Rosales Valle (2004), la protagonista, Bernarda Alba “existió y vivió en Valderrubio, donde el padre de Lorca heredó una finca vecina a la casa de Bernarda, viuda que ejercía una dominante vigilancia sobre sus hijas. Pepe el Romano también existió y se llamaba Pepe de la Romilla” (p. 21-22). Asimismo,

Rosales menciona que María, prima de Lorca, contó le a Claude Couffón⁸, cuando éste llegó hasta Fuentevaqueros investigando la infancia del poeta, que en un verano Federico fue a Valderrubio y descubrió a la familia, a la cual espío desde lejos sin ser visto. Quizá es por ello que el autor dice debajo del título de la obra *“los tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”* (Lorca, 1936, p.15).

El ingenio de Lorca reside exactamente en este suceso, haber fotografiado una realidad en que los personajes se desplazan sin que podamos distinguir las huellas de su autor. Lorca rebusca el alma de las personas y es esa fuerza poética natural la que lo hace ser el dramaturgo con mayor trascendencia en el espectáculo teatral del mundo hispano (Rosales Valle, 2004, p. 26).

La Casa de Bernarda Alba trata de una manera particular, y correspondiente a su época, la sexualidad y la relación con el poder a partir de las situaciones que García Lorca propone. Continuando con lo planteado por Rosales Valle (2004), se puede ver en la intención discursiva del autor en la obra “la denuncia de la represión del cuerpo (...) privada de su derecho a gozar, la reivindicación de las libertades en materia sexual, el proceso de la castidad, de la virginidad, de formas de castración y de frustración de la naturaleza” (p. 21).

⁸ Claude Couffon (1926-2013) fue un hispanista, traductor, catedrático universitario y poeta francés especialista en literatura española e hispanoamericana, quien investigó vastamente la obra de García Lorca.

El mundo de los personajes del teatro lorquiano (en *La Casa de Bernarda Alba*) es emblema de la denuncia de García Lorca, censurando y condenando todo un sistema de vida impuesto por la sociedad. Además incita al público a rechazar esa inflexible y siniestra moral asignada por la tradición (Rosales Valle, 2004, p. 27).

Encontramos primero a dos mujeres de edad adulta: María Josefa (80 años) y Bernarda (60 años); madre e hija respectivamente. La primera en estado senil asociado con locura y cuyos lapsos de divagación nos muestran mayor libertad que el modo de vida que proponen las palabras de Bernarda.

María Josefa: Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras. Ni mis anillos, ni mi traje negro de moaré. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! Bernarda, dame mi gargantilla de perlas.

Bernarda: (a la Criada) ¿Por qué la habéis dejado entrar?

Criada: (Temblando) ¡Se me escapó!

María Josefa: Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.

Bernarda: ¡Calle usted, madre!

María Josefa: No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.

Bernarda: ¡Encerradla! (Lorca, 1985, p. 50).

María Josefa

Es la madre de Bernarda. Entre los aspectos más sobresalientes del personaje están su avanzada edad y cómo, a pesar de ello, es quien manifiesta las ideas más claras sobre liberación y libre albedrío. Sus breves pero tajantes declaraciones sobre la liberación y empoderamiento femenino fueron claves en el discurso que se quería potenciar en esta investigación.

Bernarda Alba

Es una mujer de sesenta años, viuda y madre de cinco mujeres; se le tacha de recia, tirana, fría, cruel y autoritaria. Por el luto que le toca vivir a raíz de la muerte de su marido, adquiere una figura de poder en su familia que la *masculiniza* de acuerdo a lo que en su época se veía como el papel del hombre: ser la cúspide de las relaciones de poder entre quienes le rodean. Ella ha creado un mundo propio donde puede ejercer dominio absoluto sobre sus hijas, negándoles toda libertad, sentimiento o aspiración para alejarse de ello.

Bernarda: Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haremos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas (Lorca, 1936, p. 29).

Ella cierra toda posibilidad de cambio de vida sobre sus hijas, condenándolas al mismo encierro que ella vivió desde la muerte de su padre y de su abuelo. Perpetuadora de una tradición que no cuestiona y de la cual se siente orgullosa, pues es su manera de tener el control total. Desde este punto de vista, y relacionándolo con el tema de la sexualidad en estas mujeres, Bernarda invisibiliza su condición de mujer en cuanto a amores o relaciones interpersonales se refiere, pues cualquier opción al respecto ni siquiera se menciona, dejando sólo la oportunidad de casar a sus hijas en tanto haya un acuerdo económico, político y religioso, sin necesidad de gastar tiempo en saber si hay amor de por medio.

Comentando el texto de Rosales Valle (2004), Bernarda no puede soportar que su hija Adela se haya suicidado por la mancha sobre su honor y su familia frente a la sociedad en la que vive, por eso su última frase es: ¡Mi hija ha muerto virgen!, palabras que por cierto dan inicio la obra. No obstante, esto es mentira. Aquí se da, como dice Rosales Valle, "el triunfo trágico del poder irracional" (p. 32).

Bernarda: y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.
¡Silencio! (*A otra hija*) ¡A callar he dicho! (*A otra hija*) ¡Las lágrimas cuando
estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de
Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he
dicho! ¡Silencio!

TELON

Día viernes 19 de junio, 1936

(Lorca, 1936, p. 122).

Hijas

El texto propone a cinco hijas de Bernarda, sin embargo, no presenta la intimidad de cada una de ellas y solamente se dan ciertas características psicológicas y físicas que las particularizan: Angustias (39 años) es la mayor de las hijas, la única con una fortuna y cuya descripción la hace ver como una mujer soltera, cansada del ambiente familiar, pero sin ningún afán de cambiarlo. Su vida se encuentra inmersa en la expectativa de un gran cambio debido a su boda con un hombre llamado Pepe el Romano, acontecimiento que despierta la envidia de las otras hermanas, pues el matrimonio implica la salida de esa oscura casa y del mandato de su madre.

Le sigue en la línea de sucesión Magdalena (30 años), quien es la primera en expresar sus celos sobre Angustias al referir que Pepe sólo se casará con ella

por interés. De igual manera, les hace ver a sus otras hermanas que un hombre joven y atractivo no pondría sus ojos en una mujer de precaria salud y mucho mayor que él, sobre todo si puede escoger entre las más jóvenes y bonitas aunque carezcan de bienes materiales, lo que las convierte en un partido poco atractivo. Por su parte, Amelia (27 años) manifiesta los intereses de por medio que se encuentran en el matrimonio planeado, de manera que deja entrever, al igual que Martirio, los celos hacia la suerte de Angustias por salir de su hogar. Magdalena establece la primera inquietud respecto a la condición de cada una de las hijas frente al encierro que impone su madre: se muestra inconforme y al mismo tiempo con un deseo apaciguado por los años.

Magdalena: Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta! (Lorca, 1936, p. 42-43).

Magdalena y Amelia plantean una posición neutral respecto a la situación que tienen en su hogar, es decir, ya han asumido el destino que se les impuso sobre el encierro perpetuo debido al luto. Magdalena es particularmente consciente de la represión en la que se encuentran y, a pesar de que alguna vez experimentó un vínculo hacia otra persona, el hecho de que no tengan la posibilidad de llevar a cabo

sus deseos la lleva a caer en el conformismo respecto a su situación. Seguidamente se encuentra Martirio (24 años), quien también está condenada a una soledad sin amores ni libertad y quien, desde un cuidado casi maternal con sus otras hermanas, despliega envidia hacia las posibles dichas que en las vidas de éstas se asoman. Se diferencia de las demás justamente por esta dicotomía entre envidia y protección familiar, lo que la acerca mucho más a la personalidad de su madre Bernarda.

La menor de las hijas, Adela (20 años), es el punto de quiebre en esta tradición que se impone en la familia. Al igual que sus hermanas, siente repudio por el encierro al que han sido obligadas, sin embargo, es la única que se atreve a contradecir el mandato de su madre y a seguir los impulsos que surgen en su mente. Ella se enamora del prometido de su hermana, Pepe el Romano, y comienza una aventura amorosa con él, la cual, más allá del amor, evoca la liberación de los deseos más profundos de estos personajes.

Con excepción de Adela, ninguna hija puede experimentar el placer que el enamoramiento correspondido brinda. Adela es la única que se resiste ante los mandatos de su madre al querer seguir sus deseos en cuanto al libre albedrío y su relación con Pepe el Romano. He aquí la perspectiva sobre la sexualidad de esta hija, un rompimiento con el autoritarismo al liberar esa pasión cuando se entrega a la relación con un hombre, un amor que la llena de fuerzas para defenderse y enfrentarse a cualquiera con tal de no perder a su amado. Sin embargo, los

aspectos fundamentales a rescatar en este personaje son el encuentro con la pasión, esa pasión experimentada con Pepe el Romano, y, sobretodo, el descubrimiento de la libertad de encontrarse a sí misma. Es en este autoconocimiento que reside el despliegue revolucionario en contra de su familia y su tradición.

Adela: Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Que me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Que no duermo? ¡Soy más lista que tú! Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos (Lorca, 1936, p. 65).

Pepe el Romano

En términos de presencia masculina, encontramos al personaje ausente de Pepe el Romano. A pesar de que no hay manifestación física ni verbal de Pepe, es protagonista en torno al drama de estas mujeres que ven en él un pretexto para salir de ese encierro que las condena a la vejez y a la frustración sexual. Pepe el Romano es un puente por medio del cual las hijas podrían encontrar su libertad y escape de la realidad, un personaje tácito que se instala en las emociones de cada una de las hijas, provocando que ellas se cuestionen su condición de encierro, especialmente tras el anuncio del matrimonio con Angustias y la inminente salida de ella del hogar, hecho que despierta envidias y cuestionamientos entre las hijas. Al final, la situación

se extiende hasta que las acciones llegan al límite de las posibilidades, como en el caso de Adela.

La Poncia

Siendo una de las criadas de la casa y la de mayor confianza en la familia, esta mujer de 60 años ha servido por más de tres décadas en el hogar de Bernarda. Ella conoce todos los secretos que allí se albergan y prácticamente es una más de la familia, esto a pesar del esporádico trato humillante de Bernarda para recordarle su jerarquía.

Bernarda: ¡Calla esa lengua atormentadora!

La Poncia: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

Bernarda: No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más! (Lorca, 1936, p. 36).

Paca la Roseta y la Hija de la Librada

Al igual que Pepe el Romano, personajes tácitos en la obra que, si bien no poseen aparición física, son importantes en un par de escenas breves que Lorca plantea. Otros de los personajes secundarios propuestos en la obra original son la Criada, la Mendiga, Prudencia, Mujer 1 y Mujer 2. Sin embargo, en esta investigación no se profundizará en su análisis, pues, como se comentará más adelante, se prescindió de estos personajes para el desarrollo del proyecto.

Elementos estéticos

Lorca se caracteriza por la carga simbólica que poseen sus textos. A través del color, geografía, modismos o elementos del espacio escenográfico nos proporciona pistas que complementan el contexto de la obra planteada. En *La Casa de Bernarda Alba*, se comienza la lectura de la obra con el siguiente texto: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico” (Lorca, 1936, p.15).

Bernarda aparece como un documento vivo, así como la trama y cada uno de los personajes que evoca la historia para llevar a la vida efímera en escena. En una entrevista a Lluís Pasqual, director español de teatro que llevó a escena esta obra de Lorca en 2009, este menciona:

Bernarda es un documento que gracias al teatro se puede revivir (...) Pero la pieza no es sólo documento. Al igual que una foto no es la realidad, sino reflejo de la realidad, Bernarda, junto a esa parte que discurre de manera realista, naturalista, incluye también un río negro, subterráneo, una poética que acompaña a lo otro, a la foto, como su negativo; es imprescindible dar los dos planos.⁹

⁹ Entrevista a Lluís Pasqual, director de teatro español, para su estreno de *La Casa de Bernarda Alba* en Teatre Nacional de Catalunya (TNC), en Barcelona (2009). Tomado de: http://elpais.com/diario/2009/04/29/cultura/1240956005_850215.html

Así pues, Lorca nos orienta hacia claves estéticas que, además de la dramaturgia, codifican la propuesta escénica. Una con la que inicia y es contundente es el elemento del color en los vestuarios de las mujeres de la obra, el color negro. El negro remite a luto y sobriedad, y esto en sí es lo que acompaña la vida de los personajes.

El negro es la ausencia de todos los colores (...) y se le niega su característica de color como tal, pero aunque no lo sea se percibe como uno más y está dotado de un simbolismo que no se puede comparar al de ningún otro color (Calvo Ivanovic, s.f, párr. 1).

El negro es también el color del duelo desde la perspectiva occidental. Dentro de las primeras acotaciones de la obra, en el primer acto, Lorca apunta:

Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas (Lorca, 1936, p. 15-16).

Tal como se observa, el autor propone una dicotomía entre el blanco de las paredes frente al negro de las vestimentas de los personajes y el ambiente de luto. El negro simboliza el final y el blanco es el principio de la vida. Así, dentro de este

negro mortuorio que envuelve la propuesta se encuentra Adela, la que, no obstante el atavío de sus familiares, en un momento de la obra decide utilizar un vestido color verde. Lorca emplea a este personaje como una personificación de la rebelión en contra de la autoridad, lo que se desprende de sus ropajes verdes. El autor emplea este color para presentar el conflicto entre los temas de autoridad y libertad, pues el vestido verde representa la manera cómo Adela no se da nunca por vencida ante la tiranía de su madre, así como sus ansias de liberación.

Sobre el rostro del aljibe,
se mecía la gitana.
Verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Un carámbano de luna,
la sostienen sobre el agua.
La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.
Guardias civiles borrachos,
en la puerta golpeaban.
Verde que te quiero verde.

Romance Sonámbulo, fragmento (Lorca, 1928, p. 34)

En muchas de las obras de Lorca se encuentra el color verde como un símbolo de muerte, tal como se puede apreciar en el fragmento anterior del

Romance Sonámbulo. Allí, a través de la metáfora, traza la imagen de la gitana sin vida en un espacio al aire libre, así como otras acciones bajo este color. De igual modo, dentro de este mismo poema, se puede ver como Lorca se apropia de la resignificación del color verde de acuerdo a la relación con el espacio o la emoción que establezca según la historia. De esta manera, en *La Casa de Bernarda Alba*, Adela utiliza su vestido verde como símbolo de libertad y desapego, lo cual la condena a un final fatídico por querer escapar a la norma.

Sexualidad, cuerpo y poder

Prostitución

El abordaje de la sexualidad femenina partió de la necesidad de problematizar en escena las concepciones que tenemos sobre nuestro cuerpo, sus libertades y necesidades. Lo sexual como tabú ha sido un tema vigente en la sociedad desde tiempos muy antiguos y sus percepciones o restricciones han variado dependiendo de la cultura y época. La prostitución ha sido definida como el comercio que una mujer hace con su cuerpo, entregándose en este acto a la lascivia, al adulterio y asociándose estos elementos con lo deshonesto y lo corrupto por mediar el dinero. Es decir, se conceptualiza la prostitución en el marco de lo patriarcal y se la define a partir de la relación mercantil que deviene del cuerpo (Lagarde, 1993, p. 562).

Así pues, el pagar dinero por el comercio del cuerpo de la mujer es lo que le da el carácter de prostitución, siendo esto el factor en común entre cualquier acepción que se le dé a dicho término. Sin embargo, parte del abordaje de este tema se realizó con la intención de visualizar otras formas de entender la prostitución, pues si bien muchas veces parte de una explotación del cuerpo femenino y cosificación del mismo, en otras ocasiones nace de decisiones personales, ya sea por gusto propio o por preferir el negocio del sexo a cualquier otro oficio.

Prostituta es la mujer social y culturalmente estructurada en torno a su cuerpo erótico, en torno a la transgresión. En un nivel ideológico simbólico, en ese cuerpo no existe la maternidad (...) concreta la escisión de sexualidad femenina entre erotismo y procreación, entre erotismo y maternidad, fundamentos sociales y culturales de signo positivo del género femenino (Lagarde, 1993, p. 563).

Este tipo de trabajo acarrea en muchas ocasiones consecuencias negativas para las mujeres que lo ejercen, pues aunque en muchos países no sea ilegal – incluyendo a Costa Rica-, los derechos y garantías para ellas no son realizables. Estas consecuencias han sido incluso mortales: la violación contra las prostitutas es común, pues el sexo es su campo de trabajo y muchos no consideran que ellas tengan la capacidad de decidir sobre si quieren o no determinado tipo de sexo, siendo finalmente obligadas. La barrera de delito se diluye mucho más en su caso

y por su condición no se les permite negarse, extendiéndose así los crímenes violentos y las muertes de trabajadoras del sexo. Situaciones de riesgo como éstas en la vida de las prostitutas son parte del quehacer cotidiano.

La necesidad económica, la violencia o las heridas del pasado no son la única razón por la cual una mujer puede caer en la prostitución. En situaciones menos comunes, hay mujeres que ejercen la prostitución por placer, por ser una manera de trabajo en la que se sienten cómodas practicando la prostitución de lujo, también denominadas 'escorts'¹⁰ o damas de compañía.

En este último tipo de prostitución, las mujeres tienen la posibilidad de aprobar o rechazar a sus clientes, de fijarse una jornada de trabajo a su gusto y de cobrar altos precios por sus servicios. Como respaldo a este género de comercio sexual de lujo, se realizó una entrevista de varias sesiones a una escort que trabaja bajo el seudónimo de *Deborah*. Esta mujer fue localizada por medio de un foro virtual en el que abrió una sala de diálogo cuyo título era *Soy prostituta y respondo dudas sobre mi profesión*¹¹. En este sitio se dió una conversación que, de contar el tiempo empleado en leer lo escrito por ella y las personas que entablaron diálogo,

¹⁰ Término utilizado para definir propiamente a las mujeres prostitutas con alto nivel intelectual, de buena presencia y que son contratadas para acompañar a clientes a fiestas, reuniones, viajes, entre otros, con un valor monetario muy elevado y que su contrato puede incluir o no el sexo.

¹¹ Consultado a través de www.forodecostarica.com durante el mes de mayo y junio del 2013.

sumaría unas 15 horas seguidas hasta el momento en que lo encontré en la red (mayo 2013).

Para mí la palabra sexo implica placer y no dinero. Pero también poder. Yo no cobro porque puedo sino porque puedo cobro. El placer sexual que me genera y el de vivir nuevas experiencias con hombres que jamás habría conocido en otro contexto [son parte de las razones que la llevaron a trabajar en este oficio] (Deborah, entrevista personal, 2013).

Aunque se han dado muchos avances hoy en día al asumir la sexualidad femenina dentro de la cotidianidad social, se libra una lucha actualmente en contra de algunas manifestaciones de poder que reprimen y cosifican el cuerpo femenino y le asignan roles sociales; así se observa en la obra de Lorca, en donde las mujeres no poseen un libre albedrío según su contexto o se les tacha de insolentes cuando expresan sus deseos relacionados a lo sexual.

El tema del trabajo sexual forma parte de un complejo debate. En este se pueden distinguir cuatro voces que se caracterizan por sus diferencias. Una primera voz es aquella que proviene del feminismo que aboga la abolición del trabajo sexual. Una segunda voz es la de las mismas mujeres trabajadoras del sexo y un tipo de feminismo, que luchan por el reconocimiento del trabajo sexual como un trabajo, con sus respectivos derechos y garantías. Una tercera voz, se puede identificar en aquellas políticas económicas neoliberales de la economía que desean legalizar el trabajo sexual debido a

la mercantilización que pueden realizar del mismo. Y una cuarta voz es aquella que representa el discurso público -ya sean políticos, la iglesia, los medios- y que busca moralizar el trabajo sexual. (Rojas, 2013, p. 47-48).

El abordaje de esta temática se construye sobre estudios ligados al cuerpo, género y sexualidad, que el feminismo ha trabajado durante muchos años. El movimiento feminista hoy en día es tan amplio que no se pueden generalizar sus ideas sobre la sexualidad. Por esta razón, se mencionarán exclusivamente algunos puntos de la teoría que concuerdan con la investigación y ayudaron a la comprensión del por qué desde los personajes de la obra se problematizan estas ideas del cuerpo y sexualidad; así mismo, se verá lo relativo a los aspectos que se podían rescatar desde la propuesta de Lorca y ser potenciados junto al material creado en este proceso investigativo.

El feminismo (como movimiento socio cultural y político) aporta al nuevo paradigma humano la construcción de un mismo piso simbólico y político para mujeres y hombres en igualdad, y una relación en la que no haya centralidad de ningún sujeto ni jerarquía de supremacía/inferioridad. La deconstrucción política de la dominación, la verdadera igualdad, está en los mecanismos que aseguren arribar a ella. La equidad es el principio que construirá el piso compartido, el poderío para la vida y el desarrollo personal y colectivo (Lagarde, 1998, p. 229).

En el siglo pasado, la corriente mayoritaria del sufragismo se oponía abierta y contundentemente al sexo. Cristina Garaizabal (2009) apunta en su artículo, titulado *Debates feministas sobre la sexualidad*, que el nuevo feminismo supuso un cambio fundamental en la comprensión del género como construcción social. “La nueva época del feminismo moderno tenía como una de sus preocupaciones fundamentales la crítica a la supuesta naturalidad de los géneros así como analizar y desvelar los mil mecanismos a través de los cuales se construyen estos” (p.1).

Citando de nuevo algunas de las ideas que del feminismo cultural¹² plantea Garaizabal (2009):

- La sexualidad femenina y la masculina son construcciones culturales y por ello susceptibles de ser investigadas, valoradas y transformadas.
- Se considera que la experiencia sexual de las mujeres es ambivalente y es vivida como fuente de peligro y de represión, pero también de exploración y placer.

¹² Feminismo cultural (1975): corriente nacida en Estados Unidos como parte de las ramificaciones del Feminismo de la Diferencia radical. El feminismo cultural se centra exclusivamente en las mujeres como grupo, en su forma particular de desarrollar su existencia y en la construcción de su identidad cultural. Sin embargo, para efectos de esta investigación solo se toman algunas ideas base para establecer la percepción de la sexualidad femenina respecto a la obra de Lorca, sin asumir el feminismo cultural como corriente teórica única, pues no se pretende trabajar bajo una estructura teórica cerrada y excluyente respecto a los hombres como lo llegó a ser este tipo de feminismo.

- El peligro no sólo viene de la violencia machista, sino también de la interiorización del modelo sexual dominante (p. 5).

Los personajes femeninos, en la obra de Lorca, se encuentran con una sexualidad anulada por la tradición social y familiar en la que se encuentran. Por ello, para analizar esta obra y complementándose con las ideas que el feminismo cultural planteó en su momento, se encuentra otra corriente aún más reciente y examinadora en cuanto a la libertad sexual de las mujeres se refiere: el feminismo pro-sexo o feminismo anti-censura.

Una corriente del feminismo que abogó por reconocer las libertades sexuales y la autonomía del cuerpo erótico, esto fue el feminismo pro-sexo o anti-censura. Este se proclamó en contra de la represión sexual y buscaba que las mujeres asumieran su sexualidad como algo inherente al ser humano, que no debe ser motivo de vergüenza o censura.

[Feministas de varios campos de estudio] formaron en 1984 la Feminist Anti-Censorship Task Force (FACT), Organización Feminista contra la Censura, defendiendo la libertad no restringida de expresión y el derecho de las mujeres a desarrollarse como seres sexuales, incluyendo la participación en la pornografía y su consumo” (Rodríguez, 2005, pág. 16).

Un personaje que posee la mayor determinación en cuanto a estas ideas se refiere es Adela, la hija menor, en tanto que se enfrenta con su familia por seguir sus deseos e ideales de libertad y quien no tiene ningún reparo en expresar sus sentimientos respecto a su forma de pensar y asumir su cuerpo. Caso opuesto es el de su madre Bernarda, de quien se percibe una frialdad y represión total hacia Adela. El montaje creado en esta investigación explora las posibilidades de lectura sobre la sexualidad de la madre de familia.

Aparte del texto de Lorca, se consultaron otras fuentes de escritoras como Anaïs Nin¹³ y Paola Klug¹⁴, quienes posteriormente se integraron al texto final, y Clarice Lispector y Alejandra Pizarnik¹⁵, estas dentro de los insumos del proceso de ensayos sin llegar a incluirse en la puesta en escena final. Estos referentes proporcionan distintas visiones sobre la escritura femenina y amplían el discurso presente en los personajes de Lorca, ubicando la obra en un contexto más actual, a la vez que se resalta la vigencia de estas temáticas.

¹³ Anaïs Nin (1903-1977) fue una escritora vanguardista cubano-francesa caracterizada por la búsqueda del erotismo y la libertad en sus escritos, los cuales causaron mucha polémica en su tiempo.

¹⁴ Paola Klug fue una escritora mexicana contemporánea. Sus trabajos se resumen principalmente en cuentos basados en el México prehispánico y el México mestizo, involucrando la tradición oral, la magia, la mitología y el chamanismo. Ver: <https://paolak.wordpress.com>

¹⁵ Clarice Lispector (Brasil, 1920-1977) y Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) fueron escritoras sobresalientes por su trabajo en las letras. Ambas, con estilos de escritura diferentes, abordaron el universo femenino con gran maestría, de manera que sus escritos son pilares en la literatura latinoamericana.

Adela: (En off en coordinación con los pasos de Bernarda) Me niego a vivir en un mundo ordinario como una mujer ordinaria. A establecer relaciones ordinarias. Necesito el éxtasis. No me adaptaré a este mundo.... Me adapto a mí misma. (En susurro) A mí...misma.

Ya no son las mismas flores [referencia de Anaïs Nin] (p. 209)

Flamenco

El flamenco es un arte de música y baile que data desde aproximadamente el siglo XVIII y es propio de la región de Andalucía, España, si bien hay esbozos de características del flamenco en otras regiones y tiempos más antiguos. Hay muchos debates en cuanto al origen, mas sí se rescata el hecho de que su estructuración y mestizaje fue dado en Andalucía, ya que, a pesar de que hay muchas fusiones culturales provenientes de diferentes regiones y establecidas en tierras andaluzas, sólo a ésta zona se le relaciona el flamenco como propio.

Tanta ha sido su influencia y admiración que se ha ido expandiendo su cultura a todo el mundo, siendo incluso nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO en el año de 2010¹⁶. La definición más aceptada por los estudiosos de este arte se le atribuye al flamencólogo Manuel Ríos Ruíz¹⁷:

¹⁶ Tomado de <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00011&RL=00363>.

¹⁷ En Diccionario Ilustrado del Flamenco, 1988.

Arte Flamenco, m. Se considera que el cante, baile y toque de guitarra flamencos constituyen en su conjunto un arte, porque sus estilos, creados sobre bases folclóricas, canciones y romances andaluces han sobrepasado sus valores populares, alcanzando una dimensión musical superior, cuya interpretación requiere facultades artísticas especiales en todos los órdenes. Y aunque el flamenco, cante y baile y toque, mantiene un sentido estético sumamente popular y propio del pueblo andaluz, sus manifestaciones han cuajado en auténticas expresiones artísticas, totalmente diferenciadas de las folclóricas originarias, a través de las composiciones anónimas y personales que lo han estructurado y evolucionado estilísticamente. Sin dejar de ser música y lírica de raigambre popular, puede decirse, según opinión generalizada de la mayoría de los estudiosos, que el flamenco es un folclore elevado a arte, tanto por sus dificultades interpretativas como por su concepción y formas musicales (Esteban, 2007, p. 14).

En el flamenco figuran tres elementos principales: el toque, el cante y el baile, los cuales poseen características que pueden variar de una región a otra, de un artista a otro. El toque se refiere a la música y, en específico, al uso de la guitarra flamenca¹⁸, la cual es una derivación de la guitarra clásica y es el principal elemento

¹⁸ Guitarra flamenca: '(...) es una guitarra más ligera que la clásica, construidas con maderas más livianas y con técnicas que evolucionan constantemente. A simple vista no hay diferencias perceptibles entre la guitarra clásica y la flamenca, tienen el mismo tamaño y la misma forma, con

del toque flamenco, pues ejerce el acompañamiento al cantaor o cantaora. La música en el flamenco es el eje sobre el cual giran el baile y el cante, y está estructurada por una métrica específica a la que se le conoce como compás¹⁹.

Por otro lado, el cante²⁰ se caracteriza por el portamento, es decir, el arrastre y/o tránsito ligado de la voz entre unas notas y otras, y por una cierta oscuridad en la dicción -tradicionalmente más acentuada en el cante gitano- ligada al habla andaluza. Estos rasgos dan al cante un característico deje flamenco; es una específica técnica de emisión de la voz, que le otorga una particular expresividad - se canta con todo el rostro, incluso 'con todo el cuerpo'- y que lleva a decir el cante con una especial elasticidad rítmica y melódica²¹. Sin embargo, por la poca relación que se posee con el cante flamenco y su falta de desarrollo a nivel de enseñanza

igual número de trastes y de cuerdas, pero es en el sonido en donde se aprecian las notables diferencias (...)' Esteban, José María. Breve Enciclopedia del Flamenco (p.226).

¹⁹ Compás: Es la especial presencia del ritmo, a través de patrones estandarizados en casi toda la música flamenca, que se acentúa siempre que hay baile; es el elemento rítmico que estructura el toque. (...) La medición del ritmo en el flamenco no funciona como un marco cuadrículado en el que cante, toque y baile tengan que enmarcarse con la precisión de un metrónomo: no se canta (o toca o baila) en función del compás, sino que éste está al servicio de la expresión musical. Tomado de <http://www.ugr.es/~berlanga/index.html>, web creada para la asignatura Flamenco y Músicas del Mediterráneo (especialidad de Historia y Ciencias de la Música, Universidad de Granada), así como para el libro *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*.

²⁰ En términos flamencos no se utiliza la palabra canto, tanto para denominar a la canción misma como para el acto de cantarla.

²¹ Tomado de: <http://www.ugr.es/~berlanga>, IIª Parte. *La música y el baile: claves musicales y estéticas*.

en Costa Rica, en esta investigación no se utilizó el recurso del cante desde sus particularidades andaluzas.

A nivel de cante, considero que es más complejo [el formarse en Costa Rica] ya que no hay ningún centro capacitado para su enseñanza, éste solamente se ha aprendido de manera autodidacta o por transmisión directa -familiar o de amistades- entre personas allegadas al flamenco por afición o profesión (Picado, entrevista personal, 2013²²).

Por último, en la mención de los tres elementos de este arte encontramos al baile flamenco. El baile es la manifestación estética de esta práctica, es decir, en donde podemos ver como el cuerpo del intérprete -bailaor o bailaora-, en su totalidad, es el vehículo expresivo de este arte. Claro está que los sentimientos que presentan el toque y el cante se definen fácilmente de acuerdo a lo que la canción esté comunicando, pero el baile en sí es la herramienta visual del flamenco y por consiguiente un elemento referencial a nivel mundial.

Otros elementos

Aparte de la guitarra como instrumento del flamenco, existen otros elementos que apoyan la musicalidad de este arte y son muy utilizados –inclusive imprescindibles- en la ejecución escénica del baile. Uno de ellos son los zapatos

²² Ver anexo 4.1, p. 231.

flamencos, los cuales son parte importante no sólo de este baile, sino también del traje y la música flamenca; el sonido del zapateado y el taconeo de la bailaora se ve reforzado por estos particulares zapatos y es una parte integral del ritmo, pues se utilizan como instrumentos de percusión que acompañan a la música. Esto es así porque los zapatos de flamenco tienen unas tachuelas/clavos especiales en los tacones y en las punteras, los cuales potencian el sonido de los movimientos. El tacón del calzado puede variar en longitud, pero a menudo mide entre 2,5 a 7 cm y su diseño varía dependiendo de su propietaria.

Por otra parte, en el baile se utilizan otros elementos que pueden estar o no en una interpretación, a diferencia de los zapatos flamencos que básicamente están siempre que se baila. Las castañuelas son un instrumento musical de percusión que consta de dos mitades de madera o fibra, y se porta una en cada mano. Cada castañuela tiene dos hojas gemelas unidas por un cordón, la hoja interior queda junto a la palma de la mano y la hoja exterior es la que se golpea con los dedos al tocar (Maleras, 1983, p. 5). Las castañuelas son utilizada en muchos palos flamencos y se toca tanto en el baile (por la bailaora) como fuera de él (por un músico).



Castañuelas tradicionales²³

Se utiliza también, en ocasiones, el abanico flamenco. El abanico de pericón²⁴ es el más usado en palos flamencos como las alegrías, la soleá, la guajira o la colombiana, entre otros; también se usa el de tamaño más pequeño para intentar una suerte de coqueteo al bailar. Se puede jugar con él abanicándose, cerrándolo y abriéndolo, o bien girándolo con la muñeca, que es la forma más habitual en la que se introduce en la coreografía. El abanico puede también ser utilizado con movimientos parecidos a los del mantón²⁵, pasándolo por detrás de la nuca, abriéndolo y cerrándolo al ritmo del compás, haciendo melodía y cerrándolo para palmear, etc.

²³ Imagen tomada de: <http://www.flamencoexport.com>

²⁴ Pericón: nombre que se le da al abanico que se utiliza en flamenco. Posee gran tamaño y mide aproximadamente 31cm de largo.

²⁵ El mantón flamenco es otro elemento que se utiliza mucho en el baile, sin embargo, como en esta investigación no se utilizó del todo (contrario a lo sucedido con las castañuelas, abanico y bata de cola), no se profundizará en él.

El último elemento de baile a mencionar es la bata de cola, la cual es un recurso utilizado por las mujeres²⁶ en el baile flamenco, cuyos volantes se prolongan en su parte trasera en mayores o menores dimensiones. Esta prenda destaca la figura, centrando el baile en el braceo y quiebres de cintura. Su manejo requiere de una técnica especial, enfocada en la fuerza y posición de las piernas al moverla. En la actualidad, muchos de los entendidos y profesionales consideran que el uso de esta prenda cada vez es menor sobre los escenarios, siendo más usada en los palos como las cantiñas, seguiriyas, alegrías, soleá o caña.

Flamenco y teatro

Hay gran relación entre el baile flamenco y el teatro, tanto en el entrenamiento como en su accionar en escena. Para ambas disciplinas, en tanto que artes escénicas, el trabajo de consciencia corporal, la proyección del cuerpo del intérprete hacia el público y la presencia escénica, así como la comunicación con los compañeros de escena, deben ser elementos vitales. Por otro lado, está el trabajo sobre el ritmo y la concentración, que en el flamenco está muy presente y es obvia su sonoridad; sin embargo, en el teatro los intérpretes necesitan también estar conscientes del ritmo en la puesta en escena y, por consiguiente, de la concentración que esto implica.

²⁶ Las bailaoras predominan en el uso de bata de cola a nivel mundial, sin embargo, David Romero (Hospitalet, Barcelona) es un bailar profesional que ha llevado la bata de cola a otro nivel al utilizarla dentro de sus coreografías, rompiendo así con la caracterización por género que tiene este elemento.

Según Picado (2013), bailaora profesional de flamenco nacida en Costa Rica, el bailar es un interpretar, el movimiento va acompañado de un sentimiento propio a cada estilo/palo del flamenco; si bien a simple vista no hay una historia como tal, la letra del cante usualmente nos cuenta algo, nos brinda esas 'circunstancias dadas' que en la escritura dramática se establecen, casi que de primero, en una obra teatral para el desarrollo de la o las situaciones.

Mujer flamenca

Ni los prejuicios morales y religiosos, ni el tutelaje impuesto por los varones o la esclavitud cultural de su único mundo posible (la familia y todos los inconvenientes que la hicieron invisible en la vida social, cultural, política, económica, académica, entre otros) lograron que la mujer fuese invisible en el flamenco (López, 2009, p. 9). A la mujer en este arte se le atribuye el baile como una base que surge a partir de la propuesta femenina desde sus orígenes e incluso hoy en día, mas no se puede omitir el hecho de que los hombres se unieron al baile más adelante, llegando incluso a marcar distintos estilos. Actualmente, la diferencia entre las técnicas de baile femenino y masculino es muy poca.

Principalmente, y para efectos de esta investigación, se estudió el papel de la mujer en baile y música flamenca, así como en contexto sociocultural. El flamenco nace a partir de la confluencia de distintas culturas en una misma región geográfica y se caracteriza por tener una percepción marginal dentro del resto de la Península

Ibérica, cosa que no afectó su desarrollo; sin embargo, conforme se avanzaba hacia la aceptación del flamenco, de manera conjunta, la aceptación del papel de la mujer como un pilar fundamental en este arte también mejoró, dejando de lado muchas de las connotaciones peyorativas que solían atribuirse a las mujeres que se involucraban en el flamenco.

Según López (2009), a pesar de que la mujer tenía pocas posibilidades de posicionarse en el flamenco, su valor cultural en este arte es imprescindible, pues su enseñanza no sólo se daba entre academias y salones de eventos, sino que parte del aprendizaje que los artistas poseían provenía del seno familiar: la madre enseña y transmite a los hijos e hijas²⁷, más no puede exponerse a un escenario por regla patriarcal debido a que el mundo de lo público es prohibido para las madres e hijas, siendo en ocasiones las fiestas familiares el escaparate que sí les permitía mostrar sus habilidades. Es así como a la mujer que se atrevía a bailar en público se le asignaba la etiqueta de 'prostituta', pues las que si permanecían en los locales de fiesta nocturna, en su mayoría, eran consideradas de la mala vida (p. 32).

Estos aspectos se relacionan con el texto de *La Casa de Bernarda Alba* al tomar en cuenta personajes como la menor de las hijas, Adela, la cual es joven y está en pleno despertar de su sexualidad; manifiesta su vitalidad a través del querer

²⁷. Estas huellas de enseñanza matriarcal podemos reconocerlas en los nombres artísticos de muchos representantes del flamenco: Paco de Lucía, Niño de Pura, Pepe de la Matrona, José de la Tomasa, Manolito María, etcétera (Ver López, 2009, p.14).

bailar y de la metáfora del cuerpo en movimiento que se puede generar a través de las practicas del baile. Otro ejemplo de la relación entre el texto y el baile son dos mujeres que se mencionan en la obra: Paca la Roseta y la Hija de la Librada. Ambas mujeres son señaladas por su comportamiento, una de ellas por estar con otro(s) hombres aparte de su marido, y la otra por tener un hijo siendo soltera y haberlo asesinarlo. De este modo, se toman como referencia aspectos de la represión social que vive la mujer, tanto en un mundo flamenco en sus orígenes como en el contexto de la obra de García Lorca. También se analiza cómo, a partir de esta represión, ellas se ven obligadas a cometer actos que conllevan un severo señalamiento por parte de la sociedad, hecho que Bernarda Alba quiere evitar —el señalamiento- en caso de que el pueblo se entere del suicidio de su hija Adela.

Según propone Miguel López Castro (2007) en su tesis doctoral *La imagen de la mujer en las coplas flamencas: análisis y propuestas didácticas*, en el teatro Lorquiano -*Mariana Pineda, Bernarda Alba, Yerma*- se evidencia esa doble situación de sublimación, de opresión y exclusión relacionada a la mujer. Se han convertido a la vez mujeres, madres y esclavas del hombre y de su casa, en heroínas que cargan con entereza con sus desgracias, pero llegando a un grado de fortaleza que excede la debilidad y falta de valor atribuida a la clásica ama de casa y madre de familia (p. 160).

Reescritura: terminología de la investigación

Según el diccionario de la Real Academia Española (2004):

Reescribir:

1. tr. Volver a escribir lo ya escrito introduciendo cambios.
2. tr. Volver a escribir sobre algo dándole una nueva interpretación.

Dentro de la propuesta de esta investigación, el término reescritura aparecerá en repetidas ocasiones como forma de denominar y abordar el proceso que se realizó sobre el texto *La Casa de Bernarda Alba*, ya que se mantuvo la estructura principal de la tragedia escrita por Lorca; no obstante, dado mi interés subjetivo por profundizar en el tema de la sexualidad femenina y el flamenco a través de una pieza escénica, opté por la reescritura de algunas escenas de dicha obra.

Esta reescritura pasa por la eliminación de algunos parlamentos, la adición de textos escritos por mi persona o por escritoras como Anaïs Nin y Paola Klug, la modificación de personajes y la inclusión de escenas nuevas. Por ello, durante este documento de investigación, al utilizarse este término de reescritura, es necesario tomar en cuenta que se refiere a estas acciones mencionadas.

Versión Libre

'Ya no son las mismas flores, versión libre de La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca: creación de una puesta en escena a partir de la dramaturgia escénica' es el título de esta investigación; cabe destacar que ya en él se menciona la frase *versión libre* como parte de la propuesta de abordaje sobre la obra de Lorca.

El término *versión libre* se utilizará solamente para efectos del nombre de este proyecto de graduación, pues, desde mi punto de vista, la versión libre es el resultado de un proceso de reescritura de un texto teatral o literario en pro de contextualizarlo en una época más actual, esto a partir de ideas propias que no falten a las expuestas por el autor.

Por tal razón, en la redacción de la investigación se utilizará el término *reescritura* para referir a las acciones realizadas sobre el texto original de Lorca y el proceso que llevó a ello, mientras que el concepto de *versión libre* será utilizado solamente como resultado final.

Metodología de investigación

El enfoque general que esta investigación posee es el cualitativo, experimental/exploratorio, si bien la primera parte del proceso metodológico se orientó hacia la técnica cuantitativa y descriptiva, debido a que se manejó la recolección de información a través de entrevistas e investigación bibliográfica, que fue analizada y registrada posteriormente. Las entrevistas fueron realizadas tanto a especialistas en los temas como a personas particulares que tienen algún vínculo con la temática, por ejemplo, cuando inicialmente se iba a trabajar la prostitución, se buscó bibliografía y a una trabajadora del sexo a quien entrevistar, esto con el fin de recopilar material de una historia de vida para el contenido discursivo del posible texto escénico. Igualmente, se utilizaron escritos y análisis por parte de las actrices participantes sobre el tema.

También se manejó un enfoque analítico y comparativo sobre el entrenamiento flamenco que se propuso, el cual generó material escénico y develó ciertas aptitudes en las actrices participantes. Tras el entrenamiento flamenco impartido a las intérpretes que nunca antes lo habían recibido, se analizaron los resultados obtenidos de acuerdo a la integración de esta disciplina en las actrices, destacando los hallazgos positivos y negativos. Además, realicé una comparación de los mismos para determinar las posibilidades que cada una podía desarrollar durante el proceso.

Esto involucró aspectos exploratorios-cualitativos en el sentido de que, posterior al entrenamiento flamenco, a partir de las herramientas dadas a las intérpretes –y las que ya por su formación en teatro tenían-, se realizaron sesiones de improvisación y exploración a partir de determinados detonadores escénicos. Se realizaron registros en video y escritos en bitácora de los ensayos, que posteriormente fueron empleados en el análisis y escritura de los resultados, hallazgos y preguntas que conforman esta investigación.

Estado
de la
Cuestión

Dramaturgia escénica

Como parte de la información consultada sobre procesos de dramaturgia escénica, se encontraron referencias como la sistematización de un montaje escénico realizado por Manuel Alejandro Loyola Faúndez (2004), a la cual llamó *Modernidad y Postmodernidad en 'Concepciones': fragmentos de una memoria*, del Teatro del Oráculo (Chile). En esta investigación registran el proceso de construcción dramática a partir de la metodología planteada por este grupo. Dentro de las vertientes que proponen está el concepto planteado por Eugenio Barba²⁸ (2010), sobre la puesta en escena vista como un tejido de acciones con diversos materiales o medios escénicos. También señala que el espectáculo teatral se construye a partir del tejido de acciones realizadas por el cuerpo del actor, la música y el espacio.

Loyola Faúndez trata la iluminación o cualquier otro medio corpóreo o audiovisual que se incorpore a la escena desde una óptica particular. Este tejido de estímulos estéticos y su disposición en escena constituyen lo que se conoce como dramaturgia escénica, es decir, la manera en que se entretajan las acciones, lo que, a su vez, constituye la trama teatral.

La palabra 'texto', antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa 'tejido'. En este sentido no hay espectáculo sin texto. Lo

²⁸ Eugenio Barba (1936) es un dramaturgo, director e investigador teatral italiano, fundador del Odin Teatret de Dinamarca.

que concierne al 'texto' (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como 'dramaturgia'; es decir *drama-ergon*, 'trabajo', obra de las acciones. La manera como trabajan las acciones es la trama (Barba, 2010, p.73).

Son pocas las sistematizaciones de procesos dramáticos que han sido publicadas por grupos de teatro de Costa Rica. Una de estas pocas publicaciones es el libro *Dramaturgia Invisible* (2008), de los directores del grupo Abya Yala: Roxana Avila y David Korish. En este libro –en referencia a los quince años de trabajo de este grupo- se muestra una reflexión sobre metodologías teatrales, a la vez que éstas son sustentadas con ejemplos de producciones pertenecientes al grupo. El libro contiene un interesante prefacio, realizado por Eugenio Barba, donde se establecen definiciones sobre dramaturgia que son utilizadas como base para esta investigación, sobre todo en lo tocante a las búsquedas del lenguaje dramático:

-Dramaturgia orgánica o dinámica: refiere a la composición de los dinamismos y de los ritmos que tiene y que despierta, sensorialmente, la atención de los espectadores.

-Dramaturgia narrativa: concierne al entretendido de los acontecimientos que orientan a los espectadores sobre el sentido del espectáculo.

-Dramaturgia evocativa: trata la capacidad del espectáculo de generar resonancias íntimas de los espectadores, lo cual captura un significado

involuntario y recóndito desde la puesta en escena, específico para cada espectador (p. 14-15).

Estas definiciones apuntan a un sentido más analítico de la percepción de la dramaturgia entre el espectador y lo que se comunica en la escena. Más adelante se abordarán otros puntos de vista que tratan la creación dramática desde otras formas de trabajo.

Además de la publicación costarricense del Teatro Abya Yala, se encuentra una antología de escritos realizados por especialistas en las artes escénicas de nuestro país, la cual lleva por nombre *La tradición del presente: actualidad en las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas* (Vinocour et al, 2007). En dicha obra, y como parte de las disciplinas discutidas, se habla sobre la dramaturgia en términos generales y su desarrollo en el país.

Por otra parte, la tesis de licenciatura de Aysha Morales (2015), titulada *El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal Sobre mi casa una nube roja*, investiga el proceso colaborativo en la creación de un montaje donde la dramaturgia, la dirección y la actuación generaban material en simultáneo y en constante diálogo, de manera que es un referente en los procesos de dramaturgia escénica que se han documentado en el país últimamente.

Así como un proceso de creación escénica tiene la posibilidad de iniciar a partir de cualquier disparador, el texto puede perfectamente cumplir esa función. La diferencia está en lo que plantea la dramaturgia escénica es un

acercamiento al mismo, no como único eje, sino que lo coloca en la periferia, al lado de los demás elementos propios del lenguaje escénico; instalando en el centro al hecho teatral y la manera en que este se construye mediante la interrelación de todos los elementos que lo componen. (...) La dramaturgia escénica no necesariamente implica una forma de creación en concreto, ya que la misma puede ser producida por mecanismos diversos. Lo que le es esencial es su configuración mediante la totalidad del lenguaje escénico (Morales, 2015, p. 58-59).

Al igual que lo plantea Morales, en esta investigación el texto se concibe como un disparador del hecho escénico, pero no constituye el eje central de la creación como tal, sino que se complementa a partir de los demás elementos que se ponen en juego a la hora de explorar la escena. Cabe destacar la intención de trabajar con las capacidades que las intérpretes podían aportar durante el proceso, aprovechando su experiencia en teatro y las otras ramas que conocían (música, danza, ballet).

Tatiana Sobrado, actriz y pedagoga costarricense, aborda una investigación doctoral sobre el proceso de creación del actor y varias sistematizaciones que incluyen la creación de dramaturgia desde la escena. En dicho trabajo, la autora habla de un término que apoya lo planteado en el párrafo anterior. Según la definición de Salles (en Sobrado, 2014, p. 68), a este término se le concibe como materia prima, pues es todo lo que el artista utiliza para realizar su trabajo; lo que

elige, transforma y manipula según los recursos a su alcance y sus necesidades, esto con el fin de dar cuerpo a su obra²⁹.

La materia prima se caracteriza por sus posibilidades, sus límites y sus singularidades. La materia prima del actor es su cuerpo como un todo. Los procedimientos utilizados le sirven para explorar las posibilidades expresivas, seleccionar movimientos, intensidades, gestos, tonos de voz, etcétera, y mejorar dichas opciones. Es siempre sujeto y objeto de su proceso, sin embargo, el tipo de teatro, la noción de actor y, en general, la concepción del mundo y del ser humano determinan algunas diferencias en relación a las características de esta materia prima, los procedimientos escogidos, la manera en que los utiliza y los alcances de la relación sujeto-objeto (Sobrado, 2014, p. 68-69)³⁰.

²⁹ (Trad.) A *matéria-prima* é tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. *Matéria-prima* é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra (Salles en Sobrado, 2014, p. 68).

³⁰ (Trad.) A *matéria-prima* se caracteriza por suas possibilidades, por seus limites e por suas singularidades. A *matéria-prima* do ator é seu corpo como um todo. Os procedimentos utilizados lhe servem para explorar as possibilidades expressivas, selecionar movimentos, intensidades, gestos, tons de voz etc. e aprimorar as ditas escolhas. Ele é sempre sujeito e objeto do seu processo, porém, o tipo de teatro, a noção de ator e, em geral, a concepção de mundo e ser humano determinam algumas diferenças em relação às características dessa *matéria-prima*, os procedimentos escolhidos, o modo como os utiliza e os alcances da relação sujeito-objeto (Sobrado, 2014, p. 68-69).

De esta manera, en esta investigación se trabajó con la materia prima de cada integrante del proceso en función de los aspectos de actuación y dirección que ya se poseían desde la experiencia personal, así como los que posteriormente se reforzaron con los hallazgos de la investigación. Esta información se detallará posteriormente en el capítulo de proceso y montaje.

Lorca y *La casa de Bernarda Alba*

La Casa de Bernarda Alba muestra un contexto social muy conservador respecto a las mujeres y la relación que tienen con sus cuerpos, su sexualidad y la autoridad; también aborda otros aspectos de la vida de los personajes dentro de los ámbitos religioso, social, político y económico. La tesis que Rose Mary Rosales Valle (2004) realizó, titulada *El triunfo trágico del poder irracional, tema central de la obra La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*, ha sido una referencia significativa para este proyecto. Los personajes femeninos de Lorca transitan entre el concepto de moralidad que se les ha impuesto y, a su vez, el que nace de su criterio personal, llevándolas ya sea a obedecer o a rebelarse en contra de estos estatutos. Por esta riqueza psicológica y estética que envuelve a la pieza es que se han realizado muchas adaptaciones en países hispanohablantes al teatro, la danza o el cine; así como traducciones al inglés, francés e italiano, por ejemplo.

En nuestro país se han realizado puestas en escena importantes sobre esta obra, como la de la directora María Bonilla (2004), que también empleó elementos flamencos en el papel del personaje de Adela; sin embargo, al no existir registros

en video de esta obra, a la actriz del personaje de Adela, la bailaora Milena Picado, como fuente de información. Existe, además, una adaptación realizada en la Compañía Nacional de Teatro con el nombre de *¡Ay Bernarda!* (2007), bajo la dirección de Luis Carlos Vázquez. En esta versión, y como parte de su propuesta, el director optó por mostrar al público el personaje de Pepe el Romano.

Una última mención de puestas en escena costarricenses sobre esta obra sería, en el área de danza contemporánea, la coreografía montada por Cristina Gigirey (1978), bailarina y coreógrafa uruguaya radicada en Costa Rica, cuyo trabajo lleva el mismo nombre que la obra de Lorca. Es un trabajo potente, en donde las bailarinas muestran la carga dramática de cada personaje, ya sea en grupo o a nivel individual, acompañadas del conocido bolero de Maurice Ravel, que transita a través de las tensiones que envuelven la propuesta de *La Casa de Bernarda Alba*. Los diferentes montajes contemporáneos de esta obra, tanto a nivel nacional como internacional, van desde puestas en escena tradicionales hasta obras cuya inspiración es el texto de Lorca, pero no se mantienen apegadas al pie de la letra.

Teatro y flamenco

Muchos han sido los abordajes del flamenco junto a otras disciplinas como, por ejemplo, el teatro o la danza contemporánea, así como la fusión entre el flamenco y otros géneros musicales³¹. Estas variaciones y trabajos conjuntos se

³¹ Por ejemplo el Jazz.

pueden encontrar con gran frecuencia en España y otras zonas de Europa, y en Latinoamérica en menor grado. En Andalucía se encuentra la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC), que es un espacio de discusión sobre las manifestaciones artísticas en el flamenco desde la actualidad.

Dicha plataforma, en un encuentro con el departamento *Arteypensamiento*³² de la Universidad Internacional de Andalucía, realizó, a finales del año 2013, sesiones de charlas magistrales dadas por especialistas con respecto a distintas temáticas que envuelven la práctica cultural del flamenco. Dentro de las variadas conferencias se encuentran dos particularmente interesantes por su relación mujer-flamenco y las poéticas que a través de este arte se manifiestan en el cuerpo femenino. Una de estas charlas se llama *Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca*, impartida por la investigadora, escritora y crítica de arte, Alicia Navarro. Esta autora, quien trata la genealogía socio-política del cuerpo flamenco, citando a Paul Beatriz Preciado, afirma: 'Nuestro cuerpo no es naturaleza sino somateca, un archivo político de lenguajes y técnicas.' (Preciado en Navarro, 2013, p. 3).

³² *Arteypensamiento* es un proyecto de la Universidad Internacional de Andalucía, que tiene como objetivo incorporar la institución universitaria a los debates, la producción, la difusión y la consolidación de las creaciones y reflexiones contemporáneas, articulándose en torno al concepto de *re/pensar*. Esta teoría se aplica al campo del arte en su relación con la cultura y sociedad.

La segunda conferencia está a cargo de la Antropóloga Social Cristina Cruces y se titula *De cintura para arriba: hipercorporeidad y sexuación en el flamenco*. Según esta antropóloga, desde los orígenes del flamenco el cuerpo de las mujeres ha funcionado como un lugar enunciativo sobre el que se han construido representaciones sociales hegemónicas propias de este género cultural, pues ya se venía generando un estereotipo nacional con discursos de dominación hacia la mujer (Cruces, 2013, 15:44) y, a su vez, una imagen de la mujer andaluza como un personaje libre, popular, transgresor, sexual y visto como una otredad cultural atrayente para la burguesía y la estirpe ajena a esa región.

En Costa Rica, el arte flamenco aún está joven en su práctica, sin embargo, en los últimos años ha ido creciendo cada vez más. En proporción a las prácticas de fusión entre el flamenco y otros lenguajes, es muy poco el trabajo producido al respecto a nivel nacional. Entre lo que se ha hecho en esta área hasta el momento y que, según criterios de selección del presente trabajo, aporta elementos interesantes como antecedente para este proyecto de investigación, se incluyen espectáculos multidisciplinarios bajo la dirección de la Dra. María Bonilla, la actriz y bailaora Milena Picado Rossi y la bailaora Alejandra García, todas costarricenses.

Estos trabajos han tomado como referencia el arte flamenco para su creación de puesta en escena, ya sea desde el teatro o, como en el caso de Alejandra García, desde el mismo flamenco orientado a la teatralización de algunos de sus significados.

Sexualidad femenina

Un importante antecedente ligado a la sexualidad femenina al inicio de esta investigación fue el estudio sobre el tema de la prostitución. Esto porque como primera idea se partió de la necesidad de analizar la sexualidad femenina desde una de sus perspectivas más contundentes, como lo es el negocio del sexo y la economía del cuerpo. Por ello, la entrevista realizada a la prostituta de lujo, Deborah³³ (2013), fue un detonante en relación con las percepciones que se querían abordar sobre el sexo y la mujer.

Los estudios históricos sobre la prostitución femenina en Costa Rica han sido realizados por Juan José Marín Hernández: *Entre la disciplina y la respetabilidad. La prostitución en la ciudad de San José: 1939- 1949* (1993); el artículo *Prostitución y pecado en la bella y próspera ciudad de San José: 1850- 1930* (1994); su tesis doctoral *Civilizando a Costa Rica. La configuración de un sistema de control de las costumbres y la moral en la provincia de San José: 1860- 1949* (2000); y el libro *Prostitución, honor y cambio cultural en la provincia de San José de Costa Rica: 1860-1949* (2007).

A través de los estudios realizados por Marín Hernández, se puede observar el enfoque social que el autor realiza sobre sus investigaciones y cómo es la percepción que se tiene sobre el oficio de la prostitución en la provincia de San José, específicamente a finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX. Es en estos

³³. Ver anexo 4.2, p. 239.

años que el estado liberal intenta legislar la prostitución mediante programas de regulación sanitaria, permitiéndola en algunas ocasiones y en otras prohibiéndola por completo, cosa que claramente no tuvo éxito ni en esa época ni lo ha tenido hoy en día.

Otra investigación sobre la realidad social de la prostitución es realizada en el 2004 por Rodolfo Fernández Carballo y Javier Rodríguez Sancho, esta se titula *Elementos históricos sobre la prostitución femenina en Costa Rica, el caso del Valle Central Noroccidental*. La investigación examina los posibles procesos de enculturación por medio de los que una mujer cae en la prostitución, ya que en estos casos influyen aspectos políticos, económicos y sociales, todo parte de la cultura en la que el individuo se ha desarrollado.

Un apartado interesante es el análisis sobre la mujer y las consecuencias de los problemas sociales sobre ella más que sobre los hombres o niños. Parfraseándoles, a la mujer es a la que le cae todo el peso de la solución a los problemas familiares, es quien debe buscar cómo resolverlos, lo que empuja a muchas de ellas hacia la prostitución para poder tener una solución inmediata a la economía inestable de su familia. Como se ha evidenciado que es una realidad cada vez más establecida: la pobreza tiene rostro de mujer (Fernández et al, 2004, p.10).

Process
of
Montage

En marzo del 2013 inicié un proceso de investigación que se extendió hasta noviembre del 2014, esto dentro del marco de un laboratorio experimental y de montaje de una puesta en escena. La puesta final se llamó *Ya no son las mismas flores, versión libre de La Casa de Bernarda Alba*. La primera parte de ese título se refiere a una canción de la legendaria cantaora flamenca la Niña de los Peines³⁴. Este proceso, de casi dos años de duración, contempló tres etapas de desarrollo en donde los objetivos planteados al inicio cambiaron debido a situaciones de la misma experimentación realizada; además de variables técnicas y de elenco.

A continuación, se presenta una sistematización de las etapas trabajadas y cómo cada una fue importante para el aprendizaje y realización de la totalidad del proceso, desde el inicio hasta resultado final.

Prostitución

La primera etapa comprende el tiempo entre marzo y diciembre del 2013, donde se comenzó con trabajo teórico para, posteriormente, continuar con un laboratorio experimental durante la segunda mitad del año. Este proceso partió de la premisa de abordar el tema de la sexualidad femenina como un disparador para la creación de una puesta en escena.

³⁴ La Niña de los Peines (Sevilla, 1890-1969), cuyo nombre real era Pastora María Pavón Cruz, fue una cantaora flamenca considerada una de las voces más importantes en la historia de este arte.

Dado que mis intereses personales se inclinan por el montaje escénico, obtener un resultado en esta línea era una prioridad primordial. En este sentido, se necesitaba explorar aún más las posibilidades que se tenían para crear un texto propio, en el que se abarcaran las ideas deseadas sobre sexualidad y, a la vez, el flamenco como un elemento estético que pudiese acompañar y componer parte del concepto del proyecto final.

Sobre el tema de sexualidad femenina, planteé la prostitución como una delimitación posible y que a su vez me permitía buscar mucho material al respecto y acercarme a una posible estructuración dramática. Una primera aproximación al planteamiento del proyecto de investigación llevó por nombre: *Escenificación del tema de la prostitución femenina utilizando las bases del arte flamenco para la creación de una puesta en escena*. En esta propuesta, y a través del mencionado laboratorio de experimentación, se buscó darle forma dramática a la exploración realizada para una puesta en escena.

Escenificar un tema tan amplio es un reto que conlleva la necesidad de trabajar a partir de una metodología que se iba a particularizar dentro de las necesidades del proceso; esta metodología, llamada dramaturgia escénica, plantea –como se mencionó en apartados anteriores- una labor de recolección de material, análisis de lo explorado en escena y una escritura activa sobre la dramaturgia que se va tejiendo conforme se definen imágenes. Esto establece un puente con una

variante de la/s dramaturgia/s, conocido como teatro documental³⁵, en donde se propone la inserción de *lo real* en la puesta en escena, pudiendo involucrar algunos elementos ficcionados o, por el contrario, del todo sin modificación.

Una de las principales preguntas que surgen a partir de estas corrientes es ¿qué particulariza al teatro documental respecto a las otras modalidades del teatro, si en su mayoría todos remiten a alguna situación social de denuncia o exposición, o en todo caso, si el teatro mismo remite inmediatamente a la realidad en la que todos nos encontramos? Pues la respuesta se encuentra en el uso de material histórico o biográfico para la construcción dramática que se realiza.

Hay muchas ramas y formas estéticas: proyectos que se enfocan en cuestiones históricas, política, biografía, fenómenos culturales, reflexión sobre espacios públicos y privados, y servicios en un mundo globalizado. Algunos directores trabajan únicamente con documentos auténticos y otros mezclan lo testimonial y ficcional. Asimismo, hay obras con actores profesionales que dan la voz a los documentos o testimonios; y otras en las

³⁵ Teatro Documental: No existe una definición unívoca de este concepto. Se refiere al teatro testimonial, es más, en muchos textos se pueden encontrar casi como sinónimos teatro testimonial, teatro documental, teatro popular, teatro comunitario. Una de las características que se cree puede despertar esta situación es que generalmente se vinculan con la necesidad de diferenciarse de los discursos hegemónicos, además de tener una carga crítica representada por la alusión al contexto (Osorio, 2014, p. 45-46).

que intervienen personas reales, especialistas de un fragmento de la realidad (Brus³⁶, 2009, párr. 8).

A partir del estudio de sus planteamientos, me parece que el teatro documental se inserta inmediatamente en la dramaturgia escénica por necesidad, es decir, al trabajar con materiales testimoniales e históricos. Estos no son textos teatrales per se, pero invitan a ponerlos en escena, dando como resultado un estudio dramático que propone la creación del texto conforme el proceso avanza, ya sea que se trabaje con intérpretes profesionales o con personas que nunca antes han hecho teatro.

La (...) selección de documentos ya es una operación pensada para la puesta en escena y esto trae consigo significantes pensados para determinados momentos o para ponerlos en tensión con tal o cual elemento de la puesta, etc. Es decir, esto ya constituye una operación artística. Por supuesto que toda operación en un ejercicio artístico se condiciona con las pretensiones que tiene el artista de su obra, y en este sentido Freire destaca la permanente alusión a lo contextual del teatro documental, que (...) designa situaciones, personajes y objetos que, por su inevitable pertenencia a un extratexto

³⁶ Roland Brus es un director y artista plástico alemán, reconocido por su trabajo sobre el neo teatro documental desde 1992, continuación de las propuestas del teatro documento de Peter Weiss y el teatro político de Piscator. Ver entrevista en: <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>

plenamente identificado por los receptores, permiten la creación de un universo discursivo pseudo-ficcional, donde la ficcionalidad se origina en la hábil disposición de mecanismos recreativos de diversos centros temáticos que tienen un aval histórico y, por lo tanto, el reconocimiento público de haber sucedido y ser parte constituyente de la historia comunitaria (Freire en Osorio, 2014, p. 44)

Por tanto, involucraba la propuesta que realicé para este proyecto en cuanto a escenificar el tema de la prostitución femenina, sin ser consciente de ello en su momento, las premisas del teatro documental al proponer abordar la creación de la puesta en escena a partir de la dramaturgia escénica, un par de conceptos que se activan en simultáneo por las características ya mencionadas. Al trabajar con la prostitución, recurrí a muchas investigaciones, reportajes y artículos referentes al tema, otorgando especial atención al material testimonial de prostitutas costarricenses que hablaban sobre su condición socio-económica y laboral.

Marta: ...idiay lo que yo me siento, lo que yo soy, que soy una mujer de ambiente, que soy mala... la gente dice: "esas son unas viejas vagas que se ganan el dinero muy fácil" y digo yo si supiera esa persona lo que pasa uno, humillaciones de todo el mundo, que a veces uno ha salido del cuarto llorando porque sólo uno sabe lo que pasó...(pero)... yo me considero, así con un corazón muy grande, y yo veo que no soy mala, porque si yo tengo y me dice

una compañera: “no tengo plata para darle leche a mi hijo” yo voy a mi bolso y le digo “tomá esto, váyase para su casa y le llevas comida a tu hijo”³⁷.

Ejemplificando el uso de los textos testimoniales, se emplean las ideas que escribe Emilio García Wehbi en *La poética del disenso, Manifiesto para mí mismo*³⁸, en donde el autor menciona que “nada indica si un texto es o no es teatral. No hay textos teatrales. Mejor dicho, no hay ningún texto que no sea teatral. El Hamlet de Shakespeare no es ni más ni menos teatral que las Páginas Amarillas” (2012, p. 29). Es justamente ese pensamiento sobre la teatralidad de los textos cotidianos lo que llama tanto la atención de la dramaturgia escénica y sus posibilidades creativas, ya que, por consiguiente, es esto mismo lo que da valor a los testimonios de las trabajadoras del sexo como elemento creativo en investigaciones sociales al respecto.

Al planteamiento de trabajar sobre este tema se unía la intención de mezclarlo con el flamenco desde su discurso y estética. Por ello, en setiembre del

³⁷ Durante el proceso del 2013, tomé muchas referencias testimoniales que fueron copiadas y recortadas hasta seleccionar 110 fragmentos de textos. Esas referencias de páginas se perdieron con la bitácora anterior, que tenía en mi computadora, por lo que no tengo la numeración de página específica para este texto, pero corresponde a una investigación realizada por Laura Chacón Echeverría (y otras) en 1992, llamada: ‘*Soy una mujer de ambiente...: un análisis sobre la prostitución femenina, prevención y sida*’.

³⁸ *La poética del disenso, Manifiesto para mí mismo* es un manifiesto estético que forma parte del libro *Botella en un mensaje* (2012), escrito por Emilio García Wehbi, director, actor, performer y artista visual argentino.

2013, inicié la parte práctica de la investigación con un equipo de siete actrices y una productora:

-Gabriela Alfaro, 22 años³⁹, actriz y bailarina de danza contemporánea.

-Yael Salazar, 19 años, actriz con entrenamiento en ballet clásico.

-Liliana Biamonte, 30 años, actriz y cantante.

-María Luisa Garita, 30 años, actriz y cantante.

-Natalia Gutiérrez, 21 años, actriz.

-Mar Jiménez, 21 años, actriz.

-Ana Lucía Rodríguez, 26 años, actriz y cantautora.

-Nayubel Montero, 22 años, productora y gestora cultural.

La formación de las intérpretes coincide en un elemento, todas recibieron formación en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, lo que asegura un panorama similar en cuanto al entrenamiento que han tenido en teatro. Por otra parte, cada una posee rasgos distintos de formación artística complementaria: el saber sobre ballet clásico o danza contemporánea le da ciertas

³⁹ Edad de las actrices en el año 2013, cuando dio inicio el proceso con ellas.

características de movimiento a la actriz; ser cantautora le puede dar una ventaja por sobre las otras en el entendimiento musical del flamenco, mas no necesariamente sobre el movimiento del cuerpo, por ejemplo; otras poseen solamente formación en artes escénicas y no en danza. Sin embargo, como otro factor común, todas –unas más que otras- han entrenado la voz cantada en algún momento de su carrera.

De esta manera, los resultados en cada una fueron distintos y en el proceso posterior esto contribuyó a la asignación de roles para la puesta final. En el abordaje del proceso, yo asumí la dirección de los ensayos así como la estructuración de la dramaturgia resultante, pues era parte de los objetivos involucrarme en la realización dramaturgica de textos no teatrales de una forma meticulosa y consciente⁴⁰. Por ello, una vez pasado el proceso es que se tomó la relación entre teatro documental inserto en la dramaturgia escénica, pero sin profundizar mucho en este aspecto, pues claramente no fue un objetivo inicial ni durante el proceso, sino más bien una conclusión a partir del análisis realizado posteriormente.

Se realizaron sesiones de ensayo para estudiar los testimonios reales de mujeres trabajadoras del sexo con el objetivo de caracterizar personajes posibles y

⁴⁰ En años pasados trabajé la incursión de textos no teatrales en procesos cercanos a la dramaturgia escénica pero de una manera muy autodidacta en donde no conocía a nivel teórico las posibilidades y postulados de estas formas de creación.

relacionarlos con las situaciones seleccionadas. Por medio de este método se comenzó la exploración para poner en escena las voces de estas mujeres, conservando la esencia de los cuestionamientos que ellas mismas tenían sobre su labor y sexualidad, así como los que surgían del colectivo de trabajo.

Entrevistadora: ¿Rita, que crees vos que es la adolescencia?

Rita: No sé.

Entrevistadora: Digamos, cuando vos oís hablar de que fulanita es adolescente, ¿que és eso o sea qué...?

Rita: No aquí hay muchas mujeres que han violado.

Entrevistadora: ¿Muchísimas?

Rita: Sí. Se las llevan en los carros y las violan. Yo casi no me voy en carro por lo mismo, porque me da miedo. (Chacón, 1992, s.p)

El texto anterior es una entrevista realizada a una mujer trabajadora del sexo, la cual proviene de un contexto de baja escolaridad y una situación económica difícil. Estas situaciones propiciaron que ella entrara en la prostitución como una manera de supervivencia en vista de no tener otras oportunidades, de ahí que el repudio hacia su situación es mucho más explícito y justificado que el de otra prostituta llamada Deborah, a quien entrevisté en el 2013 y manifestaba que su incursión al negocio del sexo fue por placer. En definitiva, el abanico de opciones a la hora de elegir a sus clientes y horarios de trabajo es muy distinto al de Rita.

La duda que me embarga es especialmente en relación al anonimato. El ser descubierta por mis seres queridos. Mi familia ni mis amigos lo saben, por lo que evito exponerme y, como comprenderá, por eso prefiero manejarme con la mayor discreción posible. Salir del país es un alivio porque me produce un sentimiento de libertad que cuando estoy en Costa Rica no poseo (Deborah, entrevista personal, 2013).

Tomando en cuenta este material testimonial y el de 110 recortes de párrafos de entrevistas realizadas a trabajadoras del sexo⁴¹, agrupados en categorías de estudio y contextos⁴², se consigue una primera selección que, después de sesiones de improvisación, dio pie para establecer algunas imágenes posibles a desarrollar en la puesta en escena. Estas imágenes contemplaban el streap-tease, la virginidad, la violación y la relación personal con el sexo.

Conforme el proceso avanzaba y me encontraba con mucho material testimonial y ficcionado que, si bien no había comenzado a tratar dramáticamente, se encontraba dentro del marco de la dramaturgia escénica que se estaba explorando. Realizamos un ejercicio teatral durante los ensayos al que yo le llamo escritura activa, debido a que, a partir de estímulos visuales,

⁴¹ La entrevista realizada a Deborah fue la única hecha por mí en esta investigación, el resto del material recolectado sobre prostitución se extrajo de las investigaciones realizadas por Laura Chacón Echeverría (1992).

⁴² Ver anexo 1.9 al 1.12 en la versión digital.

escénicos y textuales durante las sesiones, las actrices tomaban lápiz y papel y escribían todo lo que les surgía a partir de los estímulos; o bien, utilizaba una palabra como disparador para la escritura.

Este ejercicio es recurrente en los procesos de teatro, en clases o montajes. El nombre (escritura activa) se lo he asignado casi por inercia, en tanto refiere a que el cuerpo y mente del intérprete se conecten, inmediatamente luego de un pasaje físico y emocional, para que éste escriba todo lo que se le viene a la cabeza y se disponga para ello, de manera que su escritura no se descontextualice del momento de ensayo en el que se encuentra. Además de este ejercicio de escritura, realizamos una visita de campo al conocido Hotel del Rey⁴³, ubicado en el centro de San José.

El involucrar a las intérpretes en el proceso de escritura textual parte del objetivo de que ellas se inserten en el tema que se está explorando y se genere un interés real sobre el mismo –el llamado a participar en el proyecto también se basó en la sensibilidad que ellas tuviesen hacia estos temas-, y así estudiar las percepciones de cada una sobre los ejercicios y testimonios, de manera que me puedan orientar en la construcción dramática. Además, cuando se realizaban improvisaciones de todas juntas, se accionaba en colectivo o individual y yo, como única observadora, intentaba captar todas las imágenes generadas; sin embargo, mi percepción era distinta a la de las ejecutantes, sobretodo porque ensayábamos en un espacio –casi siempre- neutro y varias de las acciones que ellas realizaban se

⁴³ Ver anexo 1.1, p.130; y 1.13 al 1.17, en la versión digital.

hacían con objetos invisibles o, por la misma exploración, la acción aún no se veía muy clara.

Por ejemplo, en una improvisación realizada en el mes de octubre a partir de tres textos seleccionados -de los 110 recortes testimoniales- por cada actriz, ellas accionaban libremente en el espacio por un lapso de tiempo fijado en *rondas* o *etapas*. Luego de la improvisación, les invité a realizar la escritura activa sobre lo acontecido y este fue uno de los fragmentos resultantes:

Me funcionó (en la 1^{era} ronda) tener fija una palabra (...) me gustó que cuando dijeron maquillarse, empecé a hacerlo con una mano y con la otra a tocarle la picha al tonto para que se viniera y creo que sería tuanis hacer una partitura así: con una mano una acción cotidiana y con otra la laboral-sexual. Y que le de tiempo de maquillarse completa (...) hasta que incluso termina su día, se desmaquilla, y el mae no se viene aún (María Luisa, 2013⁴⁴).

En este texto, la actriz resume la experiencia desarrollada durante la improvisación e incluso plantea otras imágenes complementarias que pueden ser la continuación de ese primer hallazgo. Estos son los aportes que surgen desde la escritura activa de las intérpretes, ya sea que se utilicen o no, se alcanza el objetivo de concientizar a ambas partes (actuación y dirección) sobre lo que se acaba de

⁴⁴ Este escrito no se adjunta en los anexos, pues ya se colocó en este apartado. De esta manera se le da paso a otros escritos de las intérpretes ubicados en la bitácora, ya que, debido a que fueron muchos, se tuvo que realizar una selección para adjuntarlos en la investigación.

realizar, a la vez que se ejemplifica un poco más el panorama sobre los resultados. En este caso en particular, como observadora del colectivo improvisando, no me percaté del ejercicio de maquillaje que María Luisa estaba ejecutando. No es sino hasta que leí su reflexión que pude hilar las acciones que, fragmentadamente, llegué a observar en ella, así como el planteamiento de posibles encuentros con las otras intérpretes desde lo que todas propusieron.

Al acercarse el cierre de la primer etapa me encontraba con secuencias de imágenes y material que me funcionaba para el montaje final. Sin embargo, ¿cómo organizar las historias para darle forma al material? ¿era necesario trabajar sobre una estructura aristotélica? ¿cómo incluir al flamenco en este proceso de manera que no se sienta impuesto e incómodo?

En un par de sesiones trabajamos con zapatos de tacón comunes y algunas exploraciones sobre la corporalidad flamenca, apenas una breve introducción para la continuación que se le daría posteriormente. No obstante, no lograba determinar aún la manera por medio de la cual involucraría al flamenco en el proceso, por ello me planteé las preguntas ¿qué del flamenco me interesa que sea trasladado al teatro? ¿cuáles son los filtros en la musicalidad y el cuerpo que deseo utilizar?.

Por ello encontré que la disociación en el entrenamiento del cuerpo era clave para la muestra de la técnica a las actrices, así como el uso del taconeo y su semiología a través de la mujer que baila. Así pues, fueron factores que en la siguiente etapa de creación tomé desde el inicio para explorar. Esta etapa sobre la prostitución concluyó en diciembre del 2013, luego de terminar con una sesión de

fotos que tenía como objetivo explorar la visualidad que las intérpretes comenzaban a moldear en los esbozos de personajes que crearon, pues apenas probamos acercamientos sin aún definir características específicas de personaje.



Sesión de fotos, 2013⁴⁵.

¿Por qué la propuesta de tomar fotografías?

Como ya se mencionó en párrafos anteriores, el objetivo de la sesión de fotos era explorar la imagen que cada una iba construyendo de los referentes que teníamos. Sin embargo, esta propuesta también respondía a los intereses que como creadora tenía al iniciar el proyecto, considerando que lo visual poseía una preponderancia mayor en contraste con otros elementos como el texto o la palabra

⁴⁵. Ver anexo 1.1, p. 130.

hablada, y justamente me encontraba sin resoluciones concretas sobre el texto, esto a pesar de tener muchos escritos acumulados.

El tener material textual, dramático o no, no involucra escribir fácilmente un texto original, y justo eso me estaba sucediendo: me sentía poco preparada para construir un texto con lo explorado hasta el momento, motivo por el que la fotografía fue un mecanismo de ayuda en el sentido de que, a través de la imagen, se podían contar historias que me brindaran algunas luces sobre cómo caracterizar a los personajes y situaciones para una puesta en escena.

Transición

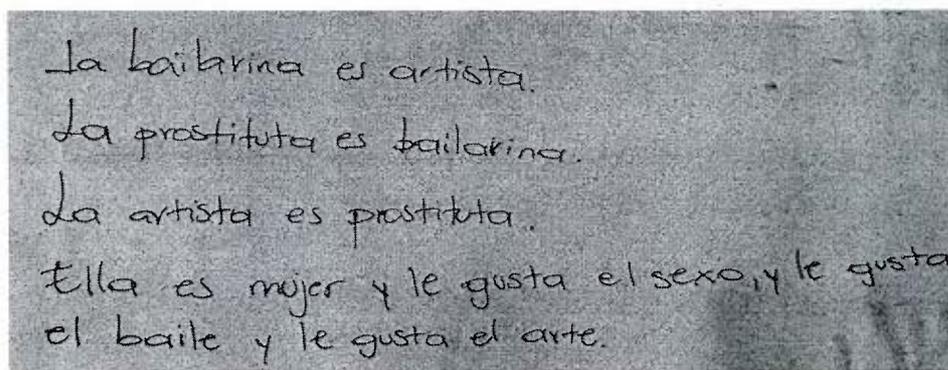
Lo que veía en los gestos y posturas de las intérpretes, así como la decisión de tomar fotografías de planos cerrados del cuerpo y el rostro, esbozaba un ambiente de clandestinidad junto a una alegría amarga; cotidianidades reunidas en un mismo espacio, allí donde los factores en común sobre la negociación con los cuerpos me clarificaban un poco más el panorama hacia donde ir trazando la dramaturgia de este proceso.

A partir de ello surgió la propuesta de trabajar una tríada de personajes, los cuales dialogaban entre sí y coexistían tanto en sus necesidades como en la forma en que la sociedad las miraba.

- La artista
- La bailarina

- La prostituta

Los elementos que las entrelazaban eran la estética, la musicalidad y la temática respectivamente⁴⁶. El elemento de la artista se filtró a la actriz para ubicar su trabajo sobre la escena y el cuerpo –una artista de la pintura no necesariamente trabaja tanto con su cuerpo como una actriz, por ejemplo.



Bitácora, 2014.

También teníamos imágenes escénicas que, poco a poco, se habían convertido en posibles escenas a través de partituras exploradas y, en algunos casos, fijadas. Algunas de las escenas con las que se contábamos eran *Strep-tease*, *Motel*, *Consejos para call-girls*, *Narraciones futuras* y *Testimonios*; sin embargo, parecía existir un bache en las transiciones o justificaciones de la línea de pensamiento posible para la puesta en escena. No resultaba más que una nueva pila de material, esta vez mejor construido y más limpio, pero, de igual forma, continuaba siendo mucho material sin hilar.

⁴⁶ Sobre el proceso de esta tríada ver anexo 1.1, p. 154.

¿Sobre qué contexto quiero trabajar? ¿Es el mismo contexto en el que se encuentran los testimonios? ¿Cuánto y cómo ficcionaré las historias? ¿Contaré sólo una o varias historias?. La tríada de personajes no solventaba las inconsistencias en las transiciones, pues aún no me era posible tejer las escenas o ideas que mencioné anteriormente. Tenía un grupo de siete actrices en el elenco, mas no había claridad de mi parte sobre qué hacer con cada una de ellas en función de lo creado hasta el momento.

Todo esto fue resultante de una poética teatral en proceso de construcción durante esta etapa del proyecto. No había tomado el tiempo necesario para cuestionarme el lenguaje poético y narrativo que quería utilizar. Lo maravilloso del material que se creaba me hacía olvidar que éste debía ser problematizado. Las intérpretes participaban en el laboratorio y construían material incesantemente conforme los ejercicios se daban, pero no eran ellas las responsables de crear estímulos que fueran acorde a la idea del proyecto, más si sólo tenían como punto de partida un tema.

Esto era responsabilidad mía, ya que, como investigadora y cabecilla del proceso, debía desmenuzar los aspectos simbólicos y de contenido que quería para la propuesta. Sin embargo, aún no tenía consciencia de ello y ya había pasado suficiente tiempo (febrero 2014) de laboratorio como para aún tener un acercamiento débil a una poética propia. La prostitución es un tema, un sustantivo, un trabajo, un escándalo social, un tabú, una elección; pero tal cual, con sólo tomarlo, no puede ser un montaje de teatro. Estaba en una posición ambiciosa al

creer firmemente que, con el material testimonial recolectado y los avances con las actrices, me era posible tener un montaje en diciembre del 2014.

No obstante, el cronograma que planteé no era el más apropiado según el tiempo que me había propuesto como límite, pues sí era posible realizarlo, pero en un lapso mayor de tiempo y con otros procedimientos; también, tomando en cuenta los obstáculos que se dan en el camino, como ausencias a ensayos o la cancelación total de éstos, así como no poder abarcar todos los objetivos planteados en una sola sesión.

Caemos mucho en la ambición escénica, una ambición ingenua, importante, que no es negativa, pero que, si no la tratamos, puede llevarnos a una investigación artística de un solo nivel y con cabos sueltos. La investigación en el teatro se compone de capas de proceso: metafóricamente, es una cebolla de colores y texturas a la que hay que entender, desarmar y luego armar para que al final el espectador vea las distintas formas –y abordajes- que posee, pero que en su capa externa está tan bien cerrada, cuidada y sostenida, que todos ven una cebolla que poco a poco, durante el espectáculo, muestra sus capas, y entendemos que su efecto único no es el hacer llorar, sino que ello es sólo una de sus partes, pues se puede picar, lavar, cocer, majar, revolver y combinar con otras especias; así hasta hasta que, al fin, logra alimentarnos.

¿Quiénes eran ellas? ¿Cuál es la psicología del personaje? ¿Para qué quiero un streap-tease? ¿Hacia dónde van las partituras? La artista define la estética, pero ¿cuál estética?. La bailarina la música, pero ¿qué intervención/detalles del flamenco

quería incluir?. La prostituta la temática, pero ¿qué hay más allá de la prostitución?. Deborah, al menos tenía claro que ella era parte de esa última respuesta.

Parte de lo que más interesaba sobre el tema de la prostitución, y se concretó mucho más al encontrar a Deborah, era la libertad con la que ella asumía su sexualidad y se apropiaba de ella. De este modo, comencé a filtrar textos testimoniales de mujeres que estaban cómodas con su trabajo –aunque no fueran las condiciones idóneas- y testimonios sobre cómo concebían su sexualidad. Así, la única escena concreta que logramos definir en esta etapa fue la primera de *Ya no son las mismas flores*, aunque en su momento ni siquiera se había pensado incluir *La Casa de Bernarda Alba*. Esta escena (ver anexo 6.3, video) partió de la sensación de clandestinidad que dan la noche y el sexo, pues el tabú que gira en torno a él y la práctica del negocio de los cuerpos, en su mayoría, se ha visto permeado de misterio.

Considero que esta es la escena que logra mezclar los conceptos planteados del zapateado flamenco en fusión con una musicalidad cercana al contexto local, como lo es el bolero; además, prueba la hipótesis que tenía sobre la capacidad de cualquier canción para ser acompañada desde el zapateo flamenco, en tanto se conozca la estructura de ambas partes y se estudie su ritmo general para poder combinarlo. Asimismo, esto encaja en la teatralidad que se estaba proponiendo al plantear un espacio de escondite, donde transitaban mujeres que se reían y disfrutaban esa clandestinidad.

En fin, una escena que luego tuvo unas leves modificaciones al entrar en el marco de *Ya no son las mismas flores* y el contexto de Lorca, y que finalmente se llamó *Obertura*, como la iniciación de una serie de elementos que invitaban al espectador a percibir las primeras sensaciones sobre la obra.

(...) Voz en off: (*Canta*) Siempre que te pregunto,
que cuándo, cómo y dónde,
tu siempre me respondes;
quizás, quizás, quizás. (*Se encienden unas velas.*

Las mujeres en escena se ven parcialmente, pues es un espacio con poca iluminación)

Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tu contestando;
quizás, quizás, quizás. (*Un piano y un saxofón acompañan la canción. Entra zapateado en la estrofa siguiente*)

Estás perdiendo el tiempo,
pensando, pensando;
por lo que más tú quieras,
hasta cuándo, hasta cuándo. (*Cierre de zapateado*)

Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tu contestando;
quizás, quizás, quizás. (*Zapateado, entran palmas*
en compás de 4. Las mujeres cantan la estrofa siguiente)

Estás perdiendo el tiempo,
pensando, pensando;
por lo que más tú quieras,
hasta cuándo, hasta cuándo. (...)

*Ya no son las mismas flores*⁴⁷ (p. 195).

Posteriormente, justo cuando estaba pasando por un estancamiento inconsciente, tres de las actrices abandonan el proyecto por motivos de horarios: a pesar de que el proyecto les gustara y su desempeño en él fuese muy interesante, Liliana Biamonte, Natalia Gutiérrez y María Luisa Garita tuvieron que retirarse de los ensayos.

⁴⁷ Las referencias sobre el texto *Ya no son las mismas flores* se harán de esta manera, indicando el título y el número de página, sin mencionar autoría, pues, a pesar de haber realizado yo las adaptaciones y escritos dramaturgicos, el texto pertenece al colectivo que formamos durante la creación en este proceso y sin el cual no hubiese podido completar la obra. Además, todas las referencias de este texto se encuentran en el anexo 3.1, así que a partir de ahora solamente se indicará el número de página donde encontrarlo.

Estas situaciones suelen suceder en proyectos cuyo proceso es a largo plazo, pues muchos artistas del sector independiente no contamos con las condiciones de subvención artística que permitan dedicar mucho tiempo a ello sin que sus labores, sobre todo económicas, se vean afectadas. Ciertamente, muchas pueden ser las razones dadas, pero en este caso específico la longitud y la falta de horarios que calzaran con las siete participantes fue el primer detonante.

Posteriormente, Mar Jiménez se retiró por decisión propia, así como por recomendación de quienes seguíamos en el proyecto, pues tenía una lesión en la rodilla que debía ser operada a medio año. Para ella, la opción de reintegrarse al proceso no era viable, pues necesitaba mucho reposo y el zapateado flamenco le resultaría imposible y riesgoso. De esta manera, y a este punto, no queda sino un proceso que apenas estaba cobrando forma en el 2014 y con sólo tres actrices.

Bernarda

Un importante aprendizaje que ha surgido de todo esto es el asumir las transformaciones en los procesos que no necesariamente vienen con la línea de trabajo establecida o que inesperadamente exigen un cambio de rumbo, y no tomarlos como errores o fallos. El proceso tiene una inteligencia que viaja entre lo emocional, lo racional y lo físico, cargas energéticas que se desbalancean cuando alguna de sus partes se debilita, por tanto nos lleva a valorar cambios en las técnicas y planeamientos que se han empleado en busca de nivelar de nuevo ese proceso creativo.

En abril del 2014, al quedarme con tres actrices y un proceso que exigía un cambio, lo tomé como un error, una mala decisión que me estaba cobrando factura y el tiempo caía encima rápidamente. Estaba confundida sobre la forma de creación que había utilizado y me sentía culpable por no tener un buen resultado en esos momentos. Una de las opciones más sencillas es culpabilizarse ante un –mal llamado- fracaso. García Wehbi (2012) menciona: “Siempre es preferible un error inteligente a una verdad banal (...) Que la realidad de la escena sea autónoma, y que busque una forma poética inexorable” (p. 24). Necesitaba comprender el curso de los tropiezos y transformarlos en soluciones, propuestas nuevas.

La energía emocional y racional del proceso se había debilitado, lo creativo se estancaba y necesitaba más tiempo para estructurar todo el material obtenido. Por ello, como un acto desesperado, a la vez que analizado, tomé la decisión de utilizar un texto ya escrito por otro autor y llevarlo a escena, tratando de continuar con la línea de sexualidad y flamenco originalmente planteada.

No consideramos que la dramaturgia de autor tenga hegemonía ni sobre el teatro ni sobre las otras dramaturgias; sin embargo, habría que admitir que, en la concepción arquetípica que se tiene del teatro, el texto escrito es el detonador del hecho teatral (Cantú, s.f, p. 13).

Precisamente, lo que apunta la cita anterior era a mi propia resistencia, pues buscaba poner a prueba la construcción de un texto desde cero, sin un autor previo; un texto que se fuera construyendo poco a poco y que pudiese tener un resultado

concreto. Los testimonios, historias y el material generado perfectamente podían convertirse en un hecho teatral -ya lo eran en sí mismos-, sin embargo, entendí que no podía continuar sobre esa línea, pues, con las condiciones nuevas de elenco, el tiempo no sería suficiente. Necesitaba otro tipo de texto, una estructura aún más concreta.

En esos momentos, me era preciso recurrir a la dramaturgia de autor: buscar una obra compatible con lo que venía haciendo y que me sirviera de base para poder trabajar. En sí, quería tomar una obra ya hecha que me indicara hacia qué final llegar. Así pues, fue como llegó *La Casa de Bernarda Alba* a integrarse en el proceso, un cambio muy grande en la línea que veníamos trabajando e inclusive sorpresivo para las actrices.

La transición me pareció un poco abrupta o más bien, inesperada. Me parecía que la línea del trabajo [anterior] era más grotesca, explícita y recargada. De eso pasamos a la contención, lo pequeño y casi impresionista (...) Entonces, fue un cambio curioso pero que parecía “necesario” para el avance de la investigación teórica, que nunca llegué a comprender, pero acepté. Acepté porque me gustaba el grupo, la dinámica y confiaba mucho en la dirección de Natalia. Me resultó positivo el cambiar de una estética a otra porque sentí el trabajo adaptativo de mis herramientas actorales, además de mi apertura a diferentes métodos. Sin embargo, eso cortó la fluidez en ciertas investigaciones o temas que había memorizado en el

cuerpo e incluso en mis propios intereses personales (Yael, entrevista personal, 2016⁴⁸)

Así como en este ejemplo se puede observar el cambio abrupto que fue para una de las actrices, de igual forma lo fue para mí misma, el resto de integrantes e incluso para la productora. Con ninguna hubo problemas hacia la aceptación del cambio, pues, aunque les pareciera sorpresivo, siempre existió apertura y comprensión por parte de todas para con la propuesta. Aun hoy no es claro el momento específico que me llevó a decidir por Lorca sobre cualquier otra opción, lo considero una situación muy intuitiva que nació desde esa necesidad de ponerme a prueba y obligarme a tomar otro rumbo.

“La escena se construye sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero contaminándolos desde el presente para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, hablando desde el aquí y el ahora” (García Wehbi, 2012, p. 23). Tenía un texto clásico, mundialmente reconocido, el cual, de primera entrada, ya presentaba referentes de cómo ser montado; por esta razón, a la decisión de utilizarlo le añadí la propuesta de realizarle una reescritura con base en los hallazgos sobre los temas de flamenco y sexualidad se tenía.

Un detalle importante al utilizar un texto clásico de un autor reconocido es el tabú respecto al abordaje de la pieza y su transformación. La dramaturgia responde

⁴⁸ Ver anexo 4.3, p. 246.

al contexto de cada época y es un reflejo de su sociedad y las necesidades de esta; un ejemplo es el teatro griego, en el que era necesaria una escritura reiterativa del texto, pues las obras se representaban en espacios abiertos y con duraciones muy extensas, lo que hacía más compleja la aprehensión de la trama por parte del público.

Para contrarrestar estas condiciones, los textos griegos eran sobrecargados y, además, respondían al léxico de la época; en cuanto a las máscaras, los coturnos, y demás escenografía, esta se diseñaba de acuerdo a lo que la obra necesitaba para ser comprendida en su contexto, elementos que en la actualidad vienen a ser meramente decorativos, pues su funcionalidad se ve sustituida por los avances tecnológicos recientes.

Así ha sucedido con todos los movimientos artísticos en la historia que van reconstruyéndose o deconstruyéndose a partir del contexto. Esto no exime al teatro y a los procesos de creación en sí mismos, razón por la que, al tomar esta obra clásica de Lorca, nos enfrentamos a todas las referencias que ya se han construido a partir de ella y la forma en que Lorca propone su montaje desde lo que en su época era el teatro contemporáneo. Así pues, el texto fue abordado a través de un análisis que permitiera discernir qué elementos propuestos por Lorca se mantenían y cuales otros necesitaban de una adaptación para hacerlos más cercanos al contexto actual.

Las formas de tratamiento⁴⁹ fueron uno de los primeros aspectos en la reestructuración del texto, pues éstas varían de una época histórica a otra. Así pues, en esta obra, el diálogo evoca una variación y conjugación lingüística del español que se relaciona tanto con la región castellana a la que pertenece como con la concepción de respeto familiar que se daba en ese tiempo. Hoy en día resulta muy ajeno el presenciar un diálogo de esa índole, pues el contexto es distinto al del autor.

De este modo, se hizo necesario variar ciertos aspectos del texto original como frases o dichos que fuesen difíciles de entender para el elenco o para el público, así como las formas de tratamiento utilizadas y el simbolismo presente. Al final, esta reescritura en potencia es tomada como una nueva creación que refuerza el discurso de la obra desde una mirada contemporánea.

Ejemplo:

<u>Amelia</u> : ¡Eso no digas! Enrique Humanes estuvo detrás de ti y le gustabas.	<u>Magdalena</u> : No digás eso, Enrique Humanes estuvo detrás tuyo y le gustabas.
<u>Martirio</u> : ¡Invenciones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día, porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir, y no vino. Fue	<u>Martirio</u> : ¡Mentira! Una vez estuve en camisón detrás de la ventana hasta que fue de día, porque me mandó avisar que iba a venir, y no vino.

⁴⁹ Al ustedeo, voseo o tuteo se les conoce como formas de tratamiento del lenguaje castellano.

<p>todo cosa de lenguas. Luego se casó con otra que tenía más que yo.</p> <p><u>Amelia</u>: ¡Y fea como un demonio!</p> <p><u>Martirio</u>: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer (Lorca, 1936, p.39).</p>	<p>Luego se casó con otra que tenía más que yo.</p> <p><u>Magdalena</u>: Y fea...</p> <p><u>Martirio</u>: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! ¡A ellos les interesa la tierra, sus negocios y una perra sumisa que les dé de comer.</p> <p><i>Ya no son las mismas flores (p. 204).</i></p>
--	--

Para continuar con el trabajo sobre este proyecto necesitaba evaluar qué se haría con los personajes y las actrices que estaban en el proceso. La obra plantea ocho personajes primarios, pero solo había tres actrices, más la posibilidad de participación de Milena Picado; es decir, se contaba con un máximo de cuatro intérpretes frente a las ocho propuestas como mínimo por el texto original. Por ello, aunque quería evitar la inclusión de personas nuevas en el proceso, pues ya habíamos trabajado por mucho tiempo, me fue necesario llamar a una nueva actriz para intentar llevar a cabo la obra de Lorca. Así pues, a finales de abril del 2014, Madelaine Garita, actriz de 24 años que había recibido algún tipo de instrucción en el flamenco, se integró al proceso.

Luego de esto, la resolución fue recortar el número de hijas de cinco a cuatro, debido a que dos de ellas –Magdalena y Amelia- podían fusionarse en un solo personaje en vista de que su manera de pensar e intervenciones en la obra eran

muy parecidas. Así, los personajes de las hijas serían Angustias, Magdalena, Martirio y Adela. Por otra parte, el personaje de Bernarda claramente se mantenía, pero la madre de esta, María Josefa, no.

Busqué manera de incluir a esta anciana en la nueva obra, pues sus intervenciones era muy interesantes y valiosas, inclusive realizamos una sesión de fotos con la actriz Ana Ulate, con el fin de explorar el personaje de María Josefa a través del audiovisual, esto en caso de que se pudieran realizar proyecciones de video; sin embargo, lo antojadizo de la idea y su poco fundamento, aparte de que el recurso de proyección de video no se podía probar con anticipación debido a las restricciones de tiempo que se tenía en el espacio de ensayo, hicieron que ésta acabara siendo desechada.

Milena Picado interpretaría a Bernarda, pues dentro de la inclusión que se le podía dar al flamenco en este trabajo, Bernarda y Adela serían quienes –por contraste- llevarían la mayor carga de interpretación de esta disciplina. El octavo personaje se trataba de La Poncia, importantísima mujer en la trama de esta familia, la cual ha vivido 30 años en esa casa y las conoce bien a todas. Lorca la plantea como una mujer mayor, sabia y entrometida: no teníamos a nadie que diera el casting, además de que ya las posibilidades de actrices se habían acabado. Surge, de esta manera, el uso de un elemento sencillo que había querido explorar en procesos anteriores a esta investigación sin llegar nunca a realizarlo: la voz amplificada por medio de micrófono.

De esta manera, planteé a una Poncia que se retrataba a través de la voz, caracterizándola con una textura de mujer mayor, de manera que todas las actrices, encontrando una interpretación común, pudieran hacer de ella al micrófono en algún momento de la obra. Como se trataba de escuchar la voz, la cara de La Poncia se podía ocultar, negando aún más la imagen física de esta mujer y llevando al espectador a retratarla a través de lo sonoro; además, la voz amplificada le daba un carácter de omnipresencia, cosa que va muy bien con las particularidades de este personaje.



Yael en el papel de La Poncia.

Foto por Pablo Molina, 23 de noviembre 2014.

La Poncia es una mujer vieja, Bernarda también, Angustias tiene 39 años y las demás hijas si son más jóvenes. Era evidente que teníamos un problema con las edades, pues todas las actrices tenían menos de 30 años y el utilizar maquillaje para envejecerlas no era una opción, ya que las herramientas para que éste fuera verdaderamente creíble no estaban a la mano.

Decidí no realizar ninguna modificación en el aspecto físico de las actrices para que aparentaran más edad, solamente la voz de La Poncia tenía una caracterización de anciana. El espectador iba a presenciar un núcleo familiar que planteaba edades distintas frente a unas actrices jóvenes y de generaciones similares. Eso ya era un pequeño distanciamiento que, si bien se podía aceptar, generaría probablemente molestias entre algunos espectadores.

Confiaba en que las convenciones dadas por el texto y el ambiente de la obra fueran suficientes y, de igual forma, que la apariencia joven de todas las actrices se leyera como el hecho de que todas podían ser la misma, en todas estaba la posibilidad de cambiar y huir de la opresión. Para agregar otra complicación al proceso, la presencia de Milena en el papel de Bernarda no se pudo dar, pues tenía dos viajes programados, siendo el segundo de cuatro meses de duración y, por lo tanto, imposible de empatar con el inicio de la obra en noviembre.

Incluir a alguien más no era una opción, sobre todo porque debía ser una actriz que manejara el flamenco y no le fuera difícil interpretar al personaje principal de la obra. Por ello, al no encontrar otro remedio, y tras conversarlo con mi tutora del proyecto, yo asumí la interpretación del personaje. A pesar del temor que generó

en mi la decisión de interpretar a Bernarda, también se despertó el empuje necesario para continuar con el montaje, máxime que contaba con el apoyo externo de Nayubel en la producción y como un apoyo al proceso de ensayos mientras yo me encontraría actuando.

En el momento no me fue posible prever una situación –difícil de prever de por sí en el quehacer artístico independiente- relacionada con querer abarcar todo cuando llegan adversidades en vez de proyectar a futuro lo que sucede y tomar decisiones que no afecten ni a los involucrados ni al proyecto mismo. Es importante pedir ayuda, buscar respaldo.

Mi mayor recomendación [sobre el proceso] sería la delegación de funciones y una división en la dirección. Creo que tener un equipo que se encargue de detalles, producción y burocracias aliviana la dirección artística (Yael, entrevista personal, 2016)

Actuar, dirigir, reescribir, producir, coordinar ensayos, coordinar a los músicos, buscar vestuario, buscar utilería, etcétera. La producción independiente muchas veces nos lleva a ejercer tareas excesivas, sobre todo por la falta de recursos económicos o espaciales que nos permitan aligerar la carga y dar paso al proceso creativo. Esto puede llegar a ser una parte tediosa e imponente si no se organiza el proyecto de manera adecuada. Ahora bien, específicamente, ¿cuál fue el trabajo que aporté según los contenidos propuestos (flamenco y sexualidad)? y

¿cuál fue la conceptualización de dramaturgia escénica a la que se asociaron estos procedimientos?

Dramaturgia escénica

En la nueva versión del texto se definieron trece escenas en total, frente a la obra original que consta de tres actos; de manera que pude clasificar mejor los momentos en vista de que la propuesta era fragmentar un poco la dramaturgia lorquiana. De primera entrada, hice un recorte de textos para reducir la obra a los personajes que ahora tenía, según lo que se da el nombramiento de escenas. La designación final de los personajes para cada una de las actrices se realizó a partir de los resultados del entrenamiento de técnica flamenca; así mismo, se tomaron en cuenta las búsquedas que cada una de ellas realizó, pasando de un personaje a otro sin saber aún cual les correspondía. El elenco quedó de esta forma:

-Gabriela en el papel de Adela, la hija menor.

-Ana Lucía en el papel de Angustias, la hija mayor.

-Yael en el papel de Magdalena, fusión entre Magdalena y Amelia.

-Madelaine en el papel de Martirio, hija que obstaculiza la relación amorosa de Adela.

-El papel de Bernarda, como ya se ha comentado, quedó bajo mi interpretación.

-Todas las actrices, en algún momento determinado de la obra, pasan a interpretar la voz de La Poncia.

A continuación, las escenas finales que estructuraron *Ya no son las mismas flores*:

- | | |
|--|---|
| 1. Obertura | 7. Matar al pensamiento |
| 2. La ausencia, esa eterna maldición entre mis piernas | 8. Arroz con leche: un retrato de él |
| 3. Arroz con leche: la única mujer mala del pueblo | 9. Yo romperé tus abrazos |
| 4. Hand knitting entre dos | 10. La librada. |
| 5. Trenzar la tristeza | 11. En mis tiempos las perlas significaban lágrimas |
| 6. Algo contigo | 12. Adela |
| | 13. Petenera para Bernarda |

A través de una palabra o situación disparadora, les planteaba improvisaciones a las intérpretes para después seleccionar de ahí el material que me ayudaba a componer la imagen de una escena. Las escenas que tuvieron un trabajo detallado de improvisación y luego de composición a partir de ello fueron la *Obertura*, *Algo contigo* y *Petenera para Bernarda*.

La *Obertura*, con el juego de la clandestinidad, oscuridad y los sonidos que el taconeo flamenco propiciaba, así como la inclusión del bolero latinoamericano

'Quizás, quizás, quizás'⁵⁰ en saxofón y un texto escrito por mí al cierre de la escena, es, a mi parecer, el mejor ejemplo de superposición de capas en la escena⁵¹. Esto, probablemente, responde a la mayor cantidad de tiempo con que se contó para su composición, pues comenzó a explorarse aún antes de la inclusión del texto de Bernarda.

Voz en off: Dicen que cuando bailás, se te va el alma en cada movimiento, y la llamás con cada jaleo. Es cerrar los ojos y sudar, es soltarlo todo, dejarse ir. Es no tener miedo, no necesitar a nadie... no necesitar nada.... sentir, sin que algo sea bueno o malo, sólo sentir.

Y dicen que cuando bailás, se agitan los sentimientos, se te salen del pecho, explotás de adentro hacia fuera. Yo siempre quiero bailar, siempre. Jugamos a las escondidas con mamá: de niñas como un juego y ahora, por protección. Ella no baila. Tirana de todos los que la rodean, es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te morís durante un año sin que se le cierre su fría sonrisa. Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella...

Ya no son las mismas flores (p. 196)

⁵⁰ 'Quizás, quizás, quizás' es una canción popular escrita en 1947 por el compositor cubano Osvaldo Farrés. Se han realizado muchas versiones de esta canción a través de la voz de un sinnúmero de artistas, entre ellos Joe Davis, Andrea Bocelli, Zaz, Gaby Moreno, Nat King Cole, entre otros.

⁵¹ Ver anexo 6.3 (adjuntado en CD al final del documento).

Este texto es el cierre de la escena Obertura y el inicio de la reescritura de la obra de Lorca, pues, al iluminarse de nuevo el escenario, nos encontramos con todas las mujeres de la familia en el funeral del padre. Otra de las escenas que se trataron a partir del estudio de capas fue la número 6, '*Algo contigo*'. Gabriela, al ser bailarina de danza contemporánea, tenía una inteligencia corporal particular que funcionaba con la propuesta de escena que quería para este momento de Adela.

Esta escena no se encontraba dentro de la obra de Lorca, sino que partió del deseo de que las dos mujeres contrastantes de la obra –Bernarda y Adela- tuvieran una escena a solas en donde se encontraran con sus conflictos más profundos. Para esta escena en específico se hizo una versión del bolero popular *Algo contigo*⁵², cantada por Ana Lucía e interpretada en el piano por Fabián Arroyo⁵³, en donde partimos de la sinuosidad de la melodía, a la que se suman la danza de Gabriela y mi flamenco, de manera que logramos una pequeña aproximación a una teatralidad flamenca con un desarrollo fluido de la escena⁵⁴.

⁵² '*Algo contigo*' es una canción compuesta por el argentino Chico Novarro (Bernardo Mitnik Lerman), en 1976, y de la cual, al igual que '*Quizás, quizás, quizás*', se han realizado múltiples versiones. En este proceso de montaje, utilizamos la versión cantada por Mayte Martín, cantaora flamenca.

⁵³ Ver anexo 5.3 (adjuntado en CD al final del documento).

⁵⁴ Ver anexo 6.1 (adjuntado en CD al final del documento).



Gabriela en la escena 'Algo Contigo'.

Foto por Pablo Molina, 23 de noviembre 2014.

El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en el actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etc. (...) No es un problema hacer un teatro con texto o un teatro sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto.(...) Hoy posiblemente haya un retorno a la dramaturgia escrita pero eso no

necesariamente significa dejar de lado todas las conquistas que el teatro ha hecho, es necesario que exista este pluralismo de posibilidades (De Marinis, en Pinta, 2005, p. 3).

Las actrices se apropiaron rápidamente de las características de sus personajes, iban tejiendo el hilo de acciones de cada una a través de la propuesta. Sin embargo, el tiempo fue un factor apremiante y la exploración, como veníamos haciendo desde el 2013, se detuvo. El tener un texto como base trajo tanto ventajas como desventajas, pues, al estar ya una historia de principio a fin armada, nos empujaba a marcar escenas, una tras otra, para ir adelantando el trabajo. En un momento me encontraba marcando sin ya ninguna intención de hacer largas exploraciones en los ensayos, el gusto que tenía por ello lo había perdido debido a la falta de tiempo.

Era evidente que la interpretación de Bernarda más la dirección del proyecto me condicionaron en el proceso creativo, automatizándose este por la saturación de responsabilidades. En la primera etapa de la bitácora⁵⁵, realizaba muchos ejercicios de escritura activa con las actrices para el entendimiento del tema y de los hallazgos que encontrábamos. Sin embargo, para esta tercera etapa de montaje la escritura con ellas fue cada vez menor y en el producto final del texto no aparece ningún fragmento compuesto por las actrices. Sobre todo, se debe a que no sabía

⁵⁵ Ver anexo 1.1, p. 130-151.

en qué parte de la nueva versión hacerlo; además, los principales escritos fueron realizados bajo otros términos y otras exploraciones, y por más que pueda justificar que dentro de *La Casa de Bernarda Alba* se cuestiona la sexualidad femenina, es muy amplia la diferencia entre textos escritos a partir de exploraciones de prostitución en el contexto actual y exploraciones sobre Lorca.

Por ello, continué con la idea de incluirle nuevos textos a la obra y escribí varios en donde me acercaba más a un cuestionamiento del discurso sin que esto se saliera de la línea de trabajo lorquiana.

Angustias: A ellos les gusta que el cuerpo de su mujer esté joven y arreglado, y si ya no lo está, se buscan una jovencita guapa y dispuesta para pasar las noches. (Imitando a su madre) Putas... mujeres perdidas; mi madre no dice nada más que eso. Que a todas las juzgará Dios, y que nosotras somos muy decentes para siquiera pensar en esas mujercuelas. Por eso no pensamos, no escuchamos, no sentimos...

Ya no son las mismas flores (p. 201-202)

El texto anterior es un ejemplo de la escritura que incluí en la obra. También se incluyeron fragmentos de dos autoras distintas, Paola Klug y Anaïs Nin. Tenía mucho material entre el original de Lorca y los nuevos, pero, como menciona García Wehbi (2012), "hace falta más que un texto para hacer teatro" (p. 22). El tener tanto material escrito disponible fue una pequeña trampa, pues por momentos me hizo creer que, al ubicarla en el espacio, la obra iba a estar terminada; no obstante, ese

camino de marcaje espacial era una solución bastante tradicional y poco creadora de conocimiento en el sentido de que no me cuestionaba mi forma de creación.

La dirección de actores fue un proceso que no desarrollé, pues no tenía claro cómo, y aún sigo sin sentirme segura con ello. Creo que me falta formación en ese aspecto y el material que les brindaba a las intérpretes no era suficiente ni estimulante, suprimiendo, e incluso contradiciendo, lo realizado en la primera etapa del proceso.

Hoy en día pienso mucho más en las formas de abordar los proyectos, ensayos y trabajo con los intérpretes, intentando siempre tener una comunicación creativa que nos permita a ambas partes no estancarnos. Si llegase a suceder, si algunas de las partes se estanca, hay que saber detectarlo; sin embargo, ha sido un aprendizaje a partir del proceso, de las dificultades que implica la creación desde la escena, de la interacción con las actrices. La reflexión sobre este documento posterior colabora a la elaboración de la praxis y, por ello, a la conciencia de mi proceso de aprendizaje.

Flamenco

El entrenamiento actoral partió de tres premisas: entendimiento del compás, disociación y rítmica. Para el proceso con las cuatro actrices, se le consiguió a cada una un par de zapatos de flamenco adecuados a su medida, de manera que el entrenamiento comenzara con un recurso real utilizado en este arte. Inicialmente, se les explicó a las actrices lo que era el compás, atendiendo en específico a que

nuestro trabajo se centraría en el compás de 4 por tangos, ya que este es un poco más fácil de comprender como etapa introductoria al flamenco.

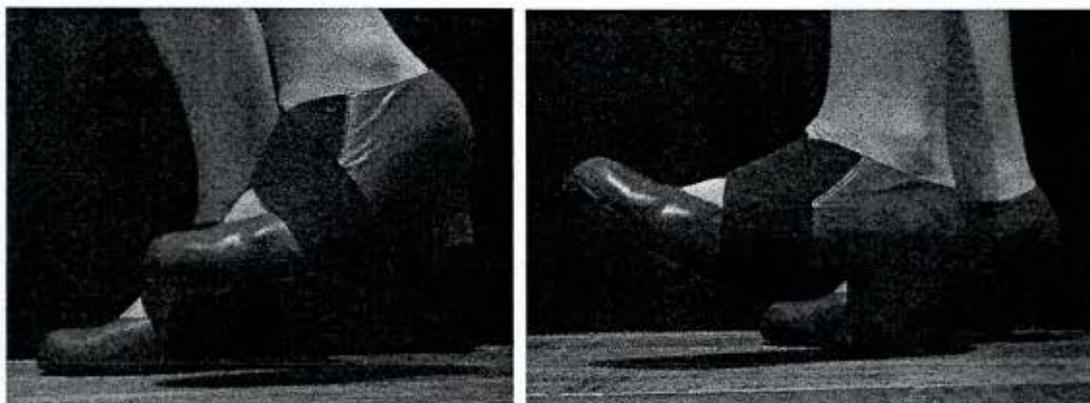
La base del entrenamiento partía de una preparación en conjunto, que iniciaba con la secuencia de yoga conocida como 'saludo al sol' (sūria namaskār). Este ejercicio es muy común en el inicio del calentamiento de esta disciplina y a menudo la tomamos para el entrenamiento actoral, reproduciéndola conscientemente diez veces, regulando el ciclo de respiración y cada vez llevando el cuerpo a un estiramiento prolongado.

Una vez finalizada la secuencia del saludo al sol, ubicadas en círculo, realizábamos ejercicios de floreo y taconeos intercalados para propiciar el acercamiento a los movimientos flamencos básicos en el baile. El floreo consiste en el movimiento circular de las muñecas, de adentro hacia fuera y viceversa, en donde se involucran todos los dedos de la mano y evoca mucha de la expresividad en el baile. Es un movimiento limpio de manos que acompaña al baile, en específico el de la mujer, y es clave en la forma del cuerpo danzante.

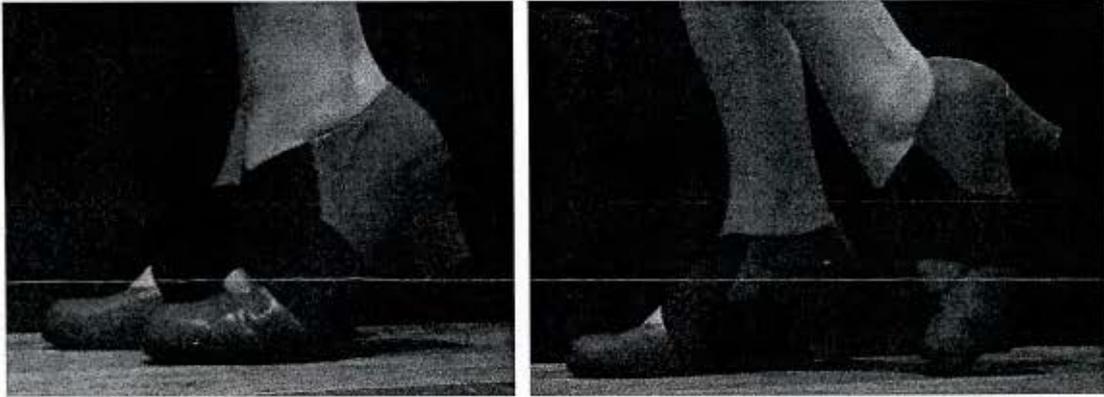
Durante las prácticas de floreo, todas las actrices entendieron la mecánica del movimiento y lo pudieron ejecutar de manera adecuada cada vez que ejercitábamos este aspecto. Sin embargo, a la hora de trabajar el tema de la disociación, al involucrar otro ejercicio con los pies, aparecieron ciertas dificultades en su ejecución.

Los pies se trabajan mucho en esta disciplina, por lo que decidí emplear cuatro variables: planta, tacón, punta y taquito. Con estas cuatro opciones de pies,

se generaron secuencias por lapsos de 8 y 16 tiempos, tanto en el orden mencionado como intercaladas. Así como el floreo en solitario, la ejecución de secuencias armadas con los pies les fueron fáciles de interpretar, de manera que el entendimiento sobre el movimiento fue claro y rápido; sin embargo, a la hora de combinar un floreo básico en una sola dirección junto con una secuencia de pies monótono, se comenzaron a ver las primeras trabas por disociación. Esto es perfectamente comprensible, pues en la iniciación al flamenco siempre nos vamos a encontrar con estos detalles. Es a través de la continua repetición y entrenamiento que se va asimilando la técnica.



Ejemplo: golpe y tacón.



Ejemplo: planta y punta.

Durante dos meses entrenamos técnica de flamenco, siendo particular el avance en disociación y ejercicios combinados por parte de Gabriela y Yael, que justamente son las dos actrices que poseen formación amplia en danza y ballet. Por otra parte, un poco más lento, pero igual de beneficioso, Madelaine mostró mejorías en estos ejercicios. En particular, a Ana Lucía se le dificultó el tema de las secuencias de zapateos y floreos en conjunto, pues, a diferencia del lado derecho de su cuerpo, que asimilaba los ejercicios, el izquierdo siempre mostró dificultad, retrasándola con respecto a las compañeras.

Las actrices que mostraban los movimientos más fluidos con la técnica de pies y brazos, por ejemplo Yael o Gabriela, se agruparon en el sector de personajes 'jóvenes', como Magdalena y Adela. A estos personajes, por sus características propias, les tocarían escenas que involucraran más el cuerpo. En el caso de Ana Lucía, los resultados indicaban que era mejor trabajar con ella una sobriedad en su

calidad actoral, de manera que se pudieran explorar las capacidades musicales que posee, y prescindir de algún momento de baile, pues su afinidad pertenece a otro campo.

Cabe destacar que este proceso de entrenamiento estuvo siempre consciente de la introducción básica al flamenco que se les propició a las actrices, y que en ningún momento pretendía ser un aprendizaje de calidad profesional, pues el tiempo requerido para eso excedía el tiempo que teníamos para montaje. De manera simultánea, al entrenamiento de técnica básica se añadieron las nociones de ritmo y musicalidad que el cuerpo con estos elementos posee, ya sea desde ejercicios guiados por mi persona o a partir de las mismas exploraciones de las actrices. Los ejercicios de taconeo realizados tienen su propia rítmica definida y el imitarlos indica si la intérprete lo está ejecutando de manera adecuada o hay irregularidades en la fluidez de los acentos.⁵⁶

Para facilitar el entendimiento de la música flamenca, se les mostró a las intérpretes un grupo de canciones que ejemplificaban de manera clara el compás propuesto, la cadencia de la voz y los juegos de guitarra. No era intención el incluir música flamenca en el montaje como tal, sino dar búsqueda a otros ritmos y

⁵⁶ Los acentos remiten a una cualidad de golpe con el zapato, debe ser claro, sin titubeos y más fuerte que el resto de la secuencia para generar una pulsión rítmica.

'aflamencarlos'⁵⁷, de manera que se explorara la fusión de esta disciplina con otros sonidos latinoamericanos.

En marzo del 2014, se incluyó a tres músicos en el proceso de montaje con la intención de trabajar en conjunto la composición musical del proyecto. Al cabo de un mes, el violinista tuvo que retirarse por razones de fuerza mayor, pero otro fue incluido para ocupar su lugar; de esta manera, se trabajó con tres intérpretes hasta el estreno del montaje, los cuales fueron: Fabián Arroyo (cantante y pianista), Juan José Torres (saxofonista) y Jagdish Hall (violinista). Ellos se integraron al montaje en visitas periódicas, una vez a la semana o una vez cada quince días, según fuese necesario.

Ningún músico tenía experiencia en las melodías flamencas, sin embargo, tuvieron bastante apertura para estudiar la métrica de este estilo musical y entender las posibilidades de incursión que podían realizar a través de sus instrumentos. Uno de los aportes creados se da al inicio de la obra, en la escena en donde está el 'Quizás, quizás, quizás', donde Juan José compuso una melodía sobre la ya conocida canción, con la diferencia de que esta partía de una estructura que mezclaba voz a capella, saxofón y percusión con cajón, tacones y palmas en compás de cuatro tiempos.

⁵⁷ Aflamencar/Aflamencamiento: generalmente consiste en introducir la canción con guitarra española y cantarla haciendo algún melisma a final de frase. (Diccionario flamenco) Ver: <http://www.flamencoexport.com/flamenco-wiki.html>

A partir de una canción popular latinoamericana 'Arroz con leche', Fabián también participó en la construcción musical de otra de las escenas de la obra. Esta canción posee una letra y una melodía tradicionales, la cuales acompañan el fragmento de la obra en donde Adela se cambia la ropa de luto por su vestido verde. Fabián compuso una melodía oscura, lenta y pesada para la canción, a la vez que la voz denotaba una intención flamenca y arrastre de melisma⁵⁸.

Con esta canción de 'arroz con leche', se propone una progresión del momento en el que Adela la canta con una intención alegre y desenfadada a la escena cuando se escucha la versión interpretada por Fabián, la cual evidencia un giro emotivo en la obra. Por otra parte, para la musicalización de la escena de Bernarda se consideró lo siguiente:

Lorca conocía igualmente la formas de redimir a sus personajes, logrando que Bernarda, como madre no provoque aborrecimiento sino una extraordinaria impresión por la manera en que está dispuesta a obedecer hasta sus últimas consecuencias, favoreciendo a esa moral subyugante e inhumana que la hace ciega de todo entendimiento, sentimiento y realidad misma (Rosales, 2004, p. 27).

⁵⁸ Ver anexo 5.2 (adjuntado en CD al final del documento).

Para Bernarda, la escena Petenera tuvo una propuesta musical flamenca basada en lo que menciona el párrafo anterior. A nivel de dramaturgia escénica, fue la que se dio más libertad de proponer movimientos y estudiarlos, pues no tenía una idea preconcebida de cómo realizarla más que utilizando el recurso de la bata de cola, un accesorio en el vestuario flamenco que exige una técnica específica y su manejo no es fácil. Para el trabajo con este elemento, Milena y yo tuvimos una serie de ensayos durante dos meses en el 2014, a través de la cual Milena me introdujo en las características principales en el uso de la bata de cola, la técnica y el funcionamiento de este elemento en el baile.



Ensayo con Milena Picado, Junio

2014.

El color negro total es una característica importante en la bata de cola que se utilizó en la obra. También lo es el hecho de que, antes de la última escena,

Bernarda no caminaba con la bata arrastrándose por el suelo, sino que, mediante el diseño de la falda, ésta se logró recoger con dos botones en la pretina de la cintura, haciendo que se viese amplia en volantes y que apenas rozara el suelo al caminar. Antes de iniciar la escena final, en el apagón previo, la falda se desabotonaba, cayendo ampliamente en el suelo a manera de bata de cola tradicional; luego, y mediante la partitura de acciones realizada en el monólogo, Bernarda cae al piso y abre sus piernas, dejando ver en el interior de la falda un color rojo que recubre todo el forro de la tela.

Este color rojo también se puede observar en los giros que la intérprete realiza y en la posición final a la que llega, en donde recoge la cola de la bata en sus pies. Una vez más, el color rojo de la falda es expuesto como señal mortífera de derrota y dolor, evocando el aborto metafórico que Bernarda ha tenido al ser culpable de la muerte de su hija, cuestionando su maternidad.

Este hallazgo se dio a partir de exploraciones con Milena y su bata de cola, que es de color rojo en su exterior y cuando la movía se veían por momentos algunas partes del interior negro. Esto me llamó la atención, pero no fue hasta ver un video de la bailaora Concha Jareño⁵⁹, en donde encuentro la referencia de un paso con el que finaliza su baile en donde deja ver por delante el forro de la bata de

⁵⁹ Concha Jareño (España) bailando en la Bienal de Sevilla del 2010. Ver video: <https://www.youtube.com/watch?v=WEL9yV094aQ>

cola, que es de otro color en su interior. Por lo tanto, me pareció clave utilizar este elemento y ponerlo a contrastar con el negro mortuario del vestuario de la madre.



Ejemplo de la bata de cola recogida a la cintura.

Foto por Pablo Molina, noviembre 2014.

Bernarda se encuentra sola en el centro del espacio, tirada en el suelo, con los ojos abiertos y portando una bata de cola negra con el forro color rojo brillante (el cual aún no se ve).

Voces en off: Ella la más aseada, ella la más decente, ella la más alta. Lengua de cuchillo. Buen descanso ganó su pobre marido. Ojalá

tarden muchos años en pasar el arco de mi puerta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hagan cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Aquí se hace lo que yo mando. ¿Es decente? Hasta que salga de esta casa con los pies por delante mandaré en lo mío y en lo de ustedes. Me hacen al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir.

Ya no son las mismas flores (p. 229).

Conclusiones
y
Recomendaciones

Llevar a cabo esta investigación, y el montaje de esta puesta en escena resultó un reto en cuanto a conocer la dinámica de creación artística en el contexto inmediato en el que mi persona y las integrantes del equipo nos encontrábamos. Fueron muchos los caminos que se planteaban como rutas para aprender sobre la/s dramaturgia/s y en definitiva este resultado fue apenas un acercamiento a una forma de abordar la escena desde la dirección y la escritura.

El resultado, mostrado en las seis funciones realizadas, fue tan sólo un acercamiento a los hallazgos de un proceso que se centró en investigar ciertos temas y tratar de llevarlos a escena agregándole complementos al texto original de Lorca.

El objetivo general de esta investigación planteaba el crear una versión libre de la obra *La Casa de Bernarda Alba*, utilizando la dramaturgia escénica para articularla con elementos sobre la sexualidad femenina y el arte flamenco. La obra *Ya no son las mismas flores* presenta en efecto una versión libre desarrollada a partir de un procedimiento de reescritura realizado sobre la obra de Lorca a través del tratamiento sobre personajes y estructura planteada para la puesta en escena, así como la inclusión de textos nuevos y escenas que complementaban la visión que quería construir sobre los momentos en soledad de Adela y Bernarda, por ejemplo.

Dentro de los objetivos específicos, está el mantener una bitácora de trabajo del proceso creativo a manera de sistematización de la forma de creación desarrollada para la puesta en escena. Dicha bitácora se compone de material

escrito y material digital, comprendiendo las tres etapas principales del proceso, así, este registro me permitió acceder a la información necesaria para la redacción de este informe y el mismo lo incluyo como anexo para ser una fuente de consulta si alguien piensa que le puede ser de utilidad. Otro de los objetivos apunta a analizar elementos de la temática de la sexualidad femenina contenida en la obra *La Casa de Bernarda Alba*. El análisis se realizó en conjunto con las actrices en el sentido de que pudiéramos comprender en colectivo la psicología de los personajes, de esta manera, aspectos sobre la represión y libertad sexual fueron los dos ejes principales que se deseaban mantener y de allí, mediante la reescritura se resaltaron detalles del tema de la sexualidad como lo son la maternidad de Bernarda, la soledad, el deseo y la clandestinidad o tabú de mostrarse, por ejemplo. Cabe destacar que este análisis se realizó principalmente en los personajes seleccionados para la versión de *Ya no son las mismas flores*.

Durante el proceso de ensayos se realizaron sesiones de introducción a la técnica de flamenco, así como exploración sobre los elementos que se utilizan en el baile, como los zapatos o el abanico. Esto corresponde al tercer objetivo específico en donde se plantea explorar las posibilidades de musicalización escénica a través de elementos del flamenco y su posterior inclusión en el proceso de montaje. Las actrices conocieron distintas formas por las cuales el calzado flamenco proporciona sonido y rítmica, pudiendo marcarlo después en escenas de la obra. Sin embargo, por interrupciones en el proceso de ensayos, el entrenamiento

brindado no pasó de ser una introducción, dejándonos sin poder profundizar mas en ello debido al tiempo.

El último objetivo, es el aplicar la dramaturgia escénica como aproximación teórico-práctica para la creación final de una puesta en escena. Este fue el objetivo más complejo de llevar a cabo en el sentido de que el proceso desarrollado en sus tres etapas abordó estrategias de creación escénica apoyadas en determinados referentes, así como descubrimientos propios durante los ensayos. Contemplé el bagaje teórico sobre la dramaturgia escénica e intenté ponerlo en práctica, llegando a conclusiones y resultados diversos dependiendo de las etapas de la puesta en escena, sin embargo, a pesar de lo cambiante de la creación previa al resultado final del montaje, puedo asegurar que todo ello me acercó a descubrir mis propias maneras de abordar y –organizar- la dramaturgia escénica.

La investigación artística no es sólo recolectar referencias de todo tipo y justificar en unos cuantos párrafos porqué queremos hacer un proyecto. Investigar en el teatro implica plantearse las nociones de prueba y error que acompañan el proceso, acompañar las dudas y los aciertos en el diálogo, encontrar cartografías teatrales que dialogan, que se entrelazan y producen nuevos medios de comunicación en la escena. Investigar es desarrollar nuevas formas personales de crear, un descubrimiento de la producción poética de nuestro hacer conforme se va sistematizando un proceso escénico.

No hay un manual único y verdadero sobre la creación, pero están los descubrimientos que como colegas podemos compartir. Estos que señalo a continuación serían algunas de estos.

Es esencial el compromiso de las personas participantes más allá de su función como actuantes. Las personas que participen deben tener un móvil para participar que vaya más allá de actuar. Deben sentir que el proyecto es suyo. En mi caso, las actrices nunca dejaron de crear partituras para sí mismas; algo que agradezco es la creación constante en la que se encontraban a pesar de que mi instrucción en algunas escenas haya sido poco provocativa. Todas tenían sus propias resoluciones escénicas de las que yo ni siquiera era consciente en su momento, sosteniendo el proyecto desde los lugares que podían hacerlo y lo cual fue imprescindible.

Este elemento de tener sus propias partituras es fundamental porque su uso fue un acierto para la creación dramaturgica que me propuse; son muchísimas las partituras corporales que se convirtieron en imágenes para la escena aunque al final no se usaran.

Es necesario cuestionarse los objetivos que nos proponemos sobre un proceso, sean estos sencillos o complejos, y ponerlos a prueba. No en todos los procesos de creación artística desde cero se necesita una estructura previa para trabajar, sin embargo, cuando se definen aspectos de tiempo respecto a fechas de muestra por ejemplo, descubrí lo importante de definir una estructura sobre la cual

comenzar a crear y no perderse en el camino, y si una se pierde, poder sujetarse de esa estructura para volver al proceso.

Debemos entender el universo del investigador teatral como un proceso no resultativo e intuitivo, si bien construido sobre las bases de una teoría e hipótesis establecidas. Esto significa que, teniendo una base teórica y unos móviles personales fuertes se puede investigar permitiendo que el proceso no sea todo intelectual sino con varios caminos tomados, ejercicios planteados, imágenes que se desea crear y que provienen de una intuición, una sensación y no una explicación racional.

Es necesario aceptar las condiciones de la contemporaneidad y hacerlas nuestras en todo sentido: reconocer las tecnologías que nos rodean, no sólo desde los avances electrónicos, sino sobre las facilidades y posibilidades que la sociedad le otorga al ser humano en la vida cotidiana. Debemos integrar esas posibilidades para poder hacer teatro y no afianzarnos a la idea de que 'ya todo está hecho' sino poner en construcción la innovación sobre esas estructuras ya establecidas.

La investigación requiere de la prueba y del archivo del registro sistemático de los avances del proceso, pues todo proceso cultural es transmisor de conocimiento, un comunicador. Al acertar o errar se produce experiencia, que no debe pasar desapercibida en nuestro proceso de creación.

Cambiar la forma de mirar el proceso de ensayos, asumiendo las nociones de prueba y error, probar ideas o cosas sin siquiera saber si van a funcionar o no. Entender el ensayo como un proceso de aprendizaje y exploración no sólo para el

intérprete, sino para todas las otras personas involucradas, en este caso en particular, la dirección y la dramaturgia.

Cuestionarse es vital. Tenemos miedo a cuestionarnos porque ello pone en duda nuestras propias ideas, sin embargo, dudar es asumir la posibilidad de equivocación, de tener que retroceder porque un proceso no dio los resultados idóneos. Me encontré con el miedo a no cumplir con un espectáculo, en el que tuve que tomar un texto existente porque me daba la seguridad de una historia y personajes que el proceso con la prostitución no me estaba dando, un miedo ante un resultado que había planeado sin tomar en cuenta el camino que debía recorrer para realizarlo.

Estos descubrimientos me permiten colocarme en un lugar diferente para crear nuevos proyectos, y aportan una escala de conocimiento más en esta extensa pero joven línea de investigación y definición de lo que es dramaturgia escénica o creación desde la escena.

Viola (1234) la continuación de unos objetivos.

Hay una segundo grupo de conclusiones a los que quiero apuntar y que refieren a otros procesos paralelos a la construcción específica de *Ya no son las mismas flores*. Estos son el tema de la prostitución/sexualidad femenina y *Viola (1234)*.

Cuando finalicé la temporada de muestra de *Ya no son las mismas flores* en noviembre del 2014, sucedieron una serie de eventos laborales y personales que

me empujaron a poner en pausa la continuación de esta investigación. Sin embargo, al cabo de un par de meses la necesidad de hacer teatro se apoderó de mí nuevamente, así que comencé un proceso totalmente nuevo, partiendo de un tema que me venía resonando en la mente hace tiempo: la violación sexual.

Este tema no fue gratuito, responde a las mismas inquietudes iniciales que tenía al comenzar esta investigación: explorar el tema de la sexualidad femenina y problematizarlo a través de la escena. Sin embargo, en ese momento no veía ni tenía conciencia de alguna relación entre este nuevo proceso y el de 'las Flores'.

Este nuevo proceso se llamó *Viola (1234)*⁶⁰, y accionaba a partir de cuatro monólogos realizados por cuatro actrices en donde cada una interpretaba una historia sobre el tema de la violación sexual y psicológica, sumado a la premisa de crear una dramaturgia propia a partir de los conocimientos que ya tenía sobre la creación desde la escena desde la experiencia previa de *Ya no son las mismas flores*. Es decir, tomé en cuenta aspectos sobre definirme una posible estructura de creación en cuanto a propuesta espacial y estética, así como de monólogo, la cual independientemente de si haya cambiado después, fue una base para proponer el trabajo de exploración a las actrices.

⁶⁰. Bajo la producción de DelCarmen Teatro, grupo que formé en el 2012 en donde trabajo desde la dirección junto a un grupo de colaboradoras y colaboradores varios dependiendo del proyecto, *Viola (1234)* se estrenó en Julio del 2015 en la sala alternativa Casa Teatro (San José, Costa Rica).

Curiosamente, el proceso de montaje de *Viola (1234)* partió desde los objetivos que tenía la investigación de *Ya no son las mismas flores* pero adaptándola a las necesidades propias que planteaba el tipo de proyecto. No se basaba en un texto clásico, no proponía escenas colectivas, no utilizaba al flamenco, sin embargo, era la madurez de los métodos que comencé a explorar en mi licenciatura: el cómo utilizar material testimonial e histórico para redactar una dramaturgia que dialogara entre mis ideas preconcebidas y los hallazgos durante los ensayos; desde la sexualidad violentada en los personajes, descubrir poco a poco qué historia les transitaba; involucrar la música y la voz amplificadas como un elemento común y catártico en todas, entre otros.

A inicios del 2016 y por razones varias, comencé la reestructuración de *Viola (1234)* a solamente *Viola*⁶¹, pues a pesar de ser mucho de lo que el montaje tenía, se modificaron algunas escenas incluyendo parte del elenco. En esta posibilidad nueva de modificar, me inserté de inmediato en una reescritura, pero esta vez reescribía sobre lo que yo misma ya había creado. *Viola* es un resultado de una experiencia y los conocimientos adquiridos a partir de los procesos, y cómo es acumulativo y no se debe desechar. Un ejemplo de ello, es una de las escenas más fuertes que tiene este montaje: el de una violación a una mujer joven perpetrada por un sujeto imaginario, el cual le tapa la boca –ella utiliza su propia mano– mientras bajo una luz roja, escuchamos la letra de dos canciones románticas muy populares

⁶¹. DelCarmen Teatro. Marzo, 2016.

en Latinoamérica. Este es un juego de contrastes que generan gran impacto en el espectador; lo valioso es el hecho de que esa escena fue una de los varios resultados que tuvimos durante una improvisación sobre el ejercicio de la 'habitación de motel' cuando a finales del 2013 explorábamos la prostitución. Así mismo, dentro de los 110 testimonios de prostitución que había seleccionado, muchos de ellos hablaban de la violación sexual, pues adrede los elegí debido a que el tema me interesaba mucho, sin saber que en el futuro dedicaría un proceso de montaje específicamente a ello.

Rita: Me violaron y todo y ya, ahí murió todo.

E: ¿Qué es lo que vos sentís que murió?

Rita: Diay la vida mía. Porque eso fue muy feo, que me violaran.

(...)

E: Rita, si vos tuvieras que contarme quiénes son las personas importantes para vos, a quienes mencionarías?

Rita: Mi mamá, mi papá y... Julieta (su mejor amiga) y así... nada más [Rita tiene tres hijos] (Entrevista a Rita. Chacón Echeverría, 1993, s.p).

En definitiva, aunque no pude poner mucho en práctica el desarrollo del tema de la sexualidad femenina en el proceso de reescritura de *La Casa de Bernarda Alba*, posteriormente se prestaron las oportunidades para abordarla y me encontraba con más herramientas a partir de la experiencia. Este trabajo de Viola no fue nada fácil, el haber trabajado el proceso con Lorca me brindó hallazgos

respecto a los tiempos de creación, la estructura y la organización de una dramaturgia y dirección conjuntas, pero no resuelve la capacidad de poder solucionar los obstáculos de un nuevo proyecto , pues cada uno conlleva nuevas necesidades y la responsabilidad de entender desde dónde se quiere comenzar a crear.

Fue muy fructífero, pero así como me dejó enseñanzas, también me hizo dudar mucho de mí y mi capacidad creativa; fue un trabajo vivo y riesgoso que me exigía estar siempre activa en la investigación, pues habiendo alcanzado un escalón más en el entenderme en mi quehacer y maneras de creación, no me permitía a mí misma caer en los mismos errores que en el proceso anterior de 'las Flores'.

Cuestionarse las decisiones, sin que esto sea negativo, sino productivo es uno de los grandes aprendizajes que tuve. Los procedimientos y formas que planteé sobre la dramaturgia escénica me permitieron una aproximación a la integración de lenguajes varios bajo una historia, logré desechar material que posteriormente y sin pensarlo utilicé. Esta manera de producir me enseñó que dramaturgia escénica es crear desde la escena, escribiendo la obra desde la palabra y la imagen en simultáneo, en comunicación; también sé que con cualquier idea o cualquier texto es posible, pero hay que analizarlo muy bien e ir con calma.

Con este tipo de dramaturgia y de dirección concreté *Viola* y es claro que debí de pasar por 'las Flores' para entenderlo. Posiblemente en unos meses la manera de aproximarme a la procesos de creación de dramaturgia desde la escena cambiará un poco su forma hacia el próximo proyecto, pero tendrá como base la

experiencia encontrada y entendida, pues en estos momentos de mi carrera estoy segura de que es la línea que quiero trabajar: dramaturgia desde la escena, pues me invita a dialogar entre el mundo de la palabra escrita y la imagen escénica en simultáneo.

¿Cuál es mi forma? ¿Cuál es mi dramaturgia a partir de la experiencia que generé? ¿Cuál fue anteriormente y cómo es ahora? Al preguntarme sobre mi dramaturgia me pregunto sobre mis procedimientos como creadora en donde se involucra la dirección y la dramaturgia, y no sobre mi escritura como un hecho aislado. No tengo una respuesta clara y sin embargo tengo varias certezas.

Mi dramaturgia está construida sobre apuros, sobre equivocaciones y manejos no tan adecuados de tiempos e ideas, se ha pulido a punta de horas de ensayo sobre propuestas que no condensan; se desmenuza sobre la voluntad de querer entender los universos actorales de los intérpretes, está a diario pensando en cómo puede mejorar y definirse. Mi dramaturgia no quiere ser predecible, busca ser innovadora sobre mis propias ideas y aprendizaje, mi dramaturgia está en mí y trata de escucharse a sí misma y a la vez ser escuchada. Mi dramaturgia necesita de otras voces y otros cuerpos para crearse, no puede existir sola. Se enorgullece de mí cuando encontramos un acierto. Me cuestiona y me pone en duda siempre como creadora. Mi dramaturgia me hace caso y salta al vacío con mis ideas. Está aprendiendo sobre la consciencia de los tiempos. Se toma de la mano de mi dirección y juntas quieren y luchan por entenderse. Es una dramaturgia ambiciosa y a la vez inocente. Mi dramaturgia es el resultado de todos estos procesos.

Bibliografía

Arranz del Barrio, A. (1998). *El baile Flamenco*. (1° edición) Madrid. Librerías Deportivas Esteban Sanz, S.L.

Artaud, A (2009). *El Teatro y su Doble*. (3° edición). México, D.F: Grupo Editorial Tomo.

Avila, R; Korish, D. (2008). *Dramaturgia Invisible*. (1° edición) Heredia, Costa Rica: EUNA.

Barba, E; Savarese, N. (2010). *Diccionario de Antropología Teatral*. (4° edición). Lima, Perú: Editorial San Marcos.

Berlanga, M.A. (s.f). IIª Parte. La música y el baile: claves musicales y estéticas. En *El Flamenco, un Arte Musical y de la Danza*. [Versión electrónica] Universidad de Granada. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~berlanga>

Cantú Toscano, M. (s.f). La dramaturgia de la dramaturgia: una aproximación desde las ciencias de la complejidad. Recuperado de: <http://dramared.com>

Chacón Echeverría, L. (1992). 'Soy una mujer de ambiente...' Un análisis sobre prostitución femenina, prevención y sida. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

Chacón Echeverría, L. (1993). 'Soy una mujer de ambiente...' Un análisis sobre prostitución femenina, prevención y sida. Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

Cruces, C. (2013). De cintura para arriba: Hipercorporeidad y sexuación en el flamenco. [Audio electrónico] Sevilla, España: Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC).

Esteban, J.M. (2007). Breve Enciclopedia del Flamenco. (1° edición) Madrid: Editorial Libsa.

Gallardo Y; Moreno A. (1999). Aprender a Investigar, Módulo 3: Recolección de la Información. (3° edición) Santa Fe de Bogotá: Arfo Editores Ltda.

Garaizabal, C. (2009). Debates feministas sobre la sexualidad. Granada, España. Recuperado de: http://www.aldarte.org/comun/imagenes/documentos/Debates_feministas_sobre_la_sexualidad-_Cristina_Garaizabal.pdf

García Lorca, F. (1936). La Casa de Bernarda Alba. 5ª edición. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.

García Wehbi, E. (2012). La poética del disenso, Manifiesto para mí mismo. Botella en un mensaje (p. 20-30). Argentina: Alción editora y Ediciones DocumentA/Escénicas.

Lagarde, M. (1993). Los cautiverios de las mujeres: madres, esposas, monjas, putas, presas y locas. (2° edición). México: Editorial México DF-UNAM.

López Castro, M. (2009). Capítulo 1: Protagonismo, Valentía y Resistencia de la mujer en el flamenco. En Centro de la Mujer del Excmo. Ayuntamiento de Albacete.

Mujeres Pioneras: Mujeres Flamencas, Psicólogas, Reinas, Feministas. (1ª edición, p. 7-29) Albacete, España: Editora Municipal.

López Castro, M. (2007). La imagen de las mujeres en las coplas flamencas, análisis y propuestas didácticas. Disertación doctoral en Ciencias de la Educación no publicada. [Versión electrónica] Universidad de Málaga, España. Recuperado de: <http://www.biblioteca.uma.es/bbldoc/tesisuma/17115838.pdf>

Lorenzo, T. M. S. (2014). Voz no corpo gritante: os desafios do processo solo de ator. Tesis Doctoral, Escola de Comunicações e Artes, Universidad de São Paulo, São Paulo. Recuperado de: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-05112014-103209/>

Machado y Álvarez, A. (1881). Cantes Flamencos / Antonio Machado y Álvarez. (3ª edición) [Versión electrónica] España: Colección Austral, nº 745. Recuperado de: <http://perso.wanadoo.es/mate/cantesflamencos.txt>

Navarro, A. (2013). Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca. [Texto electrónico de la intervención de Alicia Navarro en el encuentro que la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos (PIE.FMC) organizó en Sevilla entre el 19 y el 21 de noviembre de 2013. Encuentro incluido dentro del programa de 2013 de UNIA arteypensamiento] Recuperado de: <http://ayp.unia.es/dmdocuments/ses0401.pdf>

Osorio Cerón, C. (2014). Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen. Tesis para optar al título de Actriz. Universidad de Chile, Chile. [Versión electrónica] Recuperado de: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/132294/biodrama-teatralidad-liminal-en-el-trabajo-de-teatro-kimen.pdf?sequence=1>

Pavis, P. (1987). Diccionario del Teatro. (Última edición). [Versión electrónica]
Recuperado de: <http://pavis.pcazorla.com>

Pérez, J; Merino, M. (2013). Definición obra teatral. Recuperado de:
<http://definicion.de/obra-teatral/>

Pinta, M.F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. En Telón de Fondo, revista de teoría y crítica teatral. N° 1. [Versión electrónica] Recuperado de:
<http://www.telonde fondo.org/numerosanteriores/numero1/articulo/9/dramaturgia-del-actor-y-tecnicas-de-improvisacion-escrituras-teatrales-contemporaneas.html>

Ranson, S. (2009-2010). El lenguaje del teatro y el lenguaje del baile flamenco comparados. La pieza de teatro "Bodas de sangre" de F. García Lorca frente a la coreografía de Antonio Gades y la película de Carlos Saura. Tesis de grado no publicada por máster en literatura y lingüística ibero-románica. Universidad de Gante (Bélgica). [Versión electrónica] Recuperado de:
http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/807/RUG01001457807_2011_0001_AC.pdf

Real Academia Española. (2001). Aplicar. En Diccionario de la lengua española. (22° edición). [Versión electrónica] Recuperado de:
<http://lema.rae.es/drae/?val=aplicar>

Rojas Mora, M. (2013). Percepciones y prácticas de las mujeres en el espacio urbano: el caso de las mujeres trabajadoras del sexo en la ciudad de San José, Costa Rica. Tesis de Licenciatura en Sociología. Universidad de Costa Rica.

Rosales Valle, R. M (2004). El triunfo trágico del poder irracional, tema central de la obra La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca. Tesis de grado no publicada. Universidad San Carlos de Guatemala [Versión electrónica] Recuperado de: es.scribd.com/doc/117948714/Tesis-sobre-La-casa-de-Bernarda-Alba

Sáez, L. (2004). ¿Será posible una dramaturgia para mimos?. Revista Picadero (año 3, n.10) Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Sánchez, J. (2002). Dramaturgias de la Imagen. (3° edición) España: Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Unciencia (2009). Roland brus: "el teatro documental es la posibilidad de ver, sentir y conocer otras realidades". Recuperado de: <http://www.unciencia.unc.edu.ar/2009/noviembre/roland-brus-201cel-teatro-documental-es-la>

Vinocour Ponce, F., Guillén, M., Protti Ramírez, G., Ávila, R., Bonilla, M., Rodríguez Jiménez, E., et al. (2007). La tradición del presente: actualidad en las experiencias teatrales en Costa Rica en las últimas tres décadas. (1° edición) Costa Rica: Ediciones Perro Azul.

Anexos

TABLA DE ANEXOS

BITÁCORA

1.1 Bitácora de proceso (2013-2014)

ETAPA 1:

1.2 - 1.8 Prostitución. Apuntes de bitácora.

1.9 - 1.12 Prostitución. Clasificación de testimonios reales.

1.13 Prostitución. Escrito sobre visita al Hotel del Rey, Gabriela.

1.14 Prostitución. Escrito sobre visita al Hotel del Rey, Natalia G.

1.15 Prostitución. Escrito sobre visita al Hotel del Rey, Ana Lucía.

1.16 Prostitución. Escrito sobre visita al Hotel del Rey, Mar.

1.17 Prostitución. Escrito sobre visita al Hotel del Rey, María Luisa.

1.18 – 1.19 Prostitución. Escritos de las actrices a partir de improvisaciones.

ETAPA 2:

1.20 – 1.21 Transición. Apuntes de bitácora.

ETAPA 3:

1.22 – 1.23 Bernarda. Apuntes de bitácora.

TABLA DE ANEXOS

FOTOGRAFÍA/PUBLICIDAD

- 2.1 – 2.2 Bernarda y sus hijas, por Cukoo koo Photography.
- 2.3 – 2.4 Magdalena, por Cukoo koo Photography.
- 2.5 Angustias, por Cukoo koo Photography.
- 2.6 Martirio, por Cukoo koo Photography.
- 2.7 Adela, por Cukoo koo Photography.
- 2.8 Diseño final de afiche. Realizado por Antonio Méndez.

TEXTO FINAL

- 3.1 *Ya no son las mismas flores*, versión libre de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

ENTREVISTAS

- 4.1 Entrevista a Milena Picado Rossi, actriz y bailaora de flamenco.
- 4.2 Entrevista a Deborah, *escort* o prostituta de lujo.
- 4.3 Entrevista final a las actrices, Yael Salazar.
- 4.4 Entrevista final a las actrices, Ana Lucía Rodríguez.
- 4.5 Entrevista final a las actrices, Gabriela Alfaro.
- 4.6 Entrevista a la actriz Yael Salazar, participante de los procesos *Ya no son las mismas flores* y *Viola (1234)*.

TABLA DE ANEXOS

AUDIO

- 5.1 Track #1. *Dicen que cuando bailás*, por Gabriela Alfaro.
- 5.2 Track #2. *Arroz con leche*, por Fabián Arroyo en voz y piano.
- 5.3 Track #3. *Algo contigo*, por Ana Lucía Rodríguez en canto, Fabián Arroyo en piano, Yael Salazar y Natalia Mariño en voz hablada.

VIDEO

- 6.1 Escena #6. Algo Contigo.
- 6.2 Escena #8. Arroz con leche: un retrato de él.
- 6.3 Ensayo primera versión de la escena #1. Obertura.

ETAPA 1: Prostitución

Abril 2013

Primer semestre de los cursos de licenciatura. Seminario de experimentación práctica y Seminario de investigación teórica. Dentro de la lluvia de ideas como posible proyecto de investigación siempre fue sobre sexualidad, mujer y como se asumen estos temas, todo tratando de abordarlo desde el teatro. Finalmente tomé la palabra Prostitución como disparador sobre lo que quería investigar. Sumando a esto el Flamenco como aporte estético, sonoro y visual a la puesta. Ni idea como, pero fue la idea inicial. Sin tener un texto escénico escrito, sino que escribirlo como parte de la investigación.

(Dirección)

Desde el teatro, estaban comenzando mis intereses sobre la dirección de teatro, convirtiéndose este en el enfoque a nivel teatral hacia el cual conduciría la obra.

Revisión bibliográfica del tema y los estudios que hay al respecto. Escogencia de algunas investigaciones para comenzar a ahondar en el tema e ir filtrando información.

- Encontrarme con el inmenso mundo de la investigación teórica.
- Encontrarme con la falta de formación como investigadora.

-Encontrarme con el sentir que estoy aprendiendo en el kínder de los modos de investigación y saber que desde lo artístico es aún más complejo y a veces autodidacta.

Mayo 2013

En la primera semana de mayo, me dediqué a buscar información en internet sobre la prostitución en Costa Rica, para ver si me encontraba con otros estudios que aunque no tuvieran la 'oficialidad' de investigación académica, podían ser útiles... Artículos de periódico, entrevistas y alguno que otro video amarillista de algún crimen en el que estaba involucrada una prostituta. La manera en la que se aborda el tema transita mucho entre el tabú y el morbo. Coexisten. Ninguno es nada sin el otro.

En una de las primeras búsquedas apareció un link de foro de Costa Rica: es un foro enorme en la web en donde la gente busca las 'salas' de conversación que mas les interesan. Hay desde salas que hablan de fútbol o informática, hasta las que abordan temas sexuales (sitios, precios, gustos, chicas, oferta de servicios, etc).

El link que me apareció fue directo a una sala de 'masajes' en donde se habla de sexo y prostitución, y una chica con el seudónimo de *Deborah* propuso un tema de conversación (la gente propone temas y los usuarios le pueden dar seguimiento respondiendo, hasta que poco a poco, surgen otros temas y así la información no para); el tema de conversación propuesto por Deborah fue: 'Soy prostituta y respondo dudas sobre mi profesión'.

Al entrar el tema estaba ya bastante adelantado, así que retrocedí para poder leer desde el inicio. Básicamente me llevó casi dos días de estar sentada frente a la computadora leyendo y leyendo todo lo que se había escrito hasta el momento... Fue uno de los temas (sobre sexo) más visitados en el foro. Deborah se describía a sí misma como prostituta de lujo, la cual en ese momento tenía 23 años de edad y la ejercía desde los 19. Estudió periodismo en una universidad privada pero no le llamaba la atención, así que a través de una amiga suya que era ex-miss y se dedicaba a ello, Deborah consiguió su primer cliente. Al ver que le gustaba, decidió continuar con ello.

Fue cuestionada y atacada por muchos usuarios en el foro, mientras que otros la defendían –e inclusive- algunos pocos alardeaban de que pudieron concretar un servicio con ella y dar fe de ‘su existencia’.

Después de leer el foro y ver como continuaba día con día, le escribí al mail que ella daba para consulta de servicios, mencionando quien era yo y el porque de mi contacto con ella y que si tenía el tiempo y deseo, pudiera responderme unas preguntas. Ella accedió cortésmente , y al cabo de varios días me terminó de responder lo que le mandé.

● Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12) ★

● **Nathalia Mariño** <nat.marinho@yahoo.com>
To sexdeborah@gmail.com

05/07/13 at 12:03 AM ★

Saludos Deborah,

Mi nombre es Nathalia Mariño, soy estudiante de la Licenciatura en Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, y mi tema de investigación tiene que ver con la prostitución femenina aplicada a una creación escénica tomando las bases del arte flamenco para su composición. En fin, un poco complicado explicarlo, pero para lo que le escribo es evidentemente para el tema de la prostitución porque así fue como la encontré! :)

Buscando en internet me encontré con la pagina del foro de Costa Rica y su tema sobre 'Soy prostituta y respondo preguntas acerca de mi profesión' y pues me metí y terminé leyendo casi que todas las paginas este fin de semana, y de hecho terminé como embotada porque ya eran demasiadas (55)!! Así que pensé en mejor contactarla y ver si le podía mandar ciertas preguntas a manera de entrevista.

Incluso me tomé el atrevimiento de registrar ciertos relatos o frases porque todo ello me sirve para mi investigación (que si está interesada le puedo hablar más sobre ella para que no crea que soy una acosadora o algo así!). Su manera de expresarse me llamó mucho la atención y pues está de más halagar su prosa ya que mil piropos le han adornado el tema del foro, pero independientemente de eso admiro todo este asunto que se desarrolló a partir de su propuesta de responder a preguntas sobre la prostitución, y la narración de sus relatos o su manera de pensar atrapó mi atención. El tener información sobre la otra cara de este tema (todos siempre tenemos más información sobre la parte cruda y dolorosa) me parece una muy buena oportunidad.

Muy respetuosamente le escribo este correo, atreviéndome a pedirle el permiso de utilizar este material que sea dado de la entrevista para el proceso de la creación escénica.

Y pues me despido, esperando su respuesta. Si no le parece pues lo entiendo perfectamente. Y si sí, le aseguro total discreción, aunque ya su manera de comunicarse es anónima claro!

Gracias por la atención,
Nathalia Mariño

[Reply](#), [Reply All](#) or [Forward](#) | [More](#)

● Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12) ★

Estimada Nathalia:

Al saludarla tengo el agrado de acusar recibo de su interesante correo y agradeciendo sus amables palabras para con esta servidora le agradecería me brindara mayores detalles al respecto. Desea usted incluir mi experiencia en el mundo de la prostitución para un montaje escénico en clave de flamenco?

Cuál sería la colaboración que yo le podría brindar? posee usted un sitio web u otra referencia para tener un marco conceptual de su trabajo artistico? como comprenderá no son pocos los correos que recibo cotidianamente y a menudo con propuestas poco ortodoxas y siendo honesta con mi participación en el foro podrá imaginar que soy bastante cuidadosa y selectiva a los mensajes que respondo.

Usted desea utilizar el material de mis vivencias bajo que formato dentro de su trabajo? hará referencia a mi persona o podría tener yo algún tipo de constancia de que esta información que yo pueda suministrarle será parte del proceso de creación escénica al que se refiere en su mensaje? me gustaría poder recibir el resultado final una vez que esté concluido su proyecto pues no deja de ser interesante para mi el poder observar mi contribución al producto acabado.

Soy periodista de formación por lo que comprenderá mi situación de anonimato y por otra parte no es poca la curiosidad que me embarga al conocer su amable propuesta. Como habrá leído en el foro yo estoy saliendo hacia Europa en los próximos días por lo que no se si esto puede afectar su labor.

Si gusta hacerme llegar las preguntas que considere pertinentes estoy a sus ordenes y le agradezco de antemano su interés en mi persona para efectuar su proyecto artistico.

Cordiales saludos,

Saludos,

Me explico mejor. El objetivo de mi investigación sí es crear un montaje escénico con propiedades del flamenco. En cuanto a la solicitud que le hago sobre información suya, es porque antes de iniciar todo el proceso de montaje tengo que investigar a fondo el tema de la prostitución femenina y tener cuantas fuentes me sea posible para así poder formar un texto teatral a partir de ello.

Le comento que voy a trabajar un par de meses con las mujeres de La Sala, la Asociación de Trabajadoras Sexuales de la zona roja, para también adquirir material para mi proyecto a la vez que les doy clases a ellas, en forma de trueque. Por tanto pretendo tener varias fuentes de información que provengan desde diferentes perspectivas, y la suya me llama la atención por salirse del marco común de lo que conocemos sobre prostitución o al menos lo que han investigado al respecto.

No puedo decirle que tomaré por completo sus vivencias y las teatralizaré, ya que el proceso de ensamblaje del texto aún no se va a dar. Pero si sé que por lo menos trozos de los relatos me serán de mucha ayuda para formarlo. Así pues, la información que me brinde será tanto para fortalecer el proyecto escrito así como para la puesta en escena. No haré referencia a su persona, ya que siento que no sería lo mejor debido a su anonimato, entonces si utilizo esa información sería bajo la construcción de un personaje con un contexto social determinado, una época, una edad, etc... Todo basado en la información dada pero sin exponerla tal cual.

En cuanto a la constancia de que si la información que me suministre vaya a ser utilizada para tales fines, lo que puedo decirle es que durante la elaboración del anteproyecto registro el proceso de recaudación de información, así como la selección debida para el texto escénico, entonces si gusta le puedo pasar una copia del mismo cuando esté para que lo pueda comprobar.

Y con respecto al resultado, pues no hay duda de que si gusta tener una copia del texto pues se la facilitaré, o en todo caso cuando hayan funciones del espectáculo estaría cordialmente invitada. Cabe destacar que esto es un proceso que se llevará un poco de tiempo así que no será rápido el resultado, realmente mínimo un año me queda por trabajarlo ya que no sólo tengo que investigar la prostitución sino que por la parte practica del flamenco tengo que explorar bastante y ver que cosas funcionan y que no, registrarlas y luego montar. No tengo pagina web pero aquí adjunto unos links sobre la obra que actualmente tengo en cartelera:

http://accionsocial.ucr.ac.cr/web/ec/noticias/-/asset_publisher/rB3f/content/un-cadaver-exquisito-transforma-el-imaginario-de-la-mujer?redirect=http%3A%2F%2Faccionsocial.ucr.ac.cr%2Fweb%2Fec%2Fnoticias

<http://www.teletica.com/Noticias/7912-Dos-jovenes-directoras-debutan-en-el-teatro-de-la-UCR.note.aspx>

http://www.teatro.ucr.ac.cr/html/cartelera_univ.html

<http://www.teletica.com/Noticias/7912-Dos-jovenes-directoras-debutan-en-el-teatro-de-la-UCR.note.aspx>

http://www.teatro.ucr.ac.cr/html/cartelera_univ.html

Y ahora sí, las preguntas: (si algunas se asemejan a las del foro, me disculpo de antemano)

1. Describiendo las sensaciones, pensamientos, qué es lo que le gusta de su trabajo? (Tengo claro que el sexo es uno de los factores primordiales, pero esa palabra sexo qué es lo que encierra para usted?)
2. Qué dudas con respecto a su labor, su persona se le generan al estar en este ambiente?
3. Después de llorar por determinadas situaciones por las que ha pasado, qué la ha movido a seguir laborando en esos momentos?
4. Según su perspectiva sobre la psicología masculina y de acuerdo a su experiencia, qué mueve a un hombre a solicitar los servicios de una trabajadora sexual?
5. Cree que el tico se maneja en un marco de doble moral o no? Por qué?
6. Cómo considera usted que la mujer de hoy en día concibe su sexualidad, en este país; qué la diferencia de la media nacional por ejemplo?
7. Cuál o cuáles han sido las ofensas o situaciones que más le han molestado o dañado?

Y estas serían por el momento, muchas gracias por la atención.

Saludos,
Nathalia

• Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12)

People ★

• **Deborah Sex** <sexdeborah@gmail.com> 05/08/13 at 5:38 PM ★
To Nathalia Mariño

Estimada Nathalia:

Al saludarla me permito agradecerle su atento correo y le pido disculpas por no haber respondido antes a su mensaje sin embargo he estado bastante ocupada entre la preparación de mi viaje a Europa la próxima semana y otros asuntos por lo que si le parece le estaré respondiendo a su interesante cuestionario mañana jueves.

Estoy de acuerdo con los diferentes puntos que me comenta y por ese motivo acepto colaborar en la medida de mis posibilidades con su interesante propuesta.

Esta semana he comenzado un blog personal en el que intento dar una faceta menos narrativa pero mas visual que en el foro acerca de distintos temas y aunque apenas inicia y es todavía muy limitado le hago llegar el enlace para su conocimiento y desde ya le deseo una agradable visita:
<http://rincondedeborah.blogspot.ch/>

Agradeciendo de antemano su comprensión reciba un cordial saludo,

• Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12)

People ★

• **Deborah Sex** <sexdeborah@gmail.com> 05/09/13 at 5:05 AM ★
To Nathalia Mariño

Estimada Nathalia:

Al saludarla de nuevo tengo el gusto de hacerle llegar el cuestionario debidamente completado y aprovecho también la oportunidad para agradecerle por el envío de los enlaces sobre su obra en cartelera la cual se nota muy interesante.

Yo no tengo mayor conocimiento acerca de la labor de las colegas de La Sala pero me complace que estén organizadas y que usted colabore con ellos a manera de trueque. Supongo que debe ser una experiencia sumamente enriquecedora para ambas partes. En lo personal siento una gran admiración y respeto por las servidoras sexuales de la calle las cuales se exponen a una serie de riesgos y prejuicios mayores que las que laboramos en este oficio de forma más reservada.

Estoy totalmente de acuerdo en el tratamiento que le dará usted a su investigación y a la discreción del manejo de la información. Será por supuesto un placer en recibir todo insumo de su parte con los avances del trabajo y el resultado final.

En relación al cuestionario mis respuestas son las siguientes:

1. Uno de los vectores que me llevó a este oficio fue el sexo pues como bien lo dice y yo lo recalco en mi thread fue la curiosidad sexual y el deseo por conocer nuevas experiencias lo que en gran medida me motivó a dar este paso. Como le comenté soy periodista y en aquel entonces aún siendo estudiante tuve la oportunidad de llevar a cabo una pasantía en un importante medio de comunicación en donde fui acosada sexualmente por uno de mis superiores hasta el punto de tener que desistir de continuar. Luego me enteré que lamentablemente otras compañeras también habían sido acosadas por éste y otros jefes y que aparentemente el intercambio de favores sexuales era moneda corriente en la profesión. Casualmente en esos días una amiga me conversó sobre sus extraordinarias ganancias gracias a la prostitución de lujo (ella era reina de belleza y tenía muchos contactos) y que me podía ayudar a conseguir clientes que me pagarían enormes sumas de dinero a cambio de mis favores sexuales. Así me llevó hasta mi primer cliente un tipo educado, muy guapo y extranjero por lo que aquella primera experiencia fue bastante placentera. Creo que el resto de la historia ya lo conoce a través del foro pero a diferencia de otras colegas mi caso se aleja de la mayoría de sus historias pues no ingresé a este medio por necesidades económicas ni desunión familiar. Mis padres son ambos profesionales [redacted] clase media alta, todos mis hermanos y yo con carrera universitaria, colegios y universidades privadas en Costa Rica y el exterior, hablamos varios idiomas, en fin que nada me predestinaba a ser servidora sexual.

● Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12)

People ★

Para mí la palabra sexo implica placer y no dinero. Pero también poder. Yo no cobro porque puedo sino porque puedo cobro. El placer sexual que me genera y el de vivir nuevas experiencias con hombres que jamás habría conocido en otro contexto. He tenido experiencias sexuales con hombres famosos ya sean políticos, deportistas, artistas o exitosos hombres de negocios. Y esto no lo digo por jactarme pues soy extremadamente reservada en mi trabajo. Como mujer y como joven no es fácil regresar a tu casa y pensar: esta noche estuve con una estrella del fútbol internacional y no contárselo a nadie que ni siquiera lo conoces. Le puede parecer una nimiedad pero solo quien lo vive lo entiende.

2. La duda que me embarga es especialmente en relación al anonimato. El ser descubierta por mis seres queridos. Mi familia ni mis amigos lo saben por lo que evito exponerme y como comprenderá por eso prefiero manejarme con la mayor discreción posible. Salir del país es un alivio porque me produce un sentimiento de libertad que cuando estoy en Costa Rica no poseo. También están las dudas existenciales que en algún momento me atacan pero si una cualidad tengo es la seguridad en mí misma pues en este oficio la que no lo es está acabada. Hay que tener seguridad para saber lo que uno como mujer vale (no en el sentido pecuniario del término sino en el plano moral y personal).

3. He llorado en este trabajo solo en dos oportunidades en las que los clientes se propusieron: la primera un cliente que trató de obligarme a tener sexo con un caballo y la segunda en una cita con varios jugadores de la selección de fútbol de Brasil en su visita a Costa Rica por maltratarme físicamente. Pasé sin ánimos varios días y cancelé todas mis citas. No obstante consideré que era injusto que yo interrumpiera mi carrera mientras que ellos seguían sus vidas y ganando millones. Tengo una gran cantidad de clientes fijos por lo que ya les conozco y el grado de riesgo y exposición es menor así que decidí continuar.

4. En mi experiencia personal estoy convencida que el hombre es un depredador sexual al que lo mueve el instinto cazador y por ende la novedad. Más que el sentimiento de poder que algunos imaginan que está detrás de la compra de favores sexuales. Siendo una mujer joven y considerada bonita por los hombres no me engaño y se que él que hoy está conmigo, mañana estará con otra porque nada genera mayor expectativa en un hombre que la novedad de una nueva conquista ya sea tarifada o no. Por ejemplo desde que abrí el thread en el foro no tiene usted idea de la cantidad de mensajes que recibo diariamente con propuestas, invitaciones y ofertas para acompañarlos a viajes fuera del país. Para citarnos en hoteles, fotografías de ellos desnudos incluso mostrando sus rostros, en fin que sin conocerme ya se encuentran dispuestos a arriesgar más allá de lo imaginable. Hasta propuestas de que deje la prostitución y que me vaya a vivir con ellos. Por supuesto que no me tomo en serio ni la cuarta parte de estos mensajes pero es curioso ver la reacción masculina ante lo que ellos imaginan una diosa inaccesible y sexualmente liberada. Sabe por qué? simplemente porque el sexo mueve montañas y bien dice el refrán: mueven más dos tetas que dos carretas.

● Entrevista. Investigación de Licenciatura en Artes Dramáticas. (12)

People ★

5. Efectivamente el tico promedio maneja un alto grado de doble discurso y triple moral. A diferencia de mis clientes extranjeros, la mayoría de los ticos caen en un exceso de halagos y zalamería pero no olvidan con facilidad que están con una servidora sexual. El europeo y el norteamericano nos trata con mayor naturalidad y ven en mí caso a una mujer profesional a la cual le pagan por brindar sus servicios sexuales. El tico ve primeramente a una mujer que le cobra por sexo y a la cual aún diciéndole que es una diosa no deja de recordarle con sus gestos o palabras que no eres como la señora que tiene él en su casa con sus hijos y que por lo tanto estás en otra categoría de mujer y de persona. El extranjero no te juzga con facilidad ni te da sermones después del sexo para que dejes este oficio. El tico se emociona con nosotras en la cama y después del orgasmo le entra un complejo moralizador que lo lleva a insistir sobre dejar este tipo de negocio y que él puede ser nuestra tabla de salvación. Todos conocen un sacerdote o un psicólogo para remitirnos y no falta al que le entra un sentimiento de culpabilidad y arrepentimiento después de haber consumado el acto. También es común que el tico me diga que es su primera vez con una prostituta.

Otro aspecto interesante es que una de mis especialidades es el masaje prostático al cual los europeos y norteamericanos se someten sin justificaciones mientras que la mayoría de ticos dan mil explicaciones antes para que sepa que no son gays y que si desean experimentar ese placer anal es solo por curiosidad pero que ellos son muy machos y te hablan de sus proezas sexuales para que no piense que son homosexuales por el simple hecho de disfrutar de ese tipo de tocamientos rectales. Para el tico todo placer relacionado con el ano masculino es sinónimo de homosexualidad aunque reincidan y me lo pidan una y otra vez. Y por supuesto me aclaran que lo aceptan solo por complacerme o porque soy una mujer pero agregan que han roto no pocos dientes a algún hombre que los ha querido acosar. Es parte de nuestro subdesarrollo cultural.

Tuve un cliente que es un conocido y atractivo político de este país el cual a veces adquiere posiciones un tanto radicales en tema polémicos como el matrimonio entre parejas del mismo sexo, fertilización, aborto, etc sin embargo no se cortaba para pagar mis servicios y requerir ciertas especialidades que poco calzan con un hombre de su posición ideológica.

6. Creo que la mujer actual es la que lleva las riendas de la sexualidad en CR. Nuestra sociedad ha dado un giro impresionante en ese sentido y tanto en mi caso como en mis amigas que no son servidoras sexuales me doy cuenta que el hombre se halla cada día más sometido a la decisión de la mujer en el plano sexual. Incluso a nivel de mi clientela noto una diferencia entre los caballeros mayores de 50 años a los cuales poco les importa su mujer en el campo sexual que los menores de esa edad que me hablan acerca de técnicas sexuales que emplean con sus parejas y me piden consejos para aplicarlos en su vida privada con sus esposas. A nivel del foro ocurre igual y se nota una dependencia sexual enorme del hombre hacia la mujer en esa nueva generación. En mis viajes dentro del país cada vez veo más chicas jóvenes con sus novios en hoteles de playa o de montaña. Supongo que hace unos años era imposible pero ahora es común ver muchachas de 18 a 22 años solteras y con un amigo o novio, también joven, en un hotel todo el fin de semana.

7. Las situaciones que más me han afectado son las que le comenté anteriormente con lo del caballo y los futbolistas. La que más me ha humillado fue la de un camarero de un lujoso hotel de San José que tras salir yo de una habitación me arrinconó y me mostró su pene diciéndome que si tenía sed él me podía refrescar la garganta. Le di un golpe en los genitales, escapé y me quejé en la recepción y lo que recibí a cambio fue un montón de improperios y por poco salgo trasquilada. Normalmente como yo no aparento ser servidora sexual no tengo problemas en los hoteles pero seguramente el tipo me había observado con el cliente italiano con el que estaba y me esperó a la salida del dormitorio para acosarme. En el foro también recibo ofensas en privado y en público por parte de cierto tipo de foristas que no comprenden el por qué una servidora pueda interesarse en participar en un espacio virtual. Al inicio pensaban que era un hombre y me decían que una mujer y encima prostituta no podía escribir de la forma en que lo hacía porque parecía un hombre por los análisis que hacía y usar vocabulario que ellos consideran sofisticado. Es tanto el machismo reinante que se asustaban que una mujer supiera usar las herramientas del foro como si fuera algo a lo cual las mujeres no estamos acostumbradas. El tipo de prostitutas a las cuales ellos acuden o tienen costumbre de leer en el foro es muy distinto al mío y por eso les costó entender mi presencia allí. Me exigían fotos desnuda, pruebas de que era mujer y prostituta, hasta fotos de mis clientes haciendo el acto conmigo, en fin fue bastante tenso y aún hoy cuando salgo del ámbito de mi tema y entro a discutir sobre política o relaciones internacionales sufro bastantes ataques que me recuerdan quien soy y que me supedite a hablar de sexo.

Aquí puede ver una de esas típicas discusiones con foristas ticos y panameños:

<http://www.forodecostarica.com/discusion-general/115397-g-pasaria-si-costa-rica-y-panama-se-unieran-en-un-solo-pais-12.html>

Espero haber respondido lo más claramente posible y quedo a su entera disposición para toda información complementaria.

Reciba un cordial saludo y muchos éxitos en su trabajo.

Capturas de pantalla sobre conversación vía correo electrónico.

Luego de recibir esta información, la pasé en limpio para archivarla y así empezar a seleccionar fragmentos de la entrevista que consideré importantes y claves en cuanto a información sobre el enfoque más detallado en prostitución que estaba buscando (que no sabía cual era!, pero que ya necesitaba ir delimitándolo):

-Ir moldeando el modelo de investigación que voy a realizar.

-En efecto mantuve el flamenco como otro de los ejes de la investigación, así que en paralelo recopilé información de investigaciones de flamenco y proyectos que se hayan realizado en CR.

Nota: A Deborah le envié mensajes posteriores en el 2014 para retomar contacto, pero el correo electrónico al que se le contactaba comenzó a rebotar, así como el blog que ella había empezado a escribir estaba discontinuado. De momento, no hay forma de contactarla ni por correo electrónico, blog o foro de Costa Rica pues de este último también se retiró.

Junio 2013

A finales de mayo definí que me quería acercar a la dirección desde la realización de una pieza escénica que se mostrara. Entonces, como posibilidad estaba el crear un laboratorio de experimentación con actrices colaboradoras que me ayudaran a probar las cosas que venía planificando tanto desde la prostitución como el flamenco.

-Procesos paralelos-

Quería tener un grupo mediano de actrices para trabajar, para que las diferencias entre todas complementaran los hallazgos. Así que invité a varias a iniciar un laboratorio de exploración de dos sesiones semanales, y estas fueron las integrantes iniciales:

Liliana Biamonte, Natalia Gutiérrez, Mar Jiménez, María Luisa Garita, Ana Lucía Rodríguez, Gabriela Alfaro y Yael Salazar.

Todas son actrices formadas en la UCR, y ninguna (a excepción de algunas clases de Lulú) ha tenido encuentro con el flamenco.

Sumado al aporte de Nayubel Montero desde la producción. Necesito esa ayuda porque tengo que segregrar tareas para avanzar de manera más fluida y Nayubel accedió a participar en el proceso.

Mi planteamiento era dar yo el taller (porque tengo formación flamenca), poniendo en práctica ejercicios desde la dirección, y a la vez dándoles un poco de técnica de flamenco para ver cómo se van comportando los cuerpos en escena ante esto.

-A la vez, seguir con la redacción del anteproyecto: una montaña de recopilación de información. Todavía no ponía en práctica los acercamientos a la investigación artística, porque me sentía aun muy llena de teoría y sin hacer análisis fructíferos.

Julio 2013

Final de cursos del primer semestre.



Grupo de Facebook llamado al inicio 'Muchachas de Fina', pues así se les llamaba a las sexo-servidoras de San José en la Costa Rica de antaño.

Agosto 2013

-Semana 1: Vacaciones

-Semana 2, 3 y 4: Durante estas semanas estuve fuera del país en gira, por tanto las sesiones prácticas se pospusieron.

****Las sesiones que no pongo con fecha en específico, es porque en medio del proceso y mediados del 2014 me quedé sin computadora...muchacha de la información se perdió y recopilé mis escritos y correos electrónicos en donde tenía ya bastante información pero no las fechas concretas.***

Sin embargo, esto afecta sólo en una pequeña parte de la bitácora en cuestiones de registro temporal específico, mas no impide realizar un repaso sobre las etapas y momentos principales del proceso debido a que tengo

muchos escritos míos y de las chicas, así como grabaciones musicales, fotografías, video y datos del grupo de Facebook en donde está registrado el progreso del proyecto, fechas y acotaciones tanto mías, como de las actrices y productora.

Aunque estaba fuera del país de igual forma les colgaba referencias a las chicas para que escucharan canciones cercanas a las ideas musicales que tenía:



The image displays three YouTube video thumbnails arranged vertically. Each thumbnail includes a video player icon, a title, a description, and the YouTube logo.

- Thumbnail 1:** Title: "Schubert - Ave Maria (Opera)". Description: "Jetzt bei Amazon.de kaufen: http://www.amazon.de/gp/redirect.html?ie=UTF8&location=http%3A%2F%2Fwww.amazon.de%2Fs%3Fie%3DUTF8%26x%3D0%26ref_%3Dnb%5Fsb%5Ffross... YOUTUBE.COM". Interaction buttons: "Me gusta", "Comentar", "Compartir".
- Thumbnail 2:** Title: "BEBO & CIGALA - La Bien Paga. 2002 concert (HD)". Description: "Bebo & Cigala - La Bien Paga. 2002 concert in HD quality. YOUTUBE.COM". Interaction buttons: "Me gusta", "Comentar", "Compartir".
- Thumbnail 3:** Title: "5_Mujeres_5.flv". Description: "5 Mujeres 5, segundo espectáculo creado por la compañía, repite estreno en la Bienal de Flamenco de Sevilla, en la XI Edición. El espectáculo viaja a Finland... YOUTUBE.COM". Interaction buttons: "Me gusta", "Comentar", "Compartir".

Setiembre 2013

-Semana 1: Una semana más fuera del país.

-Semana 2: Inicio del laboratorio de experimentación con las actrices.

Como método de trabajo, pensando en que trabajar en paralelo el flamenco y la prostitución se me iba a complicar (mi experiencia con grupos grandes de trabajo desde la dirección aún era muy 'joven') y no sabía bien como manejarlo. Decidí primero comenzar con explorar sobre la prostitución y el material que tenía. En esta semana se dio el primer ensayo con las chicas (les pedí los horarios disponibles con anterioridad y no calzaban bien, entonces la primera semana solo hicimos un ensayo). Al final, me dieron sus horarios para ya comunicarles cual otro día se daría el segundo ensayo semanal.

Sobre este ensayo, les expliqué las intenciones de mi investigación y el tema con mayor detenimiento (cuando las convoqué, les hablé brevemente del asunto). Aparte de mi exposición sobre el tema, también me interesaba ver qué opinaban ellas al respecto, así que tuvimos una sesión de trabajo de mesa. Los intereses sobre este tema coincidieron en todas, así como la anuencia a hacer sesiones de ensayo de improvisación sobre temas o textos dados así como sobre ejercicios en específico.

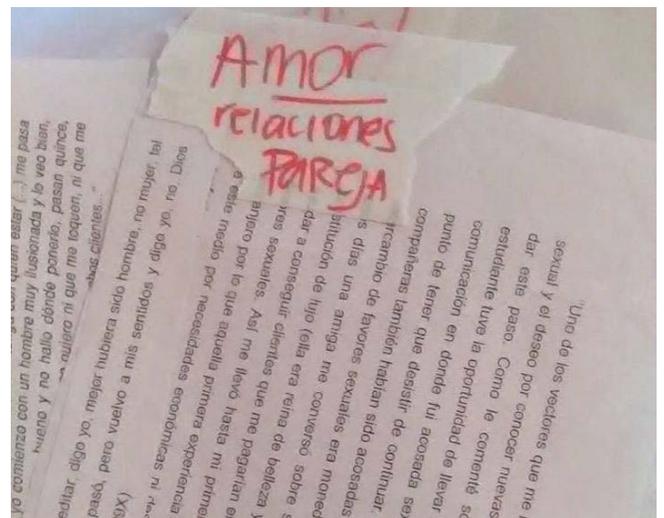
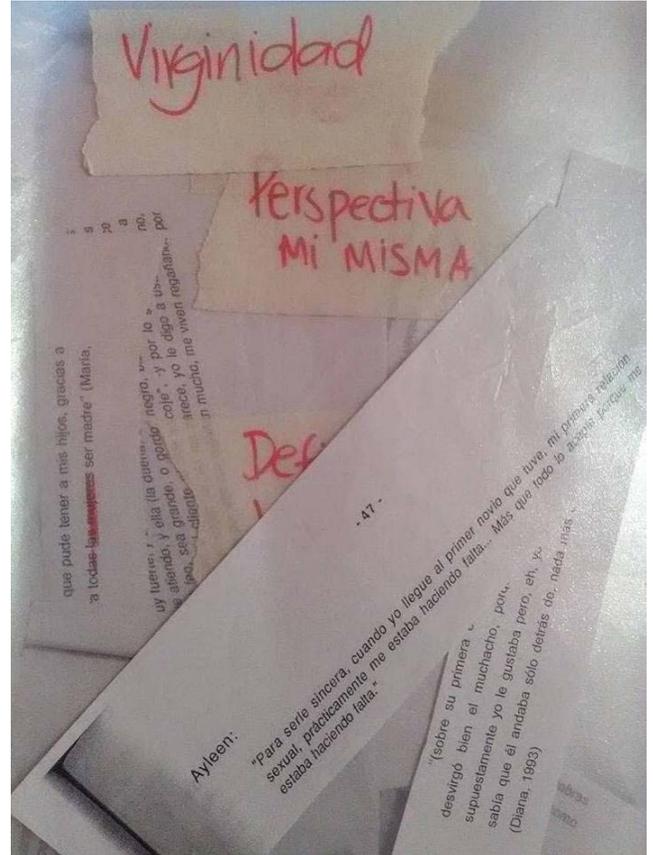
Octubre 2013

-Sesión 1 y 2: De las investigaciones con las que me había encontrado, sobretodo del área de antropología social, seleccioné textos testimoniales de trabajadoras sexuales entrevistadas para esos estudios. Los imprimí y recorté de manera que pudiéramos utilizarlos por separado.

En una carpeta, separé los textos en filminas de plástico donde metí los fragmentos y así se separaban en 8 categorías: virginidad, perspectiva de mi misma/definición ideal, fe, amor/relaciones de pareja, familia/hogar, economía y abuso sexual.

Exponiéndoles las categorías a las chicas, leímos muchos fragmentos de textos, conversamos al respecto y luego cada actriz elegía los fragmentos que más le llamaron la atención.

Realizamos varios ejercicios de sensibilidad sobre los fragmentos... cómo se movería la mujer de la historia, como hablaría, como sería su mirada.... Así como planteamos la construcción de la



historia previa y posterior como una manera de ir entrando a escena y conociendo un poco los casos o los distintos contextos que pueden darse dentro del tema de la prostitución.

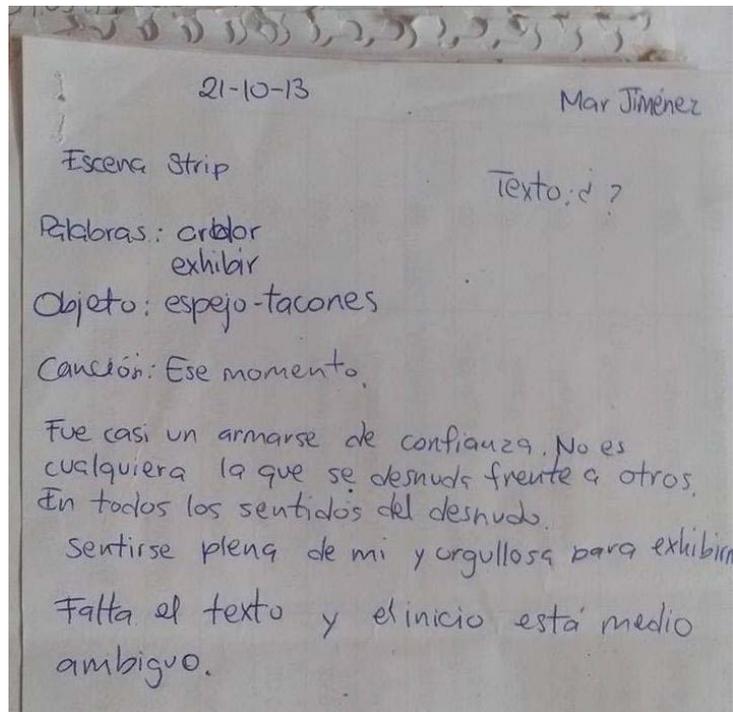
El filtro de la prostitución iba a abarcar solamente la prostitución femenina de mujeres mayores de 18 años, lo que igual viene a ser un tema bastante amplio.

-Sesión 3 y 4: A partir de los hallazgos de corporalidades en las chicas, quise explorar la palabra *strep-tease* como acción, cliché, historia y contradicción.

Así que, bajo esta palabra compuesta le pedí a las chicas que armaran un partitura de acciones en donde

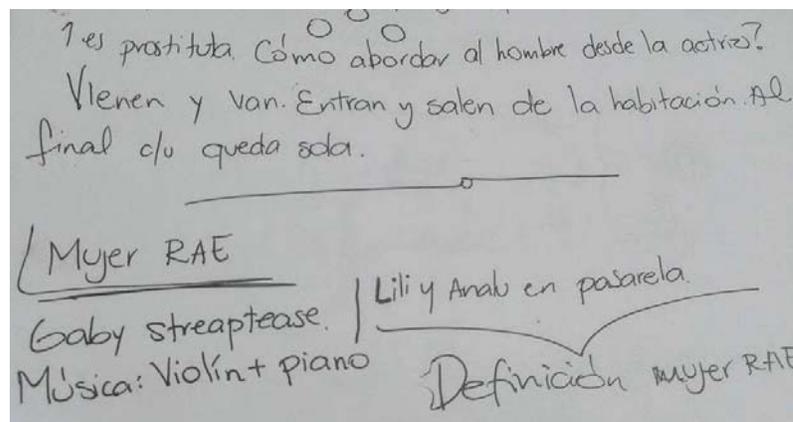
abordaran un *strep-tease* de la manera que más les resonaran los textos testimoniales de las sesiones pasadas.

Luego de que tuvieran lista la primera capa de estas partituras, cada una mostró su trabajo al resto del equipo, por ello descubrimos varios enfoques desde distintos movimientos con cada una: Mar exploraba el *strep-tease* hacia sí misma-



frente a sí misma-en un espejo. Gaby trabajó el suyo en base a la virginidad y cómo realizar uno sin tener cero conocimiento propio de cómo abordar la sexualidad. Lili propuso la masculinización de un torso desnudo y de espaldas que se contorneaba sensualmente. Lulú utilizaba una bata de dormir como elemento que erotizaba y a la vez la lastimaba. Ana Lucía propuso el desconocimiento y torpeza de un cuerpo que no sabía como venderse. Yael accionaba desde lo estático y Natalia utilizaba una escoba para jugar con la acción cotidiana de barrer.

Casi después de todas las sesiones, tomábamos un momento antes de terminar el ensayo para hacer ejercicios de escritura sobre lo trabajado. Esto me ayudaba a percibir como se comunicaba cada actriz y ver hacia dónde direccionaba su trabajo en la reflexión. Por aparte, yo también hacía apuntes concretos de las imágenes que se generaban en alguna improvisación, y aunque en ese momento en específico no se profundizara, quedaba anotado para trabajarlo posteriormente.

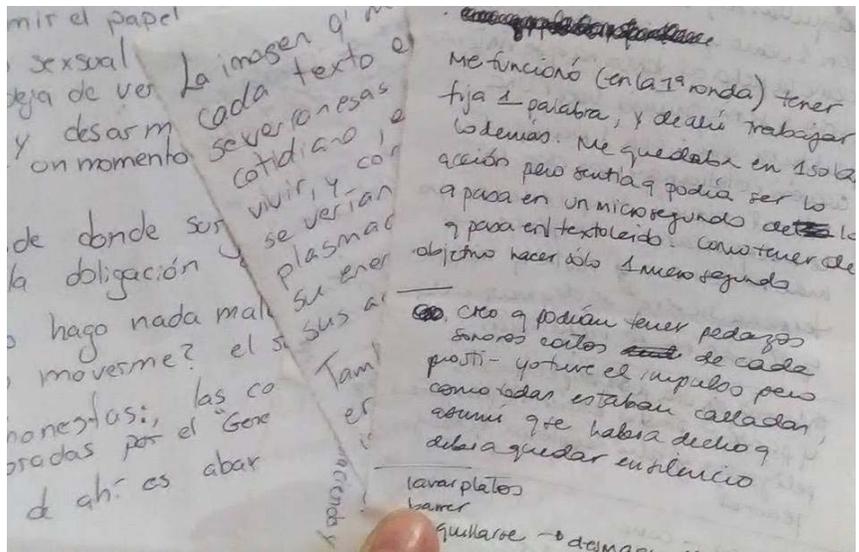


Apuntes de ideas a partir de impros que podía poner en práctica en la siguiente sesión.

-Sesión 5 y 6: En estas sesiones hay dos ejercicios importantes que generaron mucho material: la habitación de motel y andar en tacones.

La primera consistió en poner en la sala de ensayos una cama, sin ningún otro objeto alrededor, esto para entrar en la convención de que se trata de una habitación de motel y ese espacio verlo como un escenario. A partir de una modificación de un clásico ejercicio de improvisación, el trabajo consistía en que una actriz comenzaba a accionar en el espacio, otra llegaba inmediatamente y complementaba la acción que ya estaba sucediendo por unos 15 segundos y luego de esto la primera abandonaba el espacio, quedándose la que llegó de segunda proponiendo una nueva acción e inmediatamente entrando a escena una tercera actriz a realizar de nuevo el mismo ejercicio con diferente propuesta; y así sucesivamente hasta que se hicieron unas tres rondas con todas las actrices e intercambiando órdenes.

Mientras sucedía esto, yo tenía puesta una lista de reproducción de música que iba desde la música 'plancha', hasta el reggaetón o salsa. Esto para generar contrastes entre lo sonoro y lo que podía suceder allí en la habitación.



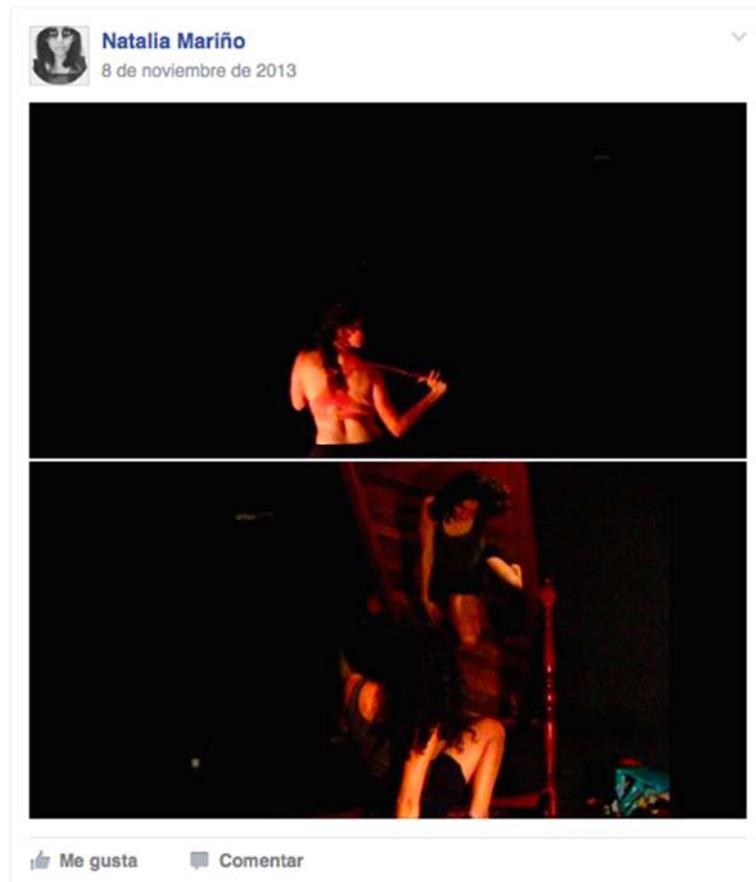
Una instrucción importante fue que las actrices podían adoptar el género masculino o femenino dependiendo de su propuesta, en vista de que muchas veces en la habitación de motel podía darse una situación típica de cliente masculino con trabajadora. Sin embargo, se dieron muchas imágenes y todas con variables y hallazgos entre sí.

El otro ejercicio realizado fue el andar en tacones. Esto para utilizar un elemento que se ha estandarizado en la imagen femenina más provocativa (y elegante): los tacones altos. Muchas de las actrices no utilizaban tacones con regularidad, y aparte de ser un elemento que en definitiva se tomaría en cuenta en escena para el personaje de una posible prostituta, empezando a relacionarlo poco a poco con el flamenco, las bailaoras siempre utilizan sus zapatos de baile (con tachuelas en la suela) como un elemento imprescindible. Así pues, de una u otra forma, los tacones comenzaban a requerir de cierta importancia en el trabajo.

Se realizaron ejercicios de caminar, posturas corporales y sonidos con los zapatos, así como les di una introducción a la técnica flamenca y el porqué de la utilización de los zapatos en escena. Este fue el primer encuentro con la disociación que la técnica del flamenco demanda entre el movimiento de pies y el resto del cuerpo.

Cada actriz llevó tacones que tenían en sus casas o pidieron prestados, claramente no son el tipo de zapato adecuado para bailar, sin embargo, como un primer acercamiento al flamenco funcionaban, pues no se exigía de más al cuerpo para que no les fuera a lastimar.

Noviembre 2013



Subí parte de las fotografías que tomé durante la sesión de ensayo dedicada al

streak-tease

-Un día de cuya fecha no me acuerdo!: Fui a reunirme con el director de la escuela, Manolo, sobre la posibilidad de agendar una pequeña temporada de funciones del espectáculo que pretendía montar para esta investigación. Las fechas se agendaron con un año de anticipación, de esta manera yo iba a poder tener 'mucho tiempo' para poder explorar y montar, y a la vez iba a poder hacer la muestra

del trabajo resultado. Estas fechas fueron del 21 al 23 de noviembre (jueves a domingo) del 2014.

-19 de noviembre, 9pm: Visita al Hotel del Rey. Cancelamos una de las sesiones de ensayo entre semana para utilizar el sábado como una gira de trabajo de campo. Decidimos ir de visita al conocido Hotel del Rey en el centro de la capital josefina como observadoras. Ninguna había visitado este lugar antes y todas sentíamos curiosidad por el mismo pues es un gran referente en lo que a comercio sexual costarricense se refiere.

Al hablar tanto del tema de la prostitución a través de los ejercicios que realizábamos en ensayos y los testimonios que les había dado, era necesario reconocer un poco toda esa información en un cuerpo que lo estuviera ejerciendo en tiempo presente, por ello la necesidad de ir.

Como unas dulces novatas, hablamos mucho sobre cuando, a qué hora y cómo debíamos de ir, sabiendo los riesgos que esto también implicaba pues era obvio que al llegar ahí nos iban a reconocer como personas ajenas al negocio. Pensamos en 'disfrazarnos', vestirnos como ellas, pero eso iba a ser aún mas riesgoso y claramente no lo íbamos a lograr pues no teníamos noción de cómo funcionaban las cosas. Decidimos ir vestidas 'normal' para que no nos confundieran con trabajadoras (pues podía caer un problema) y para intentar pasar desapercibidas (sí claro!).

Le pedimos a tres amigos que nos acompañaran para no ir solas, y que al tener presencia masculina en el grupo, nos llegaran a molestar menos los clientes

del bar. Sí, porque éramos conscientes que una mujer empoderada e independiente, que por sí sola puede defenderse y decir que no... no iba a ser escuchada en un contexto tan patriarcal y cruel. De nuevo, no sabíamos con lo que nos podíamos encontrar y de todas las referencias que la gente que sabía que íbamos a ir nos daban, una de las primeras era: vayan con un mae, acompañadas.

Por fin llegamos al hotel, el cual en el primer piso tiene el lobby y varios ambientes. El sportsbar Blue Marlin es el más conocido. A lo largo de todo el lugar hay barras con bartenders, maquinitas de juegos y otras chicas sobre las mesas de póker o demás juegos de azar que he visto pero no se su nombre!

Estuvimos allí como de 9pm a 1am, primero en grupo y luego nos separamos. Tomamos cerveza y tratamos de 'actuar' con naturalidad para no ser tan obvias en nuestra observación.

Tetas enormes, pieles brillantes por el bronceado o por el glitter aromatizado, muchos tacones, muchas piernas y escotes pronunciados. Cabellos teñidos y ojos con pestañas postizas, labios muy pintados y con retoques continuos. Todo lo que se podía considerar cliché en el mundo de la prostitución estaba ahí.

Habían chicas jóvenes, muy jóvenes y ya mayores. Unas que evidenciaban su éxito en el lugar y otras que se notaban ya agotadas o con menos suerte en esa noche.

Había una mujer de unos 60 años que estaba allí, sola, arregladísima. Aferrándose a eso que seguramente fue, una mujer joven y exitosa como las otras que ahí estaban ganándose los clientes. Estuvo sola casi toda la noche, hasta que

después de varias horas, llegó un tipo viejo y sin dientes a abrazarla. Era un viejo horrible. Y ella accedió.

Era tan obvio que ya no podía darse el lujo de escoger.

Otras bellísimas, en su apogeo, con gringos grandes y de aspecto acaudalado. Otras no tan despampanantes porque su cirugía aun no llegaba.

Una que estaba sentada en una mesa, jovencita, tenía el rímel corrido pues lloraba de vez en cuando. Se limpiaba las lágrimas y se retocaba el maquillaje y seguía ahí sentada. Su mirada evadía la de los clientes. Era tan notorio que no quería estar allí, pero no se podía ir. Notó cuando Gaby la estaba mirando, y le sonrió.

Fue una noche intensa, para todo ese lugar y para nosotras que desde nuestra pasividad observábamos. Ellas sabían que no éramos de las suyas, y algunas nos miraron como unas novatas, y otras más bien con una envidia que no entendíamos. Porque sí, todo en sus rostros se podía leer.

Al final de la noche, y haciendo un resumen muy grande de lo que todo esto fue. Nos fuimos cada una a la casa, con la cabeza que explotaba por tantas imágenes, con muchas preguntas y con muchas palabras atravesadas.

Al día siguiente les pedí que si querían, escribieran una reflexión al respecto, tomando en cuenta algunos o todos estos aspectos:

- Las impresiones sobre acercarse a un contexto como el de este bar.
- La relación economía-cuerpo.

- La mecánica de la territorialidad/competencia.
- La belleza femenina.
- Personaje o personajes que hayan captado su atención.
- Frases o conversaciones que escucharon y les llamaron la atención.

Suave un toque, ahí viene la mami con mi tarjeta para firmar y le pregunto por los precios, no sé cómo, ella sin ser directa los dice: "entre \$80 y \$120" y ahí si ud se quiere quedar en el hotel puede subir. Hmm...

Yo salgo a las 11pm... yo no... yo paso toda la noche tomando... menos tequila que es lo más caro, por aquello de que quiera invitarme... ☺ y ahí me digo: tome por jugar de viva!

De hecho, allá hay una fiesta de playa, por si quieren ir.

¿Será que es demasiado obvio que sólo vinimos a vinear que nos está mandando a un ambiente más "family friendly"?

Cambio de espacio. Ok... dejo a Mami ahí, para otro día... cruzo un pasillo: carteras, tacones, talones secos, rajados con callo amarillo. Y llegamos a la noche. Desde la mesa que supuestamente está medio camuflada, hay una nena que me mira y nos mira fijo, buscando si alguien quiere comprar y con ganas de saber qué estamos haciendo ahí.

Texto escrito por Lulú.

Luego está la muchacha ojos de mariposa, le hacía al gringo unos ojos que eran como aleteo de mariposa posada, todo con tal de convencerlo a irse con ella. Lo dejaba tocarla y meterle la mano casi casi entre las piernas... era el único lugar que no lo dejaba tocar.

Parte del escrito de Nati Gutiérrez.

-Sesión 3 y 4: Posiciones sexuales, sexo automático.

Como parte de los ejercicios de improvisación que habíamos hecho en otras sesiones, en estas trabajamos con otros disparadores para también improvisar. A

partir de posiciones sexuales conocidas, vistas, leídas... ya sean cómodas o incómodas, se generaron partituras con las mismas con el objetivo de mecanizar el sexo como de una u otra forma en los testimonios o miradas de las chicas del Rey se podía ver.

Fue un ejercicio largo en donde el cansancio ya era evidente en las actrices y de esta manera su expresiones cambiaban mucho más y el cuerpo tomaba texturas de movimiento distintas.

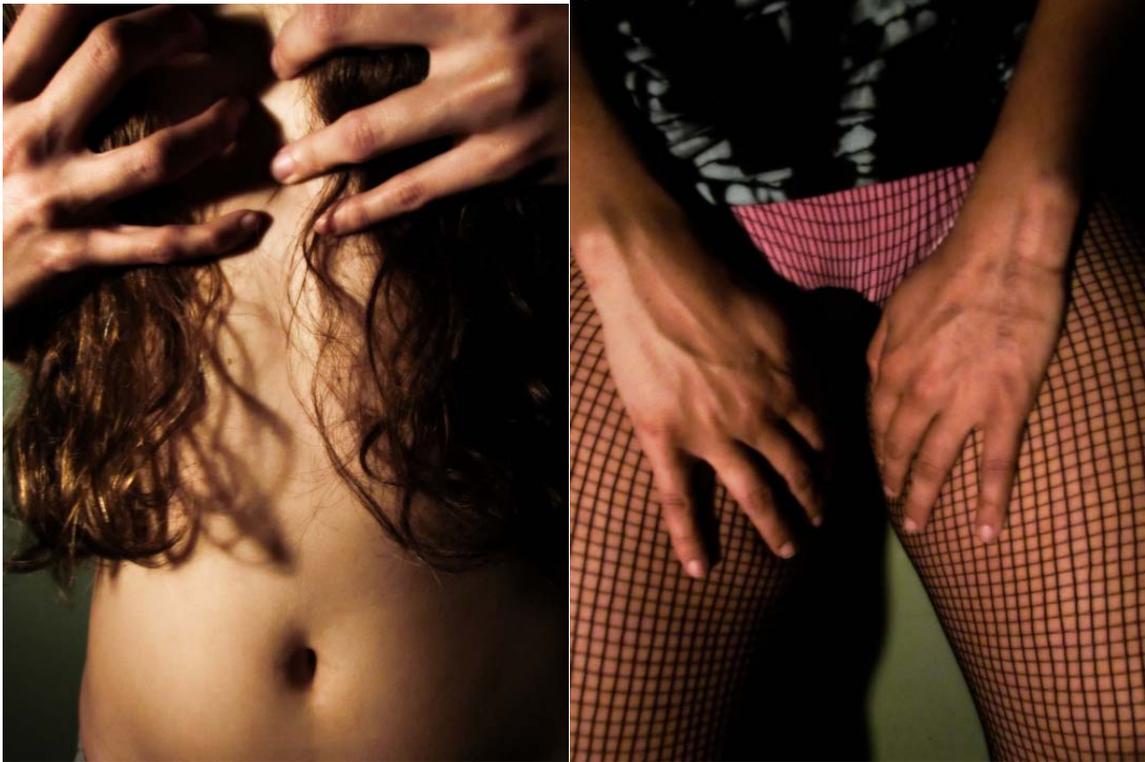
Diciembre 2013

-2 de dic, 3-6pm: Sesión de fotos 'Fotografía fina' (por el término a las mujeres prostitutas Muchachas de Fina). Todas las chicas participaron de esta sesión excepto Lili Biamonte que no pudo llegar. Yo tomé las fotos y pedimos prestados aparatos de iluminación. Esta sesión de fotos se realizó como un primer acercamiento desde otra perspectiva visual de la



imagen que podían crear las chicas sobre como se percibe la prostitución. Fue un ejercicio en donde cada una llevó los elementos que querían y exploraban frente a la cámara.

Las fotografías se mantuvieron como archivos del proceso pues no se realizaron con fines publicitarios.



Cerramos las sesiones del año con estas fotos y el resultado de los ejercicios exploratorios, las imágenes, textos y hallazgos.



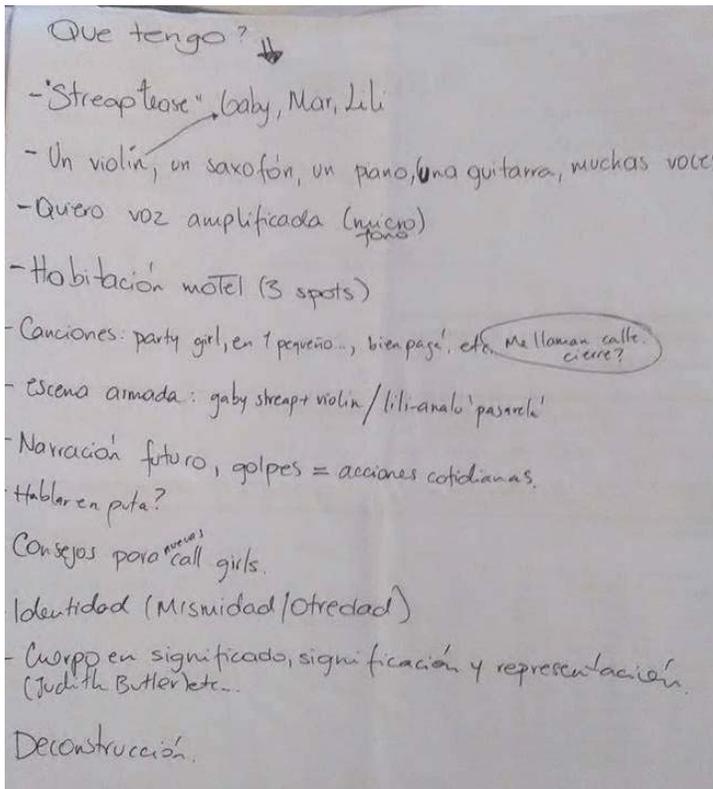
ETAPA 2: Transición

El resto de diciembre 2013 a febrero 2014 estuve pensando mucho sobre hacia dónde dirigir este laboratorio. Faltaba mucho por practicar del flamenco y empezar a darle forma a los resultados de los mismos.

¿Qué es lo que tengo? ¿Cómo lo estructuro? ¿Qué quiero que se vea?

Todas esas preguntas estaban. Aún no sabía cómo armarlas.

Pero si me encontraba frente a resultados que dibujaban un horizonte: textos y escenas. Aunque sin orden ni resolución.



Seleccioné tres streap-tease de todos los que se realizaron, para poder desarrollarlos más a fondo.

Iba a tener la colaboración de tres músicos, sumado a Ana Lucía que estaba dentro de las actrices y toca guitarra. Eran cuatro instrumentos en total y muchas voces cantoras pues la mayoría de las actrices

cantaban.

Seleccioné tres imágenes resultado del ejercicio de la habitación de motel.

También para poder ir estructurando una posible dramaturgia.

Música-ritmos-textos.

Hay muchas cositas que no tengo en bitácora porque se me fueron en la compu dañada, pero están anotadas como hallazgos, como lo son la narración a futuro la cual fue un ejercicio que hice en solitario a partir de tener una voz en off o acotador en escena que pudiera narrar que le sucedía al personaje que vemos. O la posibilidad de establecer un idioma en donde sólo se hable con la palabra puta: puta, puta puta puta? Mmm puta!

Así como los consejos para nuevas call girls, que también fue un texto encontrado en un blog de una escort de lujo en Barcelona, la cual hacía una lista de consejos para las chicas que querían entrar en el ambiente.

M u c h a i n f o r m a c i ó n

He leído en este trabajo sólo 2 veces

Ser puta no es sólo cojer, es actuar.

Les hago saber que pronto saldré de esta vida de puta.

Yo no puedo hacer milagros. Si pudiera, los haría para mí.

Pero sí, si me quedan los recuerdos.

Y pasó una patrulla y yo no podía gritar.

Temas a explorar:

Sexo
Virginidad
Abuso sexual
Histeria Femenina
Definición de mujer
Prostituta
Economía del/con el cuerpo
Baile
Bailarina
Exhibirse
Mujer del Arte
Fe
Religiosidad de la mujer costarricense
Testimonios
Actriz considerada prostituta

* Muchachas

de

Fina *

Laboratorio de exploración artística
para el proceso de montaje de
la investigación de licenciatura sobre
Teatro y flamenco.

Prostitución femenina

Febrero 2014

Luego de pensar en los resultados del laboratorio, me planteé trabajar a partir de una tríada de personajes:

La artista – la prostituta – la bailarina

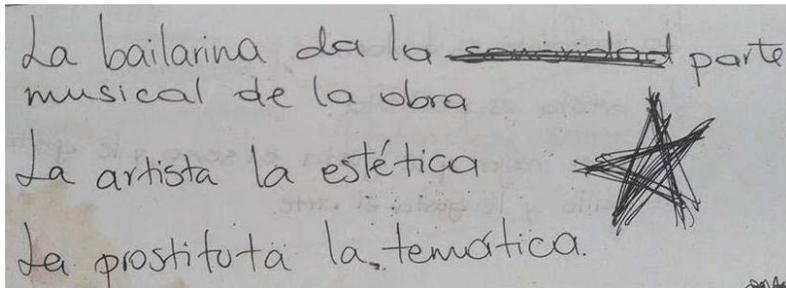
Estas tres mujeres desde sus oficios en determinados contextos han sido marginadas y expuestas a la vergüenza. De una u otra forma su trabajo se puede relacionar desde un análisis entretelado: tomando la prostitución como exposición y comercio con el cuerpo más allá de sólo el sexo o el dinero como mediador, se pueden pensar en otras formas de obtener a cambio los bienes materiales por los que se trabaja; es decir, planteando situaciones ficcionales posibles, una artista (actriz) expone su cuerpo ante determinado público sin cobrar sueldo por ello, esperando algún tipo de contratación posterior o en un caso aun mas cliché – ascenso a la fama-, también cobrando un sueldo bajísimo con tal de poder obtener mayores ganancias más adelante a cambio de su sacrificio. Por otra parte la bailarina en un caso parecido a la actriz, expone su cuerpo a cambio de dinero u otras experiencias. En resumen, es comercializar con su cuerpo aunque el mediador no necesariamente sea el sexo.

Es una tríada que se relaciona entre sí desde el planteamiento de historias que las vinculen como un único personaje o tres que transitan situaciones similares. A su vez es un poco polémico el trasladar la comparación de la prostitución con una actriz o bailarina...sin afán de herir susceptibilidades de colegas (que podría pasar),

en caso de que continúe con esta idea, es partiendo de una situación en específico y no como generalización.

Marzo 2014

Comencé a
planificar los
ensayos que
vendrían en marzo



una vez entradas las clases de la U... sin embargo, valorando los horarios de todas, se pusieron dos sesiones semanales de 6 a 9pm (lunes y miércoles). Este horario significó la primera de las bajas de elenco que se dieron.

Nati Gutiérrez, al vivir casi muy lejos en ese momento, se le complicaba mucho el salir de ensayo a las 9pm, por ello tuvo que salirse del proceso aunque según lo que manifestó, la experiencia que tuvo del laboratorio hasta ahora le fue muy provechosa y quería continuar. Lili Biamonte también tuvo que salir por cuestión de horarios y clases, ya que el tiempo no le estaba dando y no podía comprometerse si después le iba a ser difícil asistir. Con Lulú Garita, no me fue posible comunicarme en repetidas ocasiones pues estaba muy ocupada, el proceso de igual forma necesitaba avanzar y por ello mi persona y las actrices restantes asumimos que posiblemente se iba a retirar cuando pudiera comunicarse.

-Pausa en el tiempo-

No tengo fechas exactas, pues mucho fue por chat de Facebook y aunque traté de buscar las fechas, eran tantas las conversaciones que no lo lograba. Milena

Picado Rossi fue una pieza fundamental en este proceso, pues a pesar de que yo poseía conocimientos en flamenco, no era profesional en esa área como Milena sí.

A Milena la conocí en Artes Dramáticas, y cuando comencé el proceso de los cursos del primer semestre del 2013 de licenciatura, ella se encontraba estudiando fuera del país. Sin embargo se mostró anuente a colaborar en lo que pudiera para este laboratorio, así que como primer paso le realicé una entrevista escrita sobre el panorama del flamenco en Costa Rica y su percepción –esta entrevista fue en el 2013 y es parte de los anexos-. Milena volvía al país pronto y dentro de nuestras conversaciones, habíamos acordado que ella podía integrarse al proceso de ensayos principalmente para asesoría técnica y si las condiciones lo daban poder ser parte del montaje final. Me parecía muy importante que si en el país, ella es la única actriz y bailaora profesional de flamenco entrenada en España, necesitaba incluirla si pretendía abordar el flamenco en mi investigación. Tomando en cuenta que Milena es mucho más abierta a la experimentación desde ambas áreas, a diferencia de bailaoras mas tradicionales que no acceden a nuevos códigos.

-Fin de pausa en el tiempo-

ETAPA 3: Bernarda.

Abril 2014

-Semana 1: Exploramos sobre una escena que se ha ido estructurando poco a poco y adquiere solidez con los ensayos. Esta explora los taconeos en el espacio, a oscuras, y la musicalidad que los pasos de cada una pueden dar. Entonces, como

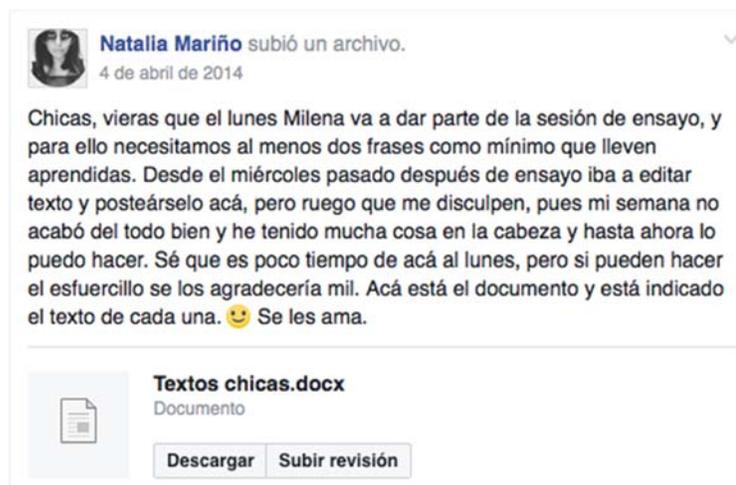
espacio clandestino, de escondite, jugamos con los tipos de sonidos que emiten...las pausas, las saturaciones y los susurros con los pies.

Calentamiento con saludo al sol diez veces para oxigenarnos y poner en marcha los músculos. Yo hacía el calentamiento con las chicas, todas en un círculo nos seguíamos.

A través de préstamos les conseguí a las chicas zapatos reales de flamenco, para que pudieran sentir el peso y sonoridad real que pueden proporcionar. Comenzamos a sentirlos y a saber el control sobre los pasos para evitar el ruido de más y como se vuelve un instrumento anexo a nuestro cuerpo.

Continuación de la introducción del 2013: ¿Qué es floreo, cómo se hace? – floreo de ambas manos en cuatro posiciones de brazo distintas. Movimiento correcto de las articulaciones y músculos. Un paso básico de taconeo.

-Semana 2: Milena nos dio una sesión de ensayo con entrenamiento actoral.



 **Natalia Mariño** subió un archivo. 4 de abril de 2014

Chicas, vieras que el lunes Milena va a dar parte de la sesión de ensayo, y para ello necesitamos al menos dos frases como mínimo que lleven aprendidas. Desde el miércoles pasado después de ensayo iba a editar texto y posteárselo acá, pero ruego que me disculpen, pues mi semana no acabó del todo bien y he tenido mucha cosa en la cabeza y hasta ahora lo puedo hacer. Sé que es poco tiempo de acá al lunes, pero si pueden hacer el esfuerzillo se los agradecería mil. Acá está el documento y está indicado el texto de cada una. 😊 Se les ama.

 **Textos chicas.docx**
Documento

Descargar Subir revisión

Los textos que les di a las chicas son parte de 110 párrafos testimoniales de trabajadoras del sexo costarricenses que seleccioné en el 2013.

Continuando con el tema de el viaje de Milena, hablé con Roxa, quedamos en que era mejor que yo asumiera el personaje de Bernarda, para no involucrar a más actrices que tuviesen que insertarse en medio proceso.

Me reuní con Manolo, en la dirección de Artes Dramáticas para hablar con más detalle el aspecto de las funciones de noviembre. No hicimos contrato, eso trajo unos problemillas después, así que como aprendizaje: siempre hacer contrato cuando hay funciones de por medio.

Los ensayos continuaban con técnica de flamenco: sumar más pasos de zapateados para trabajar la disociación, involucrando un floreo básico... A muchas les costó. Es totalmente comprensible, siempre pasa. Se trata de meter un nuevo chip disociativo al cuerpo, y por ello no pretendía que ellas lo hicieran perfecto, pero quería evaluar quienes poco a poco desarrollaban mejor los movimientos para luego seleccionar acciones.

Les dije a las chicas la nueva noticia de que yo haría el personaje de Bernarda y por ello Nayubel, aparte de ayudar con la producción, sería un ojo externo cuando yo este dentro actuando y así ayudarme con la estructura de la obra.

-Semana 3: 'Teatralización del floreo y zapateo'. Esto se refiere a un ejercicio que planteé a partir de la técnica de flamenco enseñada, de cómo un movimiento mecánico de pies o manos se podía transformar en una acción escénica, con el

objetivo de comenzar a mezclar los temas y ver las posibilidades de material que las actrices generaban.

-Semana 4: Les llevé fragmentos de textos de Anaïs Nin, Alejandra Pizarnik y Paola Klug para leerlos y hacer el ejercicio de vincular la relación de los personajes de Bernarda Alba con alguna mujer de la actualidad (aunque dos de esas autoras no estén vivas), a partir de la impro que se realizó, saqué algunos aspectos clave como lluvia de ideas:

Sexo-libertad

Amor-libertad

Adela-Bernarda

Gaby-Adela-Yael

Bernarda-bata de cola

Micrófono-omnipresencia-Poncia

Canciones: Algo contigo-quizás, quizás, quizás

Mar Jiménez se había lesionado hace un tiempo la rodilla y en el mes de junio (o julio) la iban a operar, por ello, aunque faltaba tiempo para la operación, sabiendo que la recuperación posterior le iba a exigir reposo –y también tomando en cuenta que el flamenco requiere de movimientos repetitivos de piernas-, conversando al respecto, decidimos que mejor cesara el proceso del laboratorio pues iba a ser mejor para el proyecto y para ella misma como intérprete y así no tendríamos aprietos después.

Milena se integraba a las sesiones de ensayo que podía.

De este modo pasamos de 4 actrices participantes a 3!!!

¿Y qué hago con esto?

Yael Salazar, Ana Lucía Rodríguez y Gabriela Alfaro habían sido maravillosas participantes del proceso, y junto a las demás, las culpables de que yo tuviera material tan bueno que aún no sabía como abordarlo para la puesta en escena. Sin embargo, eran 3 actrices fijas, pues a Milena no la podía contar como fija por una situación posible de viajes.

Me quedaba con tres actrices y la continuación de un proceso que se estaba estructurando hacia más intérpretes. Tenía agendado la muestra final de la puesta en escena en noviembre y era necesario reestructurar el cronograma venidero.

Tenía mucho material, pero el mismo apenas lo podía clasificar en posibles escenas, pero sobre todo en imágenes, pues no sabía aún como hilar esas ideas y transformarlas en una historia en su totalidad.

Con una sucesión de hechos no puedo armar un montaje sino tengo los medios para tejerlo.

Y no sabía como hacer eso.

En una visita a un ensayo, Roxa me mencionó que la dramaturgia se trata de las transiciones, eso es parte fundamental del quehacer dramático..... porque todo el mundo tiene imágenes e ideas, pero no necesariamente sabe cómo articularlas.

**Quiero hablar de la sexualidad y la economía del cuerpo, de testimonios de liberación y empoderamiento sobre el trabajo sexual, de cómo la mujer se ha visto*

*marginada por manifestar su sexualidad y mostrar su cuerpo. Quiero incluir otro lenguaje a la escena que aporte musicalidad y estética como lo es el flamenco, y a su vez tenga relación discursiva. Quiero contar una historia en forma de puesta en escena, pues me es necesario atravesar el tema de la dirección por el interés que tengo en ella. Quiero crear una pieza a partir de estímulos no teatrales que se transformen desde de la dramaturgia escénica**

Pero luego de ciertas situaciones, era necesario recortar los quereres.

Analizando el tiempo que tenía para montar -7 meses, a dos ensayos por semana-, realmente se iba a transformar en poco tiempo sabiendo los planes de producción y montaje que esto requería y de los posibles obstáculos que se den durante el proceso. Ya tenía que lidiar con uno grande, la falta de actrices...así que pensando en cómo poder solucionarlo, se me ocurrió el utilizar una obra de teatro ya existente y hacer una reescritura sobre ella: esto me permitiría tener una base dramática para intentar agregarle las exploraciones encontradas y vincularlo al flamenco también. El partir de un texto base era un trampolín que me regalé en vista de las condiciones en las que me encontraba.

No había sido consciente del montón de trabajo que faltaba, y aunque los hallazgos en el laboratorio del 2013 eran muchos, el límite de tiempo que me propuse me pedía un resultado en determinado tiempo y la retirada de las actrices fue el detonante para buscar otras posibilidades.

Por ello, volví la mirada a una obra que conocía y que en algún momento al analizarla, me dio posibles referencias respecto al flamenco. Sin embargo, en su

momento no la tomé en cuenta y fue solo una referencia, ella fue *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Esta obra presenta la historia de una familia de mujeres bajo la tutela tirana de su madre Bernarda... en este texto hay un abordaje sobre la situación represiva que viven las mujeres de la época y como sus deseos de libertad y empoderamiento se vuelven solo un sueño. Vinculándolo con el laboratorio previo, era posible poner en diálogo el tema de la sexualidad que me interesaba...eso sí, tenía que dejar de lado el tema de la prostitución como tal y direccionarlo hacia la sexualidad femenina como el tema que se trataría en la puesta en escena.

Otro punto a favor es que la obra ya construida posee básicamente un inicio, desarrollo y fin, lo cual ya establece la historia por completo y me ayuda a decidirme a ponerme un norte y trabajar sobre ello. El único detalle importante es que la obra presenta muchos personajes femeninos, y por ello tuve que analizar el posible recorte de personajes para la nueva versión.

Les comenté a las chicas la resolución final de tomar la obra de Lorca como base, y a la vez decidí incluir en el proceso a Madelaine Garita, actriz de la EAD, sumado a la oportunidad de tener a Milena en el proceso a pesar de su viaje. Made entró al proyecto el 18 de abril del 2014.

De primera entrada les planteé a las chicas que nos les daría el personaje definitivo, pues a partir del proceso se valoraría el adjudicar el personaje de acuerdo a las características del mismo y de ellas. Sin embargo, el personaje principal,

Bernarda, sería interpretado por Milena, pues es necesario que maneje el flamenco ya que será quien interprete la mayor parte de la fusión con este.

P E R OA Milena le habían aprobado un Iberescena a finales del 2013 y aún no tenía las fechas claras pero me mencionó que probablemente se iba a ir 3 o 4 meses. Pensando bien la situación, era imposible que Milena actuara de Bernarda porque se perdería mucho tiempo del proceso y ya deporsí se había perdido el laboratorio del año pasado.

Los ensayos se iban a realizar dos veces por semana: un día para entrenamiento flamenco e improvisación a partir de ello, y el otro día para explorar los personajes y situaciones de la obra. Pensando en el tiempo que quedaba, era mejor comenzar a montar escenas de la obra aunque la totalidad de la misma no estuviese del todo reestructurada. Pues en principio se pretende mantener la posibilidad de generar un proceso de dramaturgia escénica con un texto ya existente. Así que ensayando en Antares, probé un primer acercamiento al diseño espacial y la opción de ambos frentes me llamó bastante la atención al contemplar que es el Teatro Universitario el lugar de la presentación final. El Teatro Universitario es mucho más largo cuando las butacas se disponen en modo pasarela, y esto me da la sensación de un pasillo de casa vieja estilo 'zaguán', una sola recta desde la entrada del TU hasta el mezzanine: varios niveles de acción sobre un mismo pasillo, aportando al publico distintas perspectivas del mismo sitio dependiendo de en que lugar se encuentre sentado.

Mayo 2014

Realicé el primer boceto de reescritura respecto a los personajes: Bernarda, Martirio, Angustias, Magdalena y Amelia se quedan; La Poncia será un personaje omnipresente a través de la voz. Todas hacen a la Poncia. María Josefa, la abuela y los demás personajes de las mujeres y las criadas tampoco estarían.

*** Sin embargo, aunque la versión nueva de la obra no estaba, desde que se tomó la decisión de utilizar el texto de Lorca, les pasé a las chicas el texto original para que lo leyeran y comentar al respecto el porqué de esa decisión y las ideas que tenía al respecto para el montaje.

-Primera semana: Se fijó la escena primera de la obra, una escena creada en nuestro proceso y que no pertenece a la obra de Lorca. En esta escena se desarrollan los juegos de taconeos en el espacio clandestino que habíamos explorado acompañado de la canción Quizás, quizás, quizás cantada por Gaby (y Juan José al saxofón). Milena exploró sobre esta escena los taconeos como Bernarda: a pesar de que no iba a actuar en el montaje, quedamos en que ella iba a ir a los ensayos que pudiera y asumir el personaje de Bernarda para ir explorándolo y luego, cuando tocara, ella lo abandonaría y yo tomaría esa posición aprovechando los marcajes que fijamos y de igual forma explorar la manera en que yo me apropio de esa Bernarda para hacerla mía.

A esta escena inicial le llamamos obertura como una manera de resumir la esencia introductoria que se quería presentar en la obra, aunque no coincida a la perfección con el planteamiento que hace una obertura en si, empezando porque es un tema musical tratado en las óperas mayoritariamente.

Para la exploración de esta escena partimos de palabras como disparadores de estímulo escénico como lo eran la oscuridad, el secreto, lo clandestino, el susurro, el fuego, lo musical, ellas. Partiendo de la utilización primera del recurso de trabajo en técnica flamenca que realizamos en momentos previos, se realizaron ensayos con muy poca luz en el espacio a manera de que las intérpretes pudiesen explorar las sonoridades del taconeo desde una intención tímida en la que poco a poco iban apareciendo ellas como sujetos que entran al espacio.

En esta escena los personajes no poseen preponderancia, es decir, cada una acciona desde su papel de intérprete sin que importe quien es quien debido a que con la poca luz y la intención de la escena en evidenciar un ambiente clandestino y de libertad mas que la presentación oficial de los personajes, es lo que fue construyendo la estructura final de la escena. Como parte de la exploración sobre ello, trabajamos a partir de la improvisación de manera que se podían captar los resultados funcionales para el ejercicio. Pavis señala que la improvisación consiste en la realización escénica de algo no preparado de antemano; habiendo diferentes 'grados' de improvisación que van desde la invención de un texto a partir de un esquema o guión preciso, el juego dramático a partir de un tema o de una consigna o la invención sin modelo previo.

Desde lo propuesto por las actrices, se decidió que las intervenciones sonoras que realizaran se iban a segmentar en taconeos, caminar, risas y susurros. Para los taconeos se les asignó a cada una, una intervención breve y compuesta de máximo dos movimientos, de manera que se pudiesen intercalar varias veces

una con otra y esto no significara un problema en la estructura por aprender. Comenzamos por dibujar recorridos en el espacio para definir la entrada de cada una y las acciones que realizarían allí mismo y como complemento a la escena, Gaby cantaría la canción y diría un texto en off, de manera que se ubicó fuera de escena frente a un micrófono en uno de los pasillos, donde nadie del publico la podría ver debido que lo que se necesitaba era únicamente su voz.

El resto de las intérpretes si accionaban presentes en escena. Madelaine ingresaba con un candelabro, donde encendía unas velas y esto iluminaba de manera cálida el aposento, revelando un poco los rostros de cada una sin que esto sea prioritario. Yael y Ana Lucía ejecutaban las secuencias asignadas, y Natalia, luego de que entrara la canción cantada por Gabriela, interpretaba una secuencia sonora a manera de acompañamiento mientras todas cantaban.

A través de la pregunta ¿qué queremos en esta escena? y las palabras como disparador, se trabajó en la escritura de un texto que fusionara diálogos de Lorca y a su vez fuera una introducción del momento en el que se encontraban los posibles personajes de la obra.

Junio 2014

-1 de junio, 4-8pm: Sesión de fotos exploratoria sobre *La Casa de Bernarda Alba*. Las fotografías fueron tomadas por Fernanda Villalobos.





Días antes de la sesión de fotos (finales de mayo) se designó que actriz interpretaría qué personaje a partir del análisis de los ensayos que habíamos tenido antes:

-Gabriela en el papel de Adela, la hija menor.

-Ana Lucía en el papel de Angustias, la hija mayor.

-Yael en el papel de Magdalena, personaje fusión entre Magdalena y Amelia.

-Madelaine en el papel de Martirio, hija que obstaculiza la relación amorosa de Adela.

-El papel de Bernarda –como ya se había comentado- quedó bajo mi interpretación.

-Todas la actrices en algún momento determinado de la obra, pasan a interpretar la voz de La Poncia, la cual es un personaje omnipresente en una esquina del escenario detrás de un gran abanico con un micrófono.

También, encontré el nombre de la obra: *Ya no son las mismas flores*, basado en una canción de la Niña de los Peines. Este nombre remite al pasado, a algo que ya no es como antes, al marchitar de las flores....lo mismo que sucede con los personajes de Lorca después de la tragedia final, es evidente que ya nada ahí será como antes a pesar de que no tengan ninguna posibilidad de salir de allí.

-Semana 1: En ensayos pasados se termina de pulir la escena de obertura pero también se han realizado pequeñas exploraciones previas al marcaje de las escenas siguientes. La que abordamos en este tiempo fue la segunda, titulada 'La ausencia, eterna maldición entre mis piernas'.

La obra de Lorca en su inicio propone diálogos entre La Poncia y la Criada, así como momentos previos que contextualizan al espectador respecto al funeral del marido de Bernarda. Estos fragmentos se eliminaron en la nueva versión y partimos a trabajar esta segunda escena mediante un recuento de lo que había sucedido a través de un diálogo (ya establecido) de La Poncia y un subsecuente rezo que realizan los personajes. Esta escena del rezo existente en Lorca fue modificada de manera que se resumía lo que acontecía y se dejó pie para explorar qué disposiciones espaciales se podían encontrar a partir de ella. El texto total de esta escena fue un trabajo de recorte sobre las páginas 6 a la 11 de la edición de

Lorca con la que trabajamos, reduciéndola a 4 páginas y generando una estructura que se compone de La Poncia + Partitura de abanicos + Rezo con Bernarda.

Para esta escena se eligió el recurso del abanico, pues este ya es mencionado en la obra original. Así pues, se trata de un momento en el que el tiempo lineal se rompe y, con apoyo de un cambio en la iluminación, las actrices ejecutan una serie de movimientos que partieron del estímulo de abanicarse y cómo esa acción se fue deformando e hiperbolizando hasta modificar su cuerpo, su rostro y la velocidad con la que se abanicaban. Un movimiento extendido en el tiempo que responde al calor infernal del aposento y la incomodidad de los personajes allí.

La participación de La Poncia se designó en una esquina del espacio escénico, inamovible, siempre cambiante por la actriz que en dado momento interprete ese papel; pero siempre ubicada frente al micrófono esquinero y con la cara tapada por un abanico. Este elemento se trató desde el lugar de la ausencia de un rostro específico para La Poncia, dándole un carácter de omnipresencia y total conocimiento sobre lo que sucede en la casa, así como es la voz a la que recurren algunas para el consejo y a su vez rechazan por las verdades que puede decirles.

-Semana 2: El trabajo con los músicos se pretendía hacer con mayor frecuencia (pues anteriormente compartimos con ellos poquísimo tiempo), sin embargo los horarios no calzaban y 174odíamos fijar si acaso una sesión cada quince días.

-Semana 3: Escena a montar llamada 'Arroz con leche, la única mujer mala del pueblo'. En la escena anterior Bernarda ha quedado sola en escena e inicia un diálogo con el personaje omnipresente de La Poncia, en medio de este diálogo suceden unas escenas desarrolladas por las hijas como propuesta atemporal de sucesos que devienen de la actitud que Bernarda muestra en la conversación previa. En este fragmento se trabaja las posibilidades de la pluralidad focal en una primera etapa, es decir, se realizan tres escenas en simultáneo que a su vez están relacionadas la una con la otra. Cada una de estas variaciones de foco plantea un ejercicio de construcción de dramaturgia en escena explorado:

Primera: Angustias en el mezzanine ejecuta una partitura de acciones en donde se acicala en su habitación. Para esta escena trabajamos el cómo mostrar la espalda desnuda y vestirla de manera erotizada pero siendo esto apenas un esbozo sutil de esta faceta muy femenina del personaje, que difícilmente es apreciado durante la obra. Durante la construcción de este fragmento, a partir de las propuesta de movimiento que Ana Lucía propuso, yo por mi parte escribí un texto que al finalizar la partitura ella interpretara para completar la escena nueva. Dicho texto partió desde la imagen de la represión de angustias al observar a otros cuerpos de mujeres libres.

Segunda: Se trata de Madelaine interpretando a Paca la Roseta, una mujer del pueblo de dudosa reputación y de la cual Bernarda y La Poncia hablan previniendo que sus hijas ni siquiera escuchen sobre ella. A partir del entrenamiento sobre la técnica y las posibilidades del cuerpo de Madelaine sobre el baile; se le

asignó una secuencia de movimientos de baile flamenco con abanico para que los ejecutase durante esta escena de Paca, la cual triangulaba en un mismo plano con Angustias en su habitación, y en medio del escenario con Adela.

La secuencia involucró giros, floreo y acentos con el abanico. Se incluyeron muy pocas combinaciones de pies debido a que la disociación propuesta con la partitura como estaba ya significaba un reto para la actriz, y el involucrar zapateos provocaba un poco de confusión, sobre todo porque los zapateos necesitarían llevar matices de volumen porque no era la escena principal; de modo que prescindimos de ellos para que la actriz manejara la propuesta de Paca la Roseta con fluidez.

Tercera: En medio del escenario, se enciende una vela que ilumina el rostro de Adela, quien se está cambiando de su ropa de luto al vestido verde que tanto ha querido ponerse. Mientras tanto, canta la canción popular 'Arroz con leche', la cual evoca a un ideal de casamiento viejo y estereotipado con el cual muchas mujeres soñaban, para posteriormente verse cuestionado por la misma Adela.

Estas tres escenas finalizan en simultáneo al momento en que Angustias tira al suelo una vela en su habitación y el espacio queda en oscuro. Luego de ello se reinicia el diálogo que en principio Bernarda y La Poncia tenían, al finalizar la escena Bernarda se va y vemos a Magdalena accionando en lo que ya viene a ser la escena 4.

-Semana 4: Repaso de las escenas marcadas hasta el momento, con ejercicios de técnica de flamenco para probar que otras incursiones se pueden realizar. Hasta el momento, solamente la escena de la obertura ha mezclado el

flamenco y sus sonidos con una historia presente en la escena que involucre a los personajes de la obra.

Julio 2014

Cambiamos de violinista por motivos de horarios y salud, en lugar de Kuo-Jam Chen, se integra al proceso Jagdish Hall.

-Semana 1: Marcaje de escena 4 'HandKnitting entre dos'.

Un aspecto que se retoma mucho en la obra de Lorca es que las hijas son invitadas una y otra vez por su madre o La Poncia a bordar vestidos o tejer. Por ello quisimos desarrollar una escena en donde se expandiera la acción de tejer que inicialmente Lorca propone y que atravesase la escena de extremo a extremo.

Las hijas que salen en escena son Magdalena y Martirio (Adela se suma al final), se distribuyeron en el pasillo, una a cada extremo. Al cuestionarnos sobre como abordar las acciones de tejer, Yael (Magdalena) apuntó a que ella sabía tejer y podíamos explorar las posibilidades de esa acción para no quedarnos en la clásica imagen de lana y agujas. Al cabo de varias búsquedas, ella propuso una técnica que se llama *Finger knitting* que consiste en tejer sin agujas, entrelazando la lana en los dedos y crear prendas; una técnica bastante sencilla. Al estudiarla me parecía que lo pequeño de la acción –al ubicarse solo en los dedos-, podía perderse un poco ante el ojo del espectador y casualmente nos encontramos con otra posibilidad llamada *Hand knitting*, en donde se utilizan las muñecas de la mano como eje para entrelazar el tejido. Se trata de la misma técnica del *Finger knitting* pero llevado a un plano mas amplio, por ello esta técnica fue idónea para las actrices y a su vez

las despojaba de posible utilidad que no queríamos meter a escena, como lo eran las agujas.

Esta escena no se marcó por completo en las sesiones de la semana 1 de julio, pues las chicas tenían que aprender la técnica del handknitting, sin embargo, la estudiamos en su totalidad y propusimos movimientos a partir de una posible idea de cómo ellas trabajarían sus manos en la escena. Por ello acá pongo toda la realización de la escena aunque en ensayos posteriores se terminara de marcar.

Agosto 2014

Del 4 al 25 de agosto me fui de gira a España. Volví en crisis valorando en cancelar las funciones de noviembre.

¿Porqué?...Porque antes de irme de viaje, eran muy pocas las escenas marcadas (apenas 4, y de esas cuatro solo dos estaban totalmente marcadas y repasadas), el tiempo obliga a que todo lo que faltaba fuera fijado de una manera más mecánica y con menos exploración, pues básicamente a mediados de noviembre la obra debía estar lista. Es decir, en menos de tres meses.

Un proceso de casi dos años, marcado en tres meses.

No era precisamente lo que me esperaba de ello, sin embargo, era lo que teníamos a mano para resolver en vista de nuestras posibilidades. También estaba el hecho de que al estar involucradas varias personas (incluyendo los músicos que asistían a algunas sesiones), mientras estaba en España y hablando con Nayubel,

no había manera de calzar los horarios pues se estaba cambiando de semestre y eso siempre modifica los espacios para ensayo...

El hecho de que fuera un montaje a estrenar en noviembre también minimizaba a veces el norte de que se trataba de un trabajo de licenciatura, y que inclusive por una iniciativa grupal, existía la posibilidad de llevar el espectáculo a Brasil en el año siguiente. Esto también generó otros puntos de atención por parte de las actrices, y claramente, en ellas estaba más presente el dar funciones como un trabajo profesional, mientras que en mí estaba esa premisa sumada al hecho de ser mi proyecto de investigación.

Entonces, desde el corazón les escribí a las chicas y a los músicos, en caso de que quisieran acercarse a hablarme en privado por motivos de tiempo o de ganas de renunciar al proyecto.



Natalia Mariño

27 de agosto de 2014 · San José

Hola, estoy de vuelta.

Estoy de vuelta y muy preocupada por el futuro de este proyecto.

Nayu y yo hemos estado viendo las posibilidades de horarios, están realmente distintos y muy difíciles de armar.

Ni siquiera todes han respondido sobre sus horarios 😞

Entonces: Estamos en crisis real. La semana de funciones de noviembre prácticamente se debe de cancelar pues a como vamos está complicado de sacarlo. Y por ello hay dos opciones:

1. Trabajarlo para el FITLA, montaje, música y las grabaciones respectivas.
2. Posponerlo ahorita y retomarlo el otro año. (Ya llevamos mucho trabajando y esta sería la opción que a mi parecer está más jalada del pelo y por consiguiente aún más cansada)

Aparte de que este es un montaje, está el detallazo de que es mi Licenciatura; y por ello necesito organizarme con esto.

Por tanto, necesito que me respondan, por acá o por inbox si quieren seguir en este proyecto, desde lo más profundo de sus corazones. No es una cosa de una sola persona, es cosa de todo un elenco y por ello necesito que todes respondan...ya con sólo preguntar horarios a tanta gente se ha vuelto muy cansado.

Si hay voluntad de seguir trabajando en esto pues vemos cómo se hace, sabiendo que es un compromiso entre todes y hay que sacarlo. Y también, entiendo bastante que a veces hay ganas pero no tiempo y por ello NECESITO que me hablen, que me cuenten cómo está la cosa con c/u para ver a partir de qué fecha se arranca again.

Este es un brete muy lindo, pero que lleva su trabajote y ya lleva mucho tiempo. Sería una lástima que se pierda. Y pues a partir de lo que me respondan, Nayu y yo resolveremos lo pertinente al proyecto para seguir avanzando si es que se puede.

POR FAVOR RESPONDAN.

Abrazote grande, que vamos caminando!

Después de todo, las chicas no querían abandonar el proyecto, pero con los músicos se tuvo que tomar la decisión de utilizar música grabada en el montaje en lugar de música en vivo, pues los horarios de ellos ni siquiera calzaban para la funciones.

Setiembre 2014



Para cada semana debía de llevar el trabajo de mesa listo, trabajo que tenía que realizar puntualmente después de las dos/tres sesiones semanales pues para el siguiente ensayo necesitaba comenzar a montar las escenas... Tenía que llevarlas escritas, ya que era una nueva versión, no podía atrasarme pues era la responsable de la continuidad de la nueva propuesta.

-Semana 1: Marcaje de escena 5 'Trenzar la tristeza'. A inicios del 2014 me encontré en las redes sociales un texto que se hizo viral en cuestión de días, el cual era una bella anécdota sobre el significado de trenzar el cabello y las raíces y emociones que se ligan a ello. Posteriormente en el proceso, Angustias tiene una escena en donde se trenza el cabello y se maquilla un poco para querer salir y su madre fríamente se lo impide llegando incluso hasta agredirla. En ese momento me resonó mucho el texto que estaba en las redes sociales, por ello lo busqué y contacté con la autora, una escritora mexicana llamada Paola Klug a quien le comenté porqué quería utilizar el texto y amablemente cedió su utilización.

 **Nati Mariño** <delcarmen.teatro@gmail.com> 20/6/14 ☆ ↶ ↷
para paolamklug ↵

Saludos **Paola**,

Mi nombre es Nathalia Mariño, soy estudiante de la Licenciatura en Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, y como proyecto de tesis, estoy montando una obra de teatro pues pretendo especializarme en dirección escénica.

La idea es hacer una muestra pública de este montaje a finales de este año, para su consecuente defensa ante el jurado.

Este espectáculo es un proceso de dramaturgia escénica (creación de texto y escena simultáneos) que se basa en una re-lectura de 'La Casa de Bernarda Alba' de Federico García Lorca, enfatizando elementos de la sexualidad femenina y el arte flamenco como una base estructural (esto no significa que es teatro con coreografías de baile por separado, para nada!). En fin, te escribo todo esto, porque en mi proceso con las actrices, encontré tu texto 'Trenzaré mi tristeza', el cual se hizo viral en las redes sociales y me pareció infinitamente hermoso y potente.

Me encantaría utilizar un fragmento de él en mi espectáculo. Por ello te contacto. Nosotras estamos realizando este montaje desde los pocos recursos que tenemos (tomamos todo lo que la universidad me pueda dar desde sus bodegas: espacio de ensayo, vestuario, escenografía, música), sin embargo, no contamos con un presupuesto para la producción, pues es un proyecto estudiantil.

Haremos muestras públicas en donde aún no sabemos si nos permitirán cobrar, pero lo que sí es seguro es que el ingreso no será grande. De igual forma, queremos enviar el proyecto a concursar en un fondo de ayuda a las artes, en donde tal vez y nos aprueben y de allí se puedan pagar cosas como este derecho de autora. Sin embargo, eso no lo tendremos seguro hasta que anuncien los ganadores después de la mitad del año.

Sin embargo, podríamos llegar a acuerdos sobre estos derechos y que me permitas generar ingresos en donde ya se hayan cubierto gastos de producción que hemos sacado de nuestros bolsillos en este tiempo, y posteriormente generar un pago. El teatro joven pasa por muchas complicaciones! O inclusive, podemos crear enlaces y llevar la obra a México, en donde te cedamos los ingresos de una o dos funciones, por ejemplo...

No sé qué opciones hay, pero te escribo porque respeto mucho tu trabajo y no quiero utilizar el fragmento sin que lo sepás.

Agradezco la atención a este correo tan enorme y espero tu respuesta,

Nathalia Mariño
DelCarmen Teatro

 **Paola Klug** <paolamklug@gmail.com> 20/6/14 ☆ ↶ ↷
para mí ↵

Hola Nathalia. Bueno mujer, de entrada felicitaciones por este proyecto, se cuan difíciles son las cosas para las artes en este mundo. En segunda te agradezco tus palabras, tu respeto y el que me hayas contactado.

Anteriormente he cedido los derechos de esa obra en particular para proyectos como el tuyo, obviamente en lo que dura el proyecto y no tengo ningún inconveniente en cederlo a ustedes para la realización de su obra. Solo tengo dos condiciones:

- 1.- Que me mandes por escrito la petición de los derechos para esa obra en particular.
- 2.- Que me mandes fotos o video de la puesta en escena.

Y no te preocupes por el dinero, no les cobraré por usar mi texto. Te mando un abrazo

Besos.

...

Parte de los mensajes por correo electrónico que tuve con Paola.

Texto de Paola:

Decía mi abuela que cuando una mujer se sintiera triste lo mejor que podía hacer era trenzarse el cabello; así el dolor quedaría atrapado entre los cabellos y no podría llegar hasta el resto del cuerpo; había que tener cuidado de que la tristeza no se metiera en los ojos pues los haría llover, tampoco era bueno dejarla entrar en nuestros labios pues los obligaría a decir cosas que no eran ciertas... que no

se meta entre tus manos –me decía- porque podés tostar de más el café o dejar cruda la masa; y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo. Cuando estés triste niña, trenza tu cabello; atrapa el dolor en la madeja y dejálo escapar cuando el viento del norte pegue con fuerza...

***Nota: este texto lo pasé al voseo, para acercarlo más a nosotras pues el original está escrito en Tu.

Este texto inicia con la anécdota dada por la abuela, que en relación a la obra de Lorca y a Maria Josefa, la abuela de las hijas de Bernarda era quien en muchos momentos manifestaba deseos de libertad o un pensamiento mas abierto respecto al de su hija. Al no integrar este personaje a la nueva version, de igual forma fue interesante el incluir este texto que a su vez podia hacer referencia a Maria Josefa y lo que ella expresaba. Por otra parte, Magdalena es quien interpreta ese texto mientras fuma un cigarrillo desde lejos observando a Angustias acicalarse, luego de que termina el texto la luz sobre Magdalena se apaga y no la vemos mas, siendo una especie de imagen atemporal que revive esta anécdota que dice mucho de las hijas y sus pensamientos. Por lo demás, Angustias continúa con su escena en donde hay un enfrentamiento posterior con su madre.

-Semana 2: Repasos y marcaje escena 6 'Algo contigo'. Como parte de la intención de que las actrices realizaran partituras rítmicas relacionadas al flamenco y las pudiesen integrar a la escena con sus personajes, se tradujo parte de una escena en donde se encuentran las hijas conversando, en un ejercicio de creación de acciones sobre un compás de alegrías (12 tiempos) utilizando como eje una silla

y de allí moviendo su cuerpo de distintas formas. Estas partituras remiten a la espera de un cuerpo sobre el tiempo, y el aburrimiento y hartazgo por el que pasan ellas día con día.

Una vez finalizada estas partituras, pasa a primer plano un baile ejecutado por Adela. Se creó en conjunto con la actriz una serie de movimientos que envolvían flamenco y danza contemporánea, utilizando como objeto simbólico un sombrero masculino que Adela tenía puesto. Esta es una de las escenas clave de la obra pues se compone de varios elementos importantes que resumen mucho de esta investigación: creación de una escena a partir de la exploración con la actriz, fusión del flamenco con el teatro, composición sonora (música y voz). En resumen, un ejemplo de lo que poco a poco se fue construyendo como dramaturgia escénica en este proceso.

-Semana 3 y 4: Repasos de marcación.

Octubre 2014

-Semana 1, 2, 3 y 4: Marcaje escenas 7 'Matar al pensamiento', 9 'Yo romperé tus abrazos', 10 'La librada' y 11 'En mis tiempos las perlas significaban lágrimas'.

Estas cuatro escenas mencionadas se componen de una selección de diálogos de la obra de Lorca que mantienen en su mayoría la estructura original pero los cuales fueron tratados de manera que resumieran los aspectos principales a destacar, cuyo aporte hacia esta investigación fue la adaptación dramática y el diseño del espacio para las mismas.

Ejemplificando la escena de La librada, el mezzanine se vuelve a utilizar como un elemento espacial que se distancia aun más del espectador (por su altura) y en donde se coloca una escena con alta tensión para los personajes, de manera que se exploran las posibilidades climáticas de esa escena en particular en donde se esboza el secreto embarazo de Adela y la opinión que tiene la familia de una mujer que se involucra en esta dinámica fuera de un matrimonio.

Bernarda: ¿Qué ocurre?

La Poncia: La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

Adela: ¿Un hijo?

La Poncia: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

Bernarda: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. (...)

Magdalena: (Entra agitada) Es la hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

Adela: ¿Un hijo?

Magdalena: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros lo sacaron de allí y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por calle abajo, y por las veredas vienen los hombres corriendo, gritando cosas que estremecen los oídos.

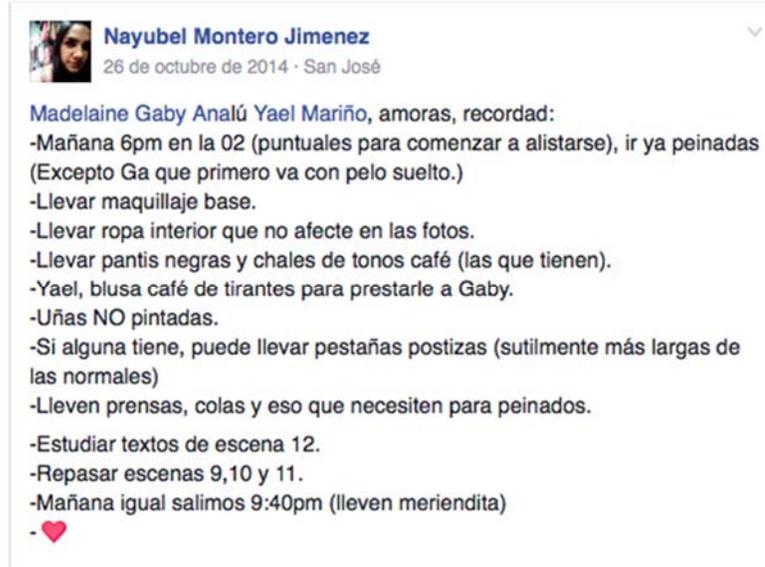
Bernarda: Sí, que vengan todos con piedras y palos, que vengan todos para matarla. (...)

Comparación entre un fragmento original de *Locra* y el de *Ya no son las mismas flores*.

-15 de oct, 4-6pm: Sesión de fotos y video con Ana Ulate. Dentro de las muchas dudas dramáticas que me aparecían al utilizar el texto de Bernarda, una de ellas era el prescindir por completo del personaje de María Josefa. Entonces pensé en tratar de incluirla de alguna u otra forma, y de primera opción estaba el video. Realizamos la sesión con algunas grabaciones y fotografías que salieron muy bonitas, y posteriormente quedaba la edición de las mismas para ver como utilizarlas.

-27 de oct, 3-5pm: Sesión de fotos con Nicole Román (Cukoo koo Photography) para las fotografías oficiales de publicidad. En la Escuela de Artes Dramáticas. Los vestuarios aún no estaban del todo completos pero se utilizaron otros semejantes.

*Las fotografías se adjuntan en los anexos fuera de este documento para su mejor visualización.



-29 de oct, 5pm: Grabaciones en el estudio de la EAD. Con los músicos Juan

José, Fabián y Jagdish se grabaron las piezas instrumentales que iban en la obra. Asimismo, estuvimos Gaby, Yael, Ana Lucía y yo como parte de las voces que se necesitaban en algunos momentos. Las canciones que se interpretan



en vivo en la obra, de igual forma fueron grabadas para tenerlas como registro del proceso.

Las piezas grabadas fueron:

- Quizás, quizás, quizás
- Algo contigo
- Petenera Bernarda
- Dicen que cuando bailás
- Arroz con leche

Noviembre 2014

-1 de nov: Nicole me entregó las fotografías de la sesión de fotos.

-Semana 1: Marcaje escena 8 'Arroz con leche, un retrato sobre él'. El elemento clave en esta escena es un retrato de Pepe el Romano que Adela tenía guardado y se lo han quitado, quien lo hizo fue Martirio, pues con recelo mira la relación clandestina de su hermana. Martirio es descubierta y obligada a mostrar el retrato, como elemento estético se desarrolló la pluralidad de este retrato traducido en fotografías de fragmentos del cuerpo masculino¹ pegadas en todo el forro interno de la falda de Martirio, de manera que cuando esta se trata de esconder bajo la tela, deja expuesta las muchas fotografías y algunas caen al piso. Sobre estas acciones se escucha la composición musical que Fabián Arroyo realizó sobre la canción Arroz con leche, con una extensión del melisma de la voz y una base de piano melancólica.

1. Fotografías realizadas por Leonardo Sandoval (Leo Sandoval Photo) como parte de un proyecto personal, que nos colaboró con el préstamo de estas imágenes para la obra.

Esta canción se incluyó por segunda vez en la obra a manera de exponer dos versiones sonoras de la misma y como en la segunda esta se va deformando por las tensiones que se pueden observar en escena.

-Semana 2: Marcaje escena 12 'Adela'.

Esta es la escena que resume el acontecimiento trágico de la obra y por consiguiente el final de la misma. Dicha escena se ubica en el extremo del escenario que comunica con la puerta principal del teatro, lugar que hasta ese momento no había tenido mayor preponderancia en el diseño espacial de la obra.

En el momento en que Adela está con Pepe el Romano, Martirio la descubre y la obliga a dar explicaciones al respecto. Las dos hermanas discuten en voz alta propiciando que el resto de la familia se entere y aparezca en escena. A partir del rechazo que genera la situación de Adela a toda la familia, Bernarda pide una escopeta y se dirige hacia el espacio fuera de escena donde estaba Pepe el Romano; entre tanto Adela huye de escena para no presenciar la tragedia y decide acabar con su vida.

El suicidio de la hija es el desencadenante del final y sentencia de las mujeres de la casa, destinadas a la rutina que ya se les ha pronosticado. En esta versión se modificaron algunos diálogos –como casi en toda la obra- para propiciar una mayor cercanía con el público costarricense, así como se decidió marcar el final de la escena al momento del suicidio de Adela y sin que ninguna dijera ni una sola palabra llevando la escena a apagón completo y posteriormente dando paso a la escena que se incluyó como nuevo final en este montaje.

La imagen de Adela muerta se presenta al otro extremo de la escena, ella sujeta por una seda blanca y en su cabeza llevaba una corona de flores. Considero que es difícil plantear una muerte en escena, así como el ver el cuerpo inerte de un personaje; por ello exploramos de qué manera se podía evocar la metáfora de la muerte de Adela sin buscar un realismo que pudiese entorpecer la propuesta. De este modo, a través del apoyo de una luz verde en el espacio de muerte de Adela, se posicionó a la actriz de pie y levemente colgada de la seda blanca que se sujetaba a cada extremo del arco de la puerta en donde se apoyaba la escena. La actriz adoptó una posición en donde sostenía su cuerpo sin que se tensara y en los pocos segundos que duraba la imagen expuesta, el público pudiese captar la esencia de la muerte de la hija menor de Bernarda.

***EN SIMULTÁNEO: Antes de que Milena se fuera de viaje, en simultáneo a los ensayos con las chicas y músicos, yo me vi con ella varias veces para realizar exploraciones para una escena nueva que sería el final de la obra y la cual quería que fuese un monólogo –en su mayoría corporal- de Bernarda y su soledad. Por el amplio conocimiento en flamenco de Mile, decidí que –aunque yo la manejo en primer nivel- Bernarda debía utilizar una bata de cola flamenca en la escena final, jugar con ella y que la misma por dentro estuviera forrada con seda roja, que al volverla –mediante un movimiento específico- quedara expuesto el color rojo sobre sus pies en alusión a esta maternidad fallida.

Esta escena se llama 'Petenera para Bernarda'.

Junto a la escena llamada 'Algo contigo', esta última escena posee la mayor cantidad de elementos que pueden resumir la aproximación a la práctica de dramaturgia escénica que se realizó en esta investigación. La idea de incluir un fragmento extra por sobre el final de la obra de Lorca nació de la necesidad de exponer un poco más al personaje de Bernarda y a su vez trabajar el flamenco en este personaje, pues desde la propuesta de este arte en cuanto a fuerza y temple, resultaba idóneo –y hasta obligatorio- el tratar una perspectiva de fusión en la madre.

El proceso de exploración de esta escena estuvo compuesto por varios elementos que trabajaron tanto a favor como en contra de la misma. En primera instancia, las aproximaciones iniciales se realizaron con la actriz y bailaora Milena Picado, con quien se probaron formas y movimientos corporales con el elemento que utilizaría el personaje: la bata de cola. Milena tiene amplia experiencia en el uso de este accesorio tan flamenco y por ello nos resultaba mas fluida la creación de una coreografía a partir de la confluencia de emociones del suicidio de Adela y el universo íntimo de Bernarda. Sin embargo, Milena tuvo que ausentarse del proceso y por ello tomé la posición como actriz aprovechando ese proceso que ya se había construido y poniendo en práctica la técnica de bata de cola que Milena mostró durante los ensayos.

Bernarda no interpreta textos claros durante el desarrollo de este monólogo corporal, pues remite más a movimientos en escena y acciones con su cuerpo que la palabra misma. Sin embargo, las palabras no se suprimieron del todo, sino que

se incluyeron de manera omnipresente cual papel de La Poncia pero esta vez desde la voz de las hijas. Esto fue un ejercicio de edición de textos del primer acto de la obra original, de manera que fuesen oraciones referentes a la personalidad de Bernarda a manera de sentencias contra sí misma.

Acompañado al montaje de la escena se incluyó al violinista que ejecutaba la petenera instrumental Glosa a la Niña de los Peines, de Mayte Martin. La participación de la música fue clave y beneficiosa, pues el intérprete adecuó la segunda parte de la pieza al ritmo que la coreografía proponía y a su vez en simultáneo se inclinaba hacia un crescendo que desembocaba en la parte climática del monólogo de Bernarda.

Al cierre de esta secuencia de partituras corporales y posterior al punto climático de la escena, las luces cambian de tono y el silencio que queda es aprovechado por el personaje para ubicarse desde otra energía y negar toda angustia o tristeza que mostró anteriormente. Bernarda recuperada, sin afán de cambiar su modo de vida y pensamiento, dice las ultimas palabras que Lorca puso en el tercer acto de la obra y que originalmente son el final de la misma. De manera que, se conservó el parlamento final de Bernarda pero visto como una consecuencia de la escena que le precedió.

-20 de nov, 8pm: Ensayo general. Luego de que se dieron algunos fallos con la proyección de video –escuetamente pensada- y este nunca sucedió, se prescindió de hacer proyecciones ya que no había tiempo para arreglarlo y la otra opción que teníamos era no utilizarlo. Entonces se eliminaron así las apariciones de

María Josefa... y al evaluar lo sucedido, me di cuenta que en realidad la manera en la que se iban a utilizar no aportaban mayor cosa al montaje, pues una vez que ya no estaban no se percibía su ausencia como un desequilibrio en la estructura de la obra.

El estreno.



-21 al 23 de nov: Se dieron 6 funciones en total.

En la función del viernes, Analú se quebró un dedo de la mano.

En la función del sábado, por enredos de horarios de la EAD, Canal 15, UCR, que nos iba a grabar la obra, se tuvo que ir porque le dieron el espacio del teatro a alguien mas para ensayar a pesar de que con semanas de anticipación nosotras pedimos el permiso a la Escuela para el ingreso del canal, y a su vez gestionamos los permisos con ellos para que pudieran asistir un sábado.... Y no funcionó. Por ello no tengo un registro audiovisual completo de lo que fue la puesta en escena final.



* Muchachas

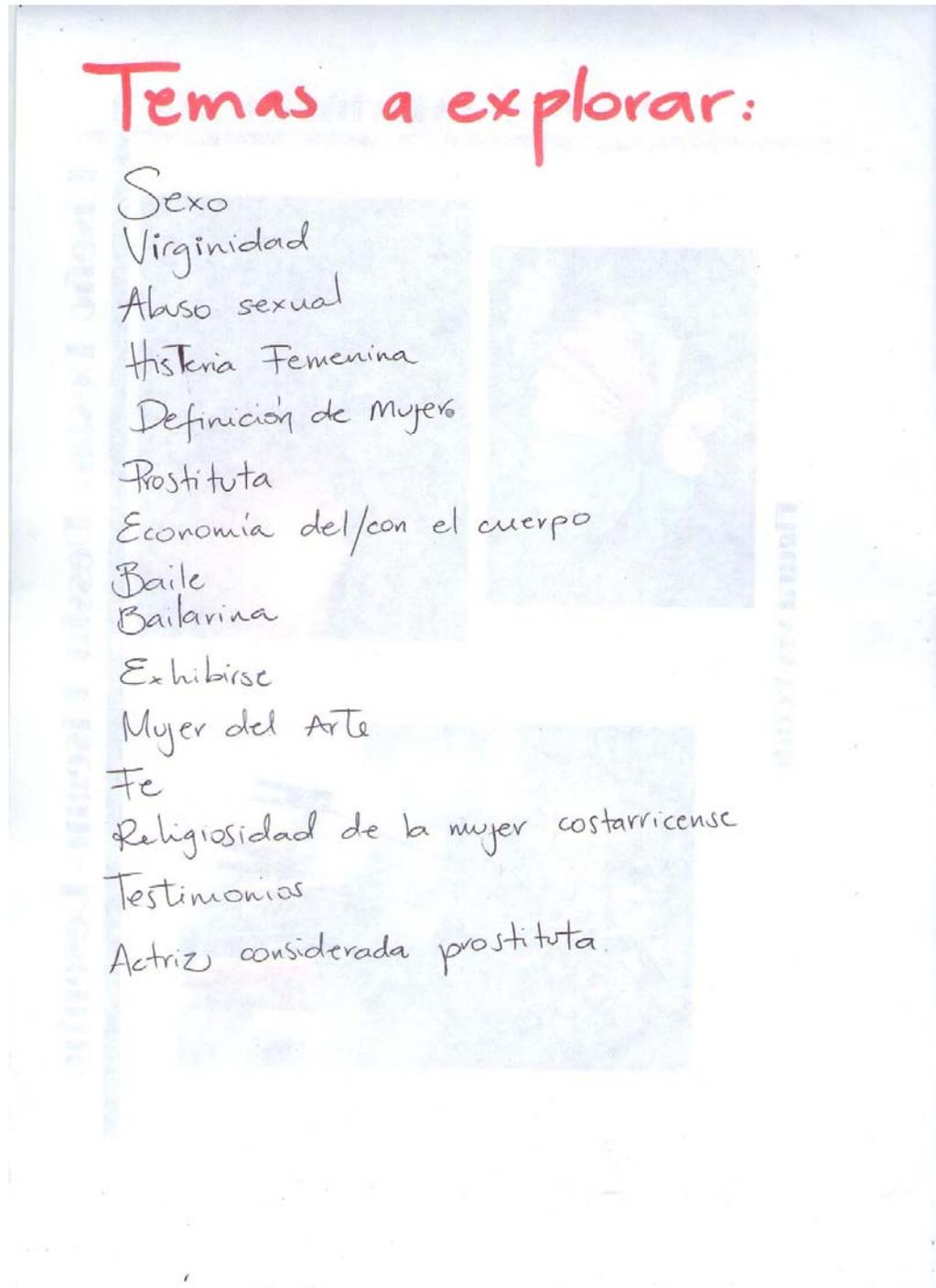
de

Fina *

Laboratorio de exploración artística
para el proceso de montaje de
la investigación de licenciatura sobre
teatro y flamenco.

Prostitución femenina

La casa de Bernarda Alba



1.4

- que tengo
- "Strep tease" Gaby, Mar, Lili
 - Un violín, un saxofón, un piano, una guitarra, muchas voces
 - Quiero voz amplificada (micro)
tono
 - Habitación motel (3 spots)
 - Canciones: party girl, en 1 pequeño..., bien paga', etc. Me llaman calle.
cierre?
 - escena armada: gaby streap + violín / lili-analo 'pasarla'
 - Narración futuro, golpes = acciones cotidianas.
 - Hablar en puta?
 - Consejos para ^{nuevas} call girls.
 - Identidad (Mismidad / Otredad)
 - Corpó en significado, significación y representación.
(Judith Butler) etc..
 - Deconstrucción.

ETAPA 1: Prostitución. Apuntes de bitácora.

1.5

MUJER (RAE)	HOMBRE (RAE)
1. f. Persona del sexo femenino.	1. m. Ser animado racional, varón o mujer.
2. f. mujer que ha llegado a la pubertad o a la edad adulta.	3. m. Varón que ha llegado a la edad adulta.
3. f. mujer que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia.	5. m. Individuo que tiene las cualidades consideradas varoniles por excelencia, como el valor y la firmeza.
5. f. mujer casada, con relación al marido.	<u>~ de campo.</u>
<u>~ de campo.</u>	El que con frecuencia se ejercita en la caza o en las faenas agrícolas.
La que con frecuencia se ejercita en la caza o en las faenas agrícolas.	<u>~ de guerra.</u>
<u>~ de digo y hago.</u>	El que sigue la carrera de las armas o profesión militar.
mujer fuerte, resuelta y osada.	<u>~ de letras.</u>
<u>~ de gobierno.</u>	El que cultiva la literatura o las ciencias humanas.
Criada que tenía a su cargo el gobierno económico de la casa.	<u>~ obieto.</u>
<u>~ del arte.</u>	El que es valorado exclusivamente por su belleza o atractivo sexual.
prostituta.	<u>~ núbico.</u>
<u>~ de letras.</u>	El que tiene presencia e influjo en la vida social.
La que cultiva la literatura o las ciencias humanas.	
<u>~ del partido, o ~ de punto.</u>	
prostituta.	
<u>~ de su casa.</u>	
La que con diligencia se ocupa de los quehaceres domésticos y cuida de su hacienda y familia.	

*lulu
usa botas y con
la tira de la botita se
aprieta el cuello.
Me da línea
hacia la mujer
casada de su
mismo, criada.*

1.6

He llorado en este trabajo sólo 2 veces

Ser puta no es sólo coger, es actuar.

Les hago saber que pronto saldré de esta vida de puta.

Yo no puedo hacer milagros. Si pudiera, los haría para mí.

Pero sí, si me quedan los recuerdos.

Y pasó una patrulla y yo no podía gritar.

ETAPA 1: Prostitución. Apuntes de bitácora.

1.7

Mar:

Primera exploración:

objeto: espejo

canCIÓN: este momento

texto: ninguno todavía.

Strep-tease a mí misma.

Reconocerse.- encontrarse

1.8

Lili:

Primera exploración:

objeto: silla/camisa hombre

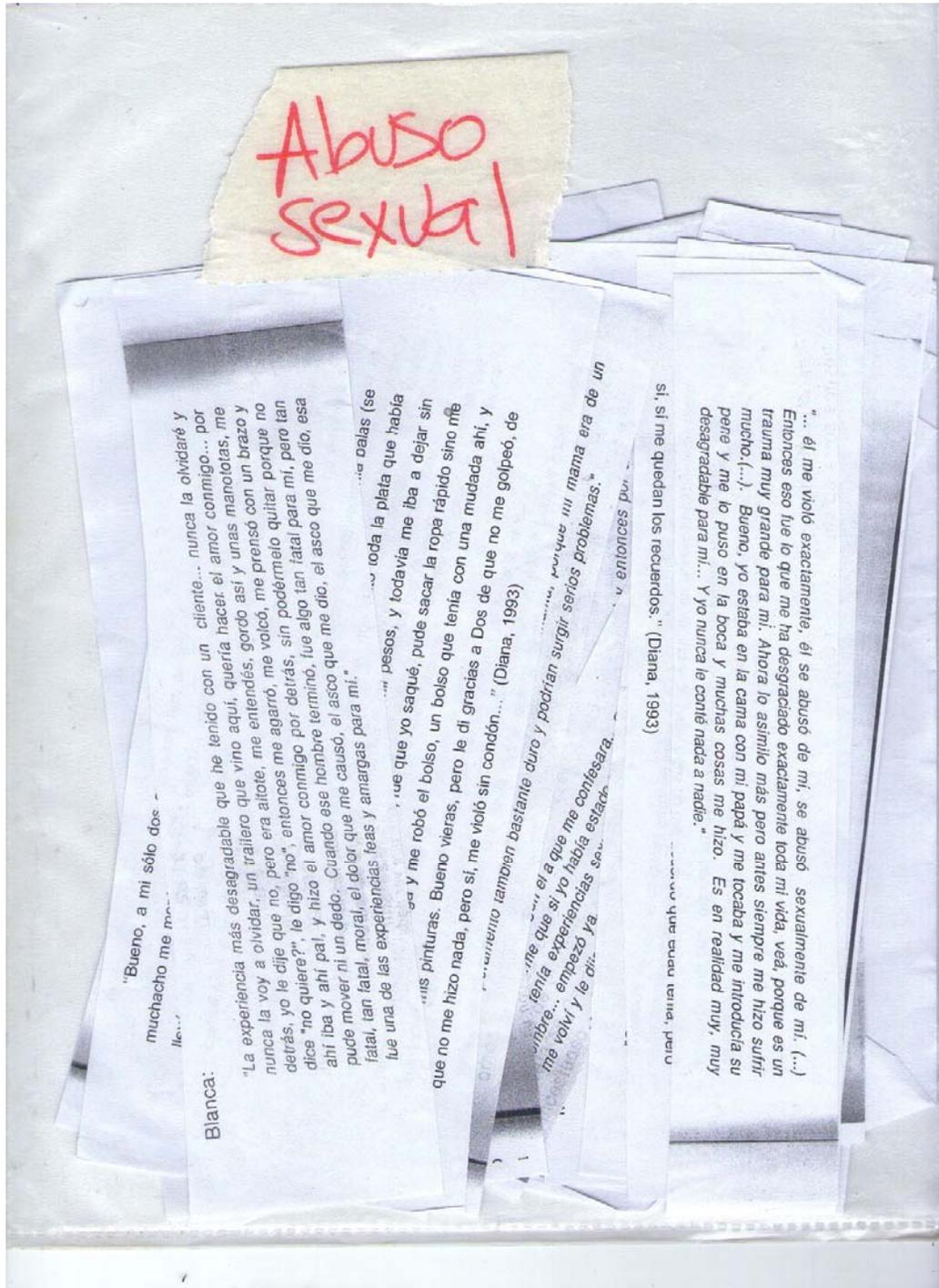
canCIÓN: nostalgias

texto: ninguno todavía.

Uso de la espalda → desnudar espalda, jugar con el cabello.

El rostro no importa, sólo el cuerpo, lo que se ve.

Invisibilidad del rostro



Blanca:

"Bueno, a mi sólo dos muchacho me..."

"La experiencia más desagradable que he tenido con un cliente... nunca la olvidaré y nunca la voy a olvidar. Un trillero que vino aquí, quería hacer el amor conmigo... por detrás, yo le dije que no, pero era ajoté, me entendés, gordó así y unas manolotas, me dice "no quiere?", "le digo "no", entonces me agarró, me volcó, me prensó con un brazo tan ahí iba y ahí pal, y hizo el amor conmigo por detrás, sin poderme quitar porque no pude mover ni un dedo. Cuando ese hombre terminó, fue algo tan fatal para mí, pero tan fatal, tan fatal, morái, el dolor que me causó, el asco que me dio, el asco que me dio, esa fue una de las experiencias feas y amargas para mí."

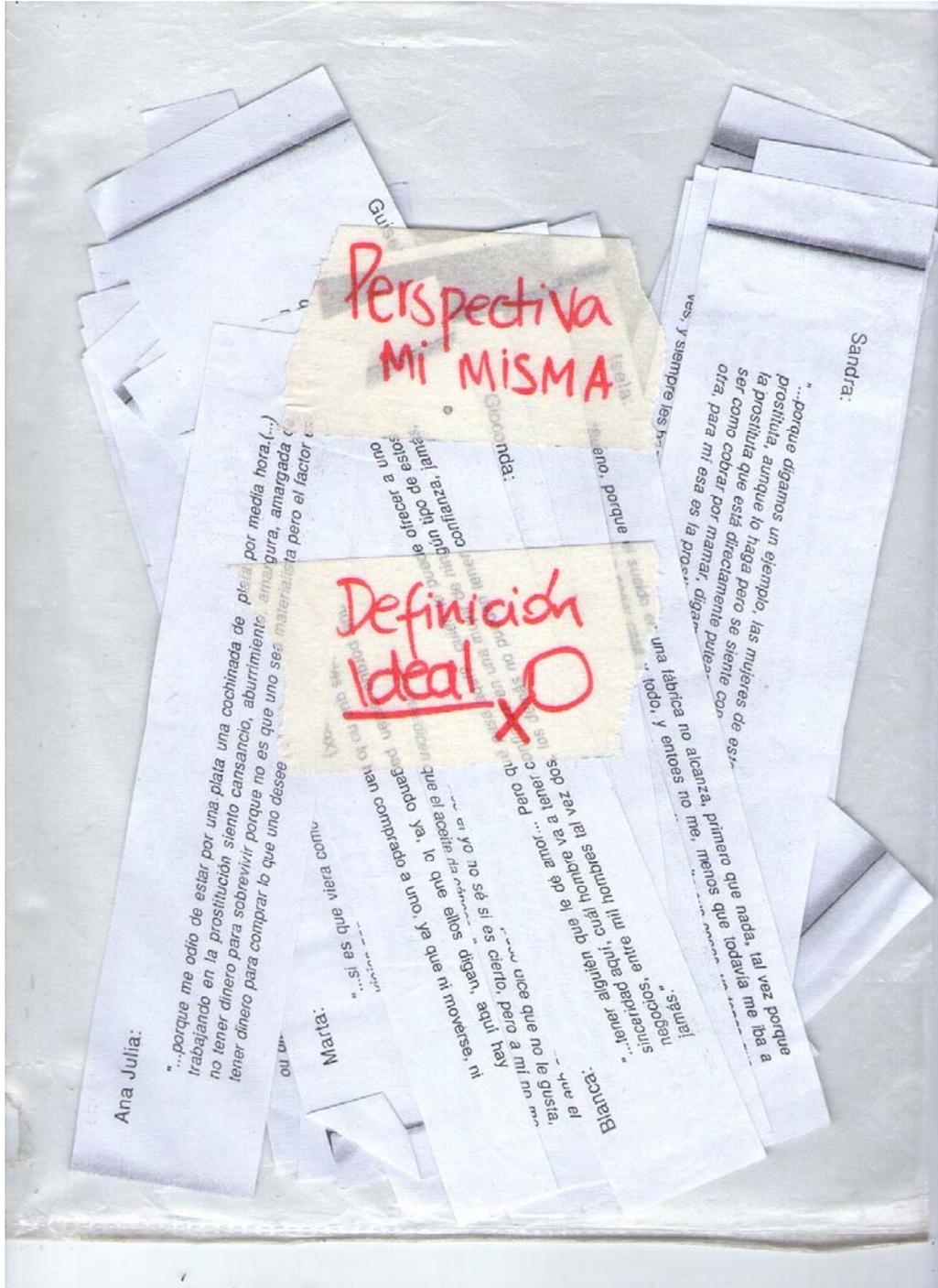
... todas (se pesos, y todavía me iba a dejar sin y me robó el bolso, un bolso que tenía con una mudada ahí, y que no me hizo nada, pero sí, me violó sin condón..." (Diana, 1993)

... "mi mamá era de un hombre... empezó a que me confesara, me volví y le dije..."

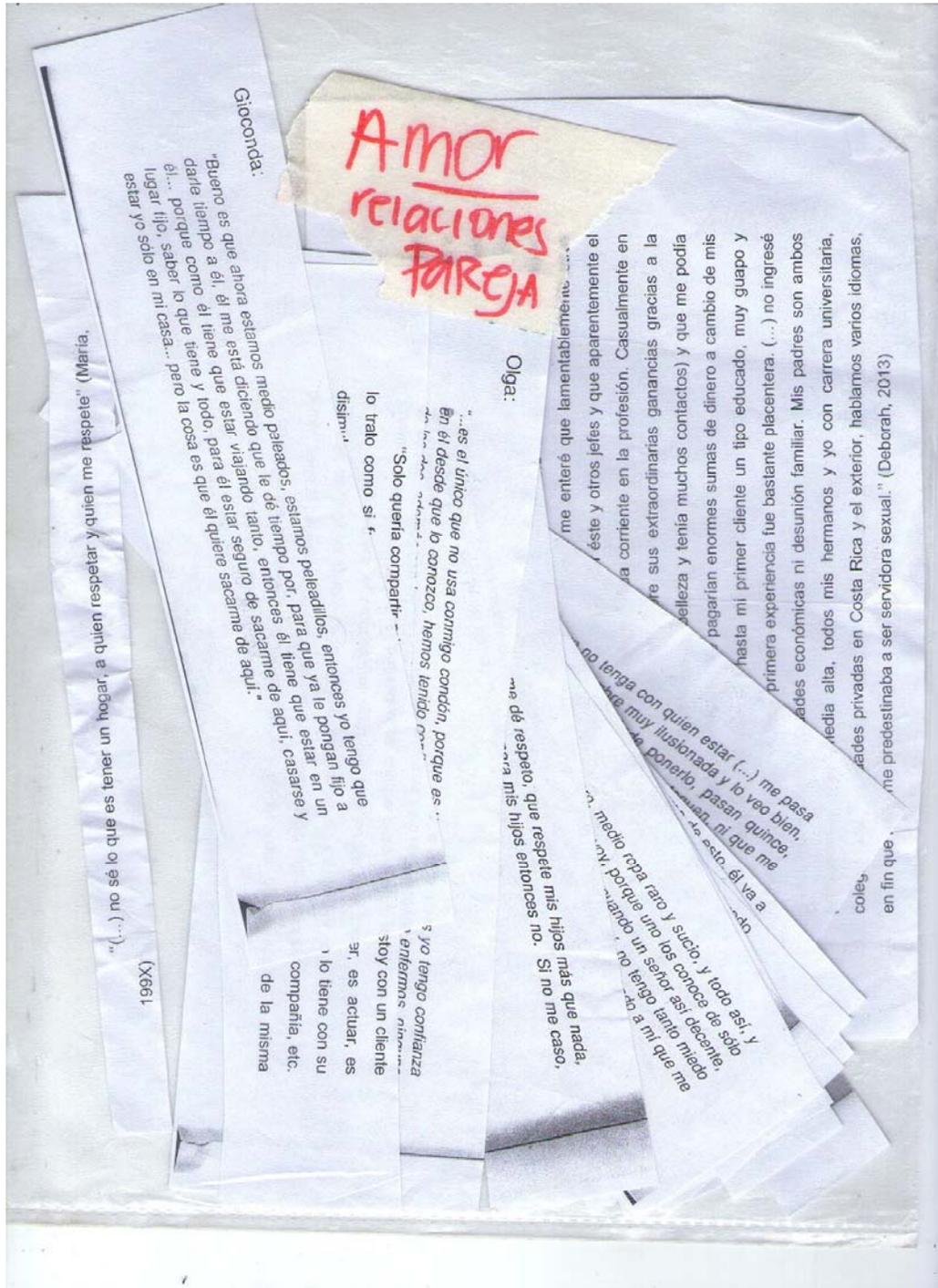
si, si me quedan los recuerdos." (Diana, 1993)

"... él me violó exactamente, él se abusó de mí, se abusó sexualmente de mí. (...) Entonces eso fue lo que me ha desgastado exactamente toda mi vida, veá, porque es un trauma muy grande para mí. Ahora lo asimilo más pero antes siempre me hizo sufrir mucho (...). Bueno, yo estaba en la cama con mi papá y me tocaba y me introducía su pene y me lo puso en la boca y muchas cosas me hizo. Es en realidad muy, muy desagradable para mí... Y yo nunca le conté nada a nadie."

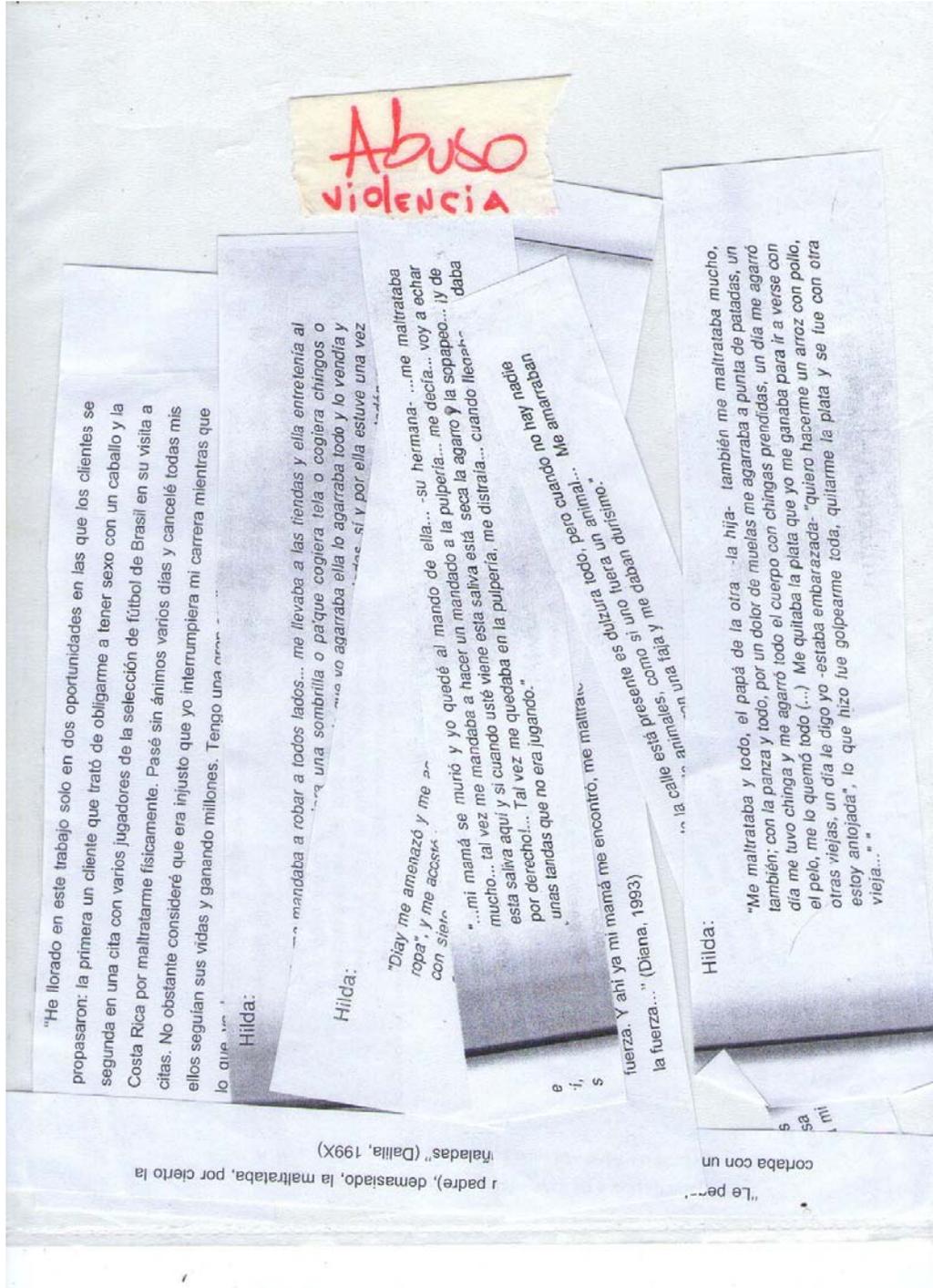
ETAPA 1: Prostitución. Clasificación de testimonios reales.



ETAPA 1: Prostitución. Clasificación de testimonios reales.



ETAPA 1: Prostitución. Clasificación de testimonios reales.



ETAPA 1: Prostitución. Clasificación de testimonios reales.

Sábado 9pm:

1er espacio
 luces bajas, trofeos y objetos de pesca, mesas,
 Casino. El ritmo venía así: pelo, bolso cambio
 de puma; pelo, ojos, bolso, cambio de prensa.
 pelo, bolso, pelo de nuevo, ojos, ojos de nuevo...
 Cambio de cliente. Adingina ^{malos días} usaba su cabello amarrado

En la esquina derecha las dominicanas, morenas,
 tacias y colochas que destiagan palabras con sus
 ojos oscuros, azabaches. A la izquierda una pareja
 a punto de concretar el objetivo; objetivo uno
 fallido.

- Hola, que van a tomar?
- Meic Pilsen y una imperial, ah y un Ginebra
 en las rocas con limon por fa.
- Nos hace las ventas por separado ~~para~~.
- Con tarjeta son minimo 3 mil, pero solo por
 hoy se las voy a pasar.
- De fijo vamos a venir otra vez

2do espacio

vestidos cortos, cortitos y cortisimos; un olor a
 licor y a acento extranjero. Mesas redondas,
 una barra con todos los licores que se puedan
 pensar, se escucha en el fondo una música
 que va con el bit de los tacones altos.

A la derecha un hombre con camisa de pulseras,
 gorra deportiva, tenis sucias y cara zrugada coqueta
 con la delgada, Ginebruda y coqueta... mujer

Nati G

Al principio tenía miedo de ir al Rey, lo había anticipado todo el día y se me habían quitado las ganas. Pensaba que era mucho más explícito y violento de lo que en realidad vi. La entrada fue de hecho toda difícil, solo cruzar la calle para entrar nos tomó un ratillo.

Había muchísimas mujeres que se dedican a la prostitución, realmente es a donde se va para conseguir una puta. Desde que entran, las rubias tienen (o creen tener) un estatus muy marcado. Sea impuesto o autoimpuesto, ese estatus está presente porque ellas se lo creen; de hecho sean rubias o no, la presencia es super importante. La mayoría tiene una energía que atrae tanto como repele, es una autoridad que es como necesaria d tener; si no está de viaje se ven cohibidas y tímidas.

La noche en que fuimos habían pocos hombres, la cantidad de mujeres era muy grande, y la competencia aumentaba. Son los gringos quienes llegan a comprar sexo. Sin embargo, como comentábamos esa noche, algunos hombres pueden llegar a ver, aprovecharse un poco e irse sin invertir mucho dinero. Conseguir clientes no es tan fácil, hay nenas que pueden pasar ahí toda la noche e irse sin haber convencido a nadie de irse con ellas.

Saber inglés es parte importante de la "conquista" un inglés *choppy* y muy a lo latino se escucha por muchos lugares. Conversar y amigarse con alguno es la mejor estrategia para llevarse a alguien. Eso además de un par de nalgas y tetas bien operadas, un vestidito justo debajo de la nalga, pelo aplanchado, bolsito y tacones.

Recuerdo a la rubia que se acercó a la mesa donde estaban padre hijo. Siguiendo la estrategia de muchas, la rubia primero le clavó la mirada al espacio y luego a esa mesa, específicamente al hijo. Una vez que el mae la miró, ella se acercó a la mesa (todavía sin hablarle) y se colocó en pose de espalda a ellos, como mostrándoles la mercancía. Luego se alejó, lo señaló y se señaló a ella misma como preguntando ¿Quiere conmigo? El mae nunca concretó y ella jaló. A rato lo intentó con Pablo y otro muchacho más, por lo que me da la impresión de que busca a muchachos jóvenes como clientes.

Luego está la muchacha ojos de mariposa, le hacía al gringo unos ojos que eran como aleteo de mariposa posada, todo con tal de convencerlo a irse con ella. Lo dejaba tocarla y meterle la mano casi casi entre las piernas... era el único lugar que no lo dejaba tocar.

Ser prostituta no es tan sencillo como uno se lo imagina, requiere una inversión grande de tiempo cada noche, a veces sí resultados. Los atuendos, los zapatos, los tratamientos en el pelo, las cirugías... son también grandes inversiones que las putas hacen para lograr trabajar en un lugar donde la competencia es fuerte. Al final, como el video promocional de rey lo dice, son ellas quienes llevan grandes ganancias al hotel, ya que es un lugar que se visita principalmente por la prostitución, tal vez sin siquiera obtener verdadera ganancia, la cual sí obtiene el dueño del hotel.

Lo primero que uno nota al llegar al hotel del Rey es que sos un ser ajeno, pero no por querer estar lejos de estas realidades si no porque muchas cosas de la sociedad te mantienen al margen inclusive desde tu mentalidad hasta el edificio, desde afuera siempre lo he visto como una fortaleza difícil de atravesar.

Y las realidades están así: entrando te piden la cedula, claro... o el pasaporte, que lo enseñan en una camarita.

Los roles están muy explícitos, ellas se exhiben, ellos escoge y después se plantean otras reglas para cerrar el trato, si alguna busca alguno puede que lleve las de perder porque pasará mucho tiempo de prueba, es probable que el cliente no se decida por ella y hasta se lleve una probadita gratuita. En ese caso es tiempo perdido para ellas.

Las veo y las veo y sé que están ajenas a algo, enajenadas, como que algo les fue quitado, robado o ellas decidieron renunciar a "eso" voluntariamente, pero aun no descifro que es "eso", "eso" que tenemos el común denominador de las mujeres de otra realidad que ellas al parecer no tienen, tuvieron que despojarse de algo, lo noto muy claramente por su mirada.

Me siento cercana y al mismo tiempo ajena a ellas, comprendo que ellas son víctimas de un sistema pero también veo que saben cómo sobrevivir en él, ya sea por necesidad o por voluntad propia, todos hacemos eso en gran o menor medida buscamos las formas para "jugárnosla" sobrevivimos, soy ajena a ellas porque no tengo las agallas ni el valor para hacer lo que hacen explícitamente... y no tengo esa mirada.

En el bar hay tres ambientes, casino, sport bar y lobbey en todos los sentidos mucho para escoger y entretenerse, algunos seguro vienen al Rey por lo exótico que debe ser estar con una latina o por el hecho de que nunca van a poder tener a una mujer así en su vida y prefieren pagar, lo cual me parece realmente decadente... eso me queda claro ellos siempre son menos pero son los más patéticos.

Aquí no se dice puta y eso me parece correcto pues la palabra es demasiado cliché para todo lo que se ve y vive, no es suficiente decir puta ni todos sus sinónimos... pero ellas en sí mismas son un cliché de lo deseado, femenino, una actriz porno, una latina exótica, o una mujer madura, fetiches... hay tantas.

Antes creía que era fácil. Fácil en el sentido de que un par de pestañeos, unos besos y una restregada eran suficientes para conseguir un cliente.

Creía que podían conseguirse unos 4-5 por noche. Pero al haber tantas, tantísimas y tan diversas debe ser difícil escoger.

Hay cuerpos monumentales, caras hermosas, cuerpos no tan monumentales, caras cansadas, ropas bonitas, simpáticas, serias, ropas extrañas, jóvenes, maduras, algunas un poco más que maduras, extravagantes, sobrias. Pero todas andan en tacones. Ese parece ser el elemento unificador.

Buscan algo, siempre. Sus ojos buscan contacto visual con algún hombre y si lo consiguen intentan sostener esa mirada hasta obtener y "regalar" una sonrisa para proceder luego al acercamiento.

Algunos acercamientos son breves. Desde un inicio hay algo que falla. Puede ser una propuesta que no entra entre los establecido o que el interés del cliente es poco o que es de esos que andan solo con ganas de conversar y quedarse en el bar toda la noche.

Esos son los peores. Hablan, manosean, vacilan, pero nada de querer irse a la habitación. Trabajo gratis, simpatía desperdiciada, manoseo ad honorem.

Me siento invisible, casi podría decir que me siento en la libertad de poder andar sola por el bar observando. No represento ni una competencia ni una posibilidad. No ando ni en minifalda ni en tacones.

La chica de la mesa a mi izquierda le cuenta a su amiga que el tipo con el que andaba le dijo que mientras estuvieran juntos ella debería responder a un nombre específico que él le pondría.

¿Si yo me vistiera como ellas, me maquillara, me aplanchara el pelo, me pusiera tacones y me sentara en la barra del bar, alguno de los gringos llegaría a hablarme?

Esto no es un hotel, es una destino.

Not just a hotel, but a destination itself for gentleman seeking the company of beautiful women in Latin America, the Del Rey Hotel is located in San Jose, Costa Rica. The building was completed in 1993, and is based on a neo-classical design that compliments the Barrio Amon neighborhood.

Much of the first floor is taken up by the casino and Blue Marlin Bar, which is frequently filled with some of the most attractive women of negotiable affection.
<http://www.latintravelvip.com/san-jose/del-rey/>

Hotel del Rey o mejor dicho: Jotell dell Reii

Semejante Rey en medio de Chepe, no chepe centro pero en medio de chepe.

Cemento, birra, gringo, "cédula por favor"- tiempo para comprobar que la de la foto soy yo y no otra. Ajá, alguien sabe que estoy ahí, la intimidad empieza a sentirse espiada por el portero dell Ray.

Caminar por el pasillo... Una mujer me planta la mirada subestimando mi importantísima presencia ahí. Hmm... en un no-lugar para mí. Este es un no-lugar. Ella me ve las tetas, me ve la panza y con su trompa levemente hacia afuera, hace el necesario gesto despectivo del movimiento de ojos: sus cejas levemente hacia arriba, y sus pupilas de abajo p'arriba hasta llegar a los míos, foto de rechazo y quita la mirada. Ya entendí que ella ya entendió que yo lo que vine es a vinear.

Luz. Lobby de hotel con nenas por todo lado, como si fueran un panal de abejas que tiene muchas por un lado, otras volando por ahí y otras perdidas. Perdidas, heridas, hervidas, idas.

Plancha de pelo, sudor viejo, ropa reciclada, grasa facial, chachetes rojos, música popular y tres mesas juntas. Las bebés observadoras se sentaron en la mesa con 3 bebés varones más.

Hay mucha luz y todxs nos vemos las caras. Actrices haciendo como que no pasa nada pero sí pasa. *Al lugar que fueres haz lo que vieres, pero no...* no podemos hacer eso. Sólo vemos. No pasa un minuto de estar sentadas cuando llega Mami. Mami nos pregunta muy amablemente con unas tetas espectaculares qué queríamos tomar. Hay nervios en el ambiente: Primer acercamiento de un ente por ahí. Pero somos actrices, hacemos como que nada pasa, sólo apresuramos el momento en pedir, y rápidamente el pedido es 8 pilsen y 1 ginebra, o algo así. Ella está tranquila y se divierte. Ella es parecida a mí: Le gusta darle confianza a la gente. Yo, sé que con ella puedo hablar: ¿cuál es el precio estudiante? (risa grupal) y ella contesta: "dónde cree que está, bebé?" y yo por dentro suelto una carcajada sin vergüenza alguna porque ya le dije de dónde vengo, sabe por dónde anda la cosa, y hasta el momento sabe más de mí que yo de ella... o bueno, eso es lo que parece ser.

Un viejo rojo y grande con las patas hinchadas tiene como 18 pulseras de bolitas color esmeralda en cada muñecota. No está muy in, pero él se siente bien, protegido, con un fuerzón inimaginable para agarrar a esa zaguata, llevársela al cuarto y ponerla a que se la mame, venirse encima y salir corriendo al baño, porque no anda buscando intimidad, ese viejo tiene mucho miedo de exponerse.

El amigo. La figura del Amigo. Aquí los maes necesitan acuerparse. Es más, vale menos venir solillo porque quién es testigo de tus desplantes de testosterona? Oh no, my buddy, my booty, my body? Hey buddy! See this booty cum on my body!

El amigo es fiel: comparte todo. Las parejas de amigos abundan... oh oh oh... no no no su ave un toque: ahí hay un hombre solo. Debo admitir que se ve guapo. Es un señor que de fijo no es gringo. Es europeillo, y lo califico francés. Tiene un perfil lindo, no es un blanco rojizo, es un blanco amarillo, viejo continente de fijo y tiene una jacket con escudo que dice algo como de fuerza aérea. ¿Cómo sería un milico ahí metido? Ahora siento que el mae es argentino, esos argentinos

1.18

Encontré algunas energías en casi cada una distintas. ejm.

- Joven drogada y "contenta" para soportar y "disfrutar" su vida.
- Mujer q anda como en neutro, simplemente "funcionando".
- Mucho asco, a ella misma, a lo q le rodea, a sus circunstancias, a los otros.

Con las acciones propuestas x ellas, igual no sentí la necesidad de graduarlas sino más bien encontrar la "esencia" de como esa acción la puede afectar.

1.19

Los zapatos → asumir el papel → control de una actuación

¿Algo sexual puede verse solo como un negocio o nunca se deja de ver como algo sexual?

Relación → armar y desarmarme frente a las otras y a las otras transformarme por un momento con otras entre las mismas somos las mismas.

Risa/llanto desde donde surge → siempre no desear estar ahí pero estoy, (la obligación de estar)

Sonido → "yo no hago nada malo" → ¿Es a mí? → entonces porque no puedo moverme? el sonido es esconder lo que soy.

Hay sonrisas honestas; las cosas que más tienen valor son las que no son valoradas por el "General" -otros-

La fuerza de salir de ahí es abandonarse pero nunca olvidar

ETAPA 1: Prostitución. Escritos de las actrices a partir de improvisaciones.

1.20

Ensayo lunes 7 abril.

"Era la primera vez que se maquillaba, era la primera vez que se ponía maquillaje. Era para salir con sus amigos. No sabía que maquillarse le traería tanto problemas. Nunca más volvió a ver a sus amigos."

"A ella le gustaba salir, le gustaba bailar, le gustaba conocer y cuando probó el sexo por primera vez, le pagaron y le gustó."

1.21

La bailarina: Su madre le enseñó el flamenco, lo baila desde niña.

La artista: es actriz, estuvo en 1 colegio artístico.

La prostituta: ?

FL = ~~es~~ hilo que las une, a todas las frecuentes.

La bailarina da la ~~sonoridad~~ parte musical de la obra

La artista la estética

La prostituta la temática

El en ~~ta~~ el spot central de 1 pequeño motel. En los otros 2: parejas de actrices y una de las 2 usa sombrero (objeto masculino).

ETAPA 2: Transición. Apuntes de bitácora.

1.22

1ª exploración escena Bernarda
 Glosa a la niña de los peines (feterera instrumental)
 En su casa encerrada. → su purgatorio

- Le cuesta levantarse.
- La persiguen "sus demonios"
- Dolor en el pecho (sus hijos y muerte).
- Que empiece ojo abierto.
- Bata como un recién nacido.

- El violín de una vez, cuando ella ya se levanta, empiezan los peces en susurro, llora sola. Las actrices llegan y la abrazan, se va al suelo y queda abierta de piernas. Leve el frente amilla a su hijo con la Jata.

1.23

Marcaje 3 escena.
 = Bernarda sola. Yael es La Poncia y Le Paca.

Mile y bata : • Abandonarse al cielo: paso de Patricia guerrero+
 Final: paso de concha, bata vuelta y rojo expuesto.

Escena
 - Ausencia, ojos abiertos
 - Tanta laborarse, y le es difícil.
 - Se levanta, de pie hacia el público y se da cuenta de su soledad.
 - Voz aparecen.
 - Nombre patrones/giras
 - Imposibilidad de llorar.

Buscando:
 - Enredarse bata
 - Poyto

• He sido a Dios Patricia guerrero.

- "Ahorro" paso concha Jareiro. Mi hija ha muerto virgen.

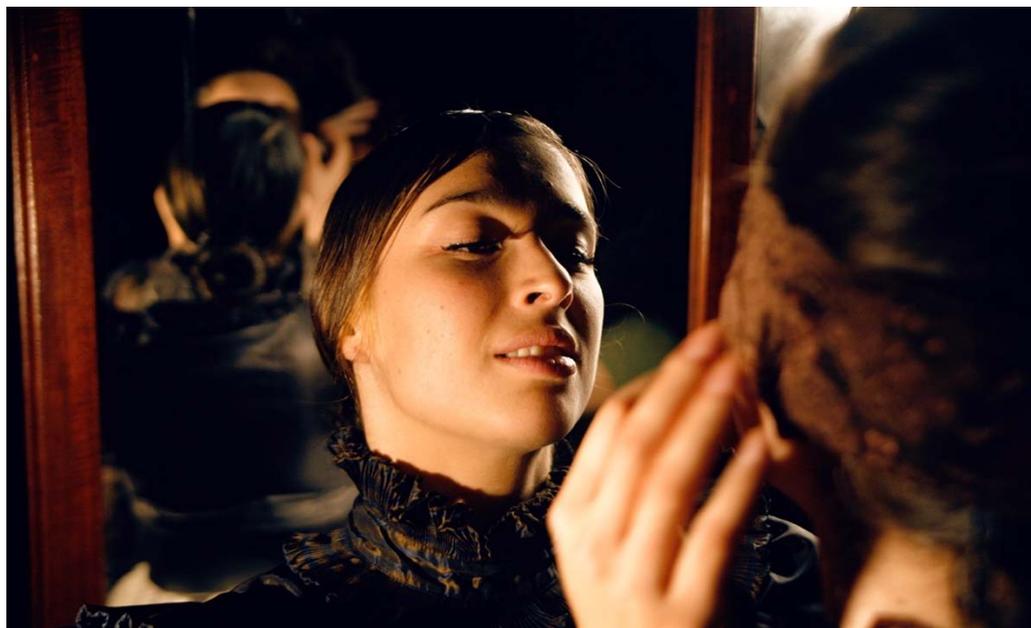
ETAPA 3: Bernarda. Apuntes de bitácora.

FOTOGRAFÍA/PUBLICIDAD

2.1



2.2



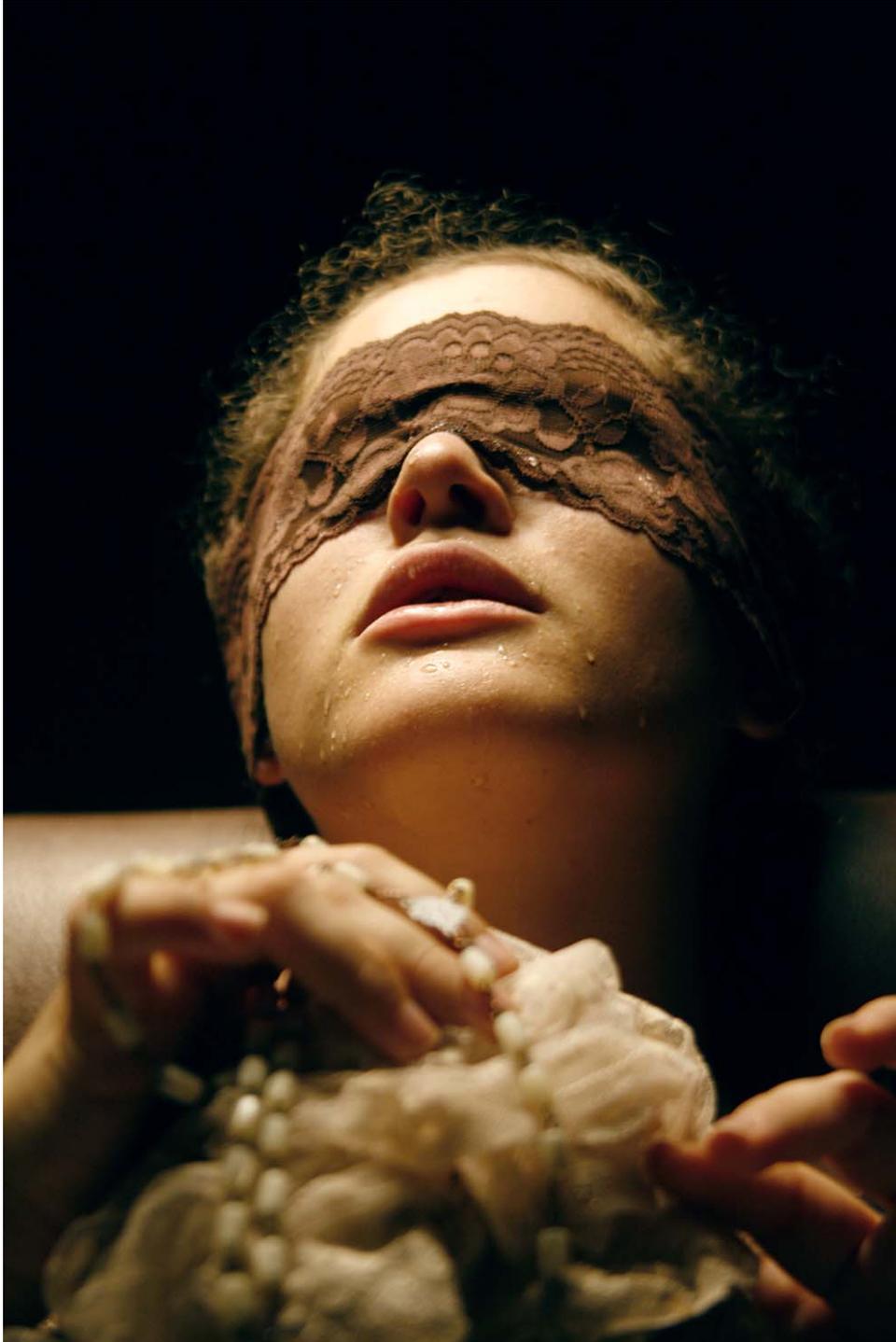
Bernarda y sus hijas, por Cukoo koo Photography.

2.3



Magdalena, por Cukoo koo Photography.

2.4



Magdalena, por Cukoo koo Photography.

2.5



Angustias, por Cukoo koo Photography.

2.6



Martirio, por Cukoo koo Photography.

2.7



Adela, por Cukoo koo Photography.



DelCarmen Teatro
presenta

Ya no son las mismas flores.

dirección
Nathalia Mariño

Jueves 20 Viernes 21
8:00 pm

Sábado 22 Domingo 23
(doble función)
6:00 pm y 8:00 pm

Preventa
2.500 estudiante 3.000 general

Día del evento
3.000 estudiante 3.500 general

Lugar | Teatro Universitario | De la Librería Universitaria (UCR) 100 metros este.
Reservas | 8886-2403 8358-6961 — delcarmen.teatro@gmail.com

Diseño final de afiche. Realizado por Antonio Méndez

3.1 TEXTO FINAL

Ya no son las mismas flores

Versión libre de 'La Casa de Bernarda Alba' de Federico García Lorca

Por Natalia Mariño

Personajes:

Bernarda (Madre)

Angustias (Hija)

Magdalena (Hija)

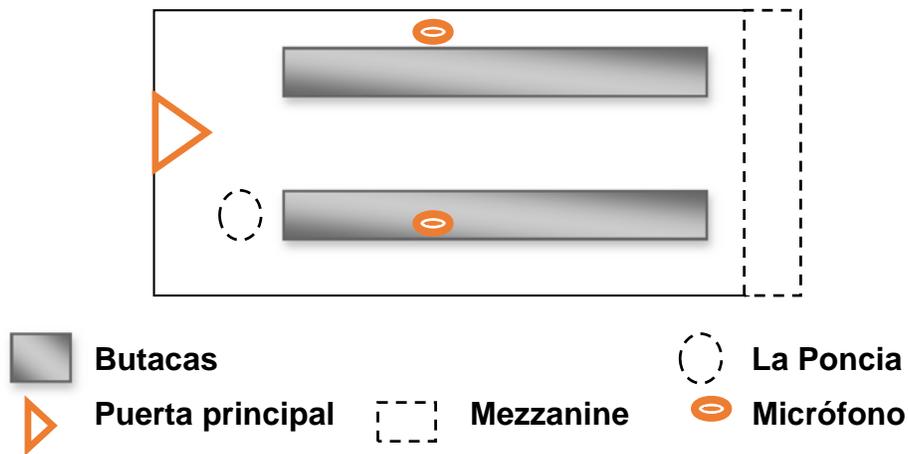
Martirio (Hija)

Adela (Hija)

Voces en off (Mujeres-voz en vivo)

La Poncia (Sirvienta-voz en off)*

**Todas las actrices harán la voz de Poncia en determinado momento, por ello se encontrará una textura vocal de mujer vieja en común para interpretarla. El espacio escénico es estilo black box, en donde el público se encuentra dispuesto longitudinalmente a ambos lados del espacio, dejando un pasillo ancho en el centro, es decir, existe un doble frente para las actrices. A continuación un diagrama del espacio teatral:*



Este espacio en su totalidad, será la casa de las protagonistas, las cuales siempre estarán accionando en escena, a pesar de que no necesariamente se vean. En la pared que lleva al mezzanine, hay muchos portarretratos con fotografías fragmentadas de cuerpos femeninos, esta decoración debe ser muy hogareña, cual álbum de fotos familiar.

Al inicio de la obra mientras ingresa el público, cada personaje estará en algún sitio de la casa, con pequeñas acciones cotidianas. Una vez que el público termine de acomodarse, las luces del espacio bajarán a oscuro. Las actrices dejan el lugar donde estaban y se dirigen al espacio que rodea la puerta principal.

ESCENA 1 Obertura

Oscuro total. Se escuchan voces en susurro, no se entiende bien lo que dicen. Son voces femeninas, ríen y se callan entre ellas, como si estuviesen en un espacio prohibido. Se escuchan unos pasos suaves que llegan a ese espacio clandestino. Silencio. Un susurro. Una pequeña risa a la cual le sigue un taconeo. – Shhh-. Otro taconeo. Ritá de castañuelas. Tacón. Silencio. Pasos, una de ellas comienza a caminar. Otra le sigue en contratiempo. Hay un leve marcaje de un reloj a través de las castañuelas. Risas. Una de ellas las calla fuerte. Otros pasos que llegan al micrófono.

Voz en off: *(Canta)* Siempre que te pregunto,
que cuando, como y donde,
tu siempre me respondes;
quizás, quizás, quizás. *(Se encienden unas velas. Las mujeres en escena se ven parcialmente, pues es un espacio con poca iluminación)*
Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tu contestando;
quizás, quizás, quizás. *(Un piano y un saxofón acompañan la canción. Entra zapateado en la estrofa siguiente)*
Estás perdiendo el tiempo,
pensando, pensando;
por lo que más tú quieras,
hasta cuándo, hasta cuándo. *(Cierre de zapateado)*
Y así pasan los días,
y yo desesperando,
y tú, tu contestando;
quizás, quizás, quizás. *(Zapateado, entran palmas en compás de 4. Las mujeres cantan la estrofa siguiente)*
Estás perdiendo el tiempo,
pensando, pensando;
por lo que más tú quieras,
hasta cuándo, hasta cuándo.

Voz en off: Dicen que cuando bailás, se te va el alma en cada movimiento, y la llamás con cada jaleo. Es cerrar los ojos y sudar, es soltarlo todo, dejarse ir. Es no tener miedo, no necesitar a nadie... no necesitar nada.... sentir, sin que algo sea bueno o malo, sólo sentir.

Y dicen que cuando bailás, se agitan los sentimientos, se te salen del pecho, explotás de adentro hacia fuera. Yo siempre quiero bailar, siempre. Jugamos a las escondidas con mamá: de niñas como un juego y ahora, por protección. Ella no baila. Tirana de todos los que la rodean, es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te morís durante un año sin que se le cierre su fría sonrisa. Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella...

Voz masc. off: Antonio María Benavides
Esposo y padre
Descanse en paz
La música se va. Una de ellas apagas las velas y salen huyendo.

ESCENA 2

La ausencia, esa eterna maldición entre mis piernas

El espacio se ilumina al extremo opuesto de donde se ejecutó la primera escena, en la pared que conduce al mezzanine. Las cuatro hijas están sentadas en una silla cada una, dos delante y dos atrás, están de pie, en un rezo por la muerte de su padre.

La Poncia: Claro es que no le envidio la vida. Le quedan cuatro mujeres, cuatro hijas feas, que quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y

tiene dinero; las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo pero sólo pan y uvas por toda la herencia. *(Toque de campanas. Las hijas comienzan a abanicarse y poco a poco sus cuerpos adquieren posiciones fuera del contexto de la escena, remitentes a imágenes de libertad, alivio, sexualidad. Hay un acompañamiento musical que genera una leve tensión en el ambiente)*

Voz en off: *(Susurro)* La ausencia, esa eterna maldición entre mis piernas.

Bernarda: *(Con un bastón, en el extremo opuesto del escenario)* ¡Alabado sea Dios!

Todas: *(Vuelven al estado del contexto inicial. Se arrodillan)* Sea por siempre bendito y alabado.

Bernarda: ¡Descansa en paz con la santa compañía de cabecera!

Todas: ¡Descansa en paz!

Bernarda: Con el ángel San Miguel y su espada justiciera

Todas: ¡Descansa en paz!

Bernarda: Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra.

Todas: ¡Descansa en paz!

Bernarda: Con los bienaventurados y las lucecitas del campo.

Todas: ¡Descansa en paz!

Bernarda: Con nuestra santa caridad y las almas de tierra y mar.

Todas: ¡Descansa en paz!

Bernarda: Concede el reposo a tu siervo Antonio María Benavides y dale la corona de tu santa gloria.

Todas: Amén.

Bernarda: *(canta)* "Réquiem aeternam dona eis, Domine".

Todas: *(De pie y cantando)* "Et lux perpetua luceat eis" *(Se santiguan. Silencio. El calor es insoportable, Adela abre su abanico, el cual emite un leve sonido)*

Bernarda: ¡Shhh! *(Magdalena solloza)* Magdalena, no llores. Si querés llorar te metés debajo de la cama. ¿Escuchaste? *(Magdalena asiente)*

Martirio: *(A Angustias)* Pepe el Romano estaba con los hombres del duelo.

Angustias: ¿Estaba?

Bernarda: Estaba su madre, a Pepe no lo he visto.

Martirio: Me pareció.

Bernarda: Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. *(Le hace señas a Magdalena para que le alcance una silla, ésta le cede su silla. Bernarda se sienta)* Volver la cabeza es buscar el calor donde no es debido. *(Sale Angustias hacia el patio)*

Magdalena: *(De pie junto a Bernarda)* Madre, de parte de las vecinas y sus maridos es esta bolsa de dinero para oraciones.

Bernarda: Que La Poncia les dé las gracias, y que les lleve a los hombres una copa de aguardiente. Luego que se larguen a sus cuevas a criticar todo lo que han visto. Ha llegado todo el pueblo a llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas. ¡Ojalá tarden muchos años en volver a pasar el arco de mi puerta!

Magdalena: ¡Madre, no hable usted así!

Bernarda: Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, en donde se bebe agua con el miedo de que esté envenenada. Niña, dame un abanico. *(Adela le da un abanico colorido)*

Bernarda: *(Arrojando el abanico al suelo)* ¿Es éste el abanico que se le da a una viuda? Dame uno negro y aprendé a respetar el luto de tu padre.

Martirio: Tome usted el mío.

Bernarda: ¿Y vos?

Martirio: Yo no tengo calor.

Bernarda: Pues buscá otro, que te hará falta. Durante los ocho años que dure el luto hagan cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Lo mismo fue con mi padre y con mi abuelo. Mientras, pueden empezar a bordarse vestidos.

Magdalena: Prefiero llevar sacos al molino... Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.

Bernarda: Eso tiene ser mujer.

Magdalena: *(A sí misma)* Malditas sean las mujeres.

Bernarda: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no podés ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. *(Mirando alrededor)* ¿Y Angustias? *(Adela se va a buscarla, vuelve rápidamente)*

Adela: Está asomada por la rendija del portón. Los hombres se acaban de ir, *(con intención)* aunque creo que aún queda un grupo parado allí afuera.

Bernarda: ¡Angustias, Angustias!

Angustias: *(Entrando)* ¿Necesita algo madre?

Bernarda: ¿Qué mirabas y a quién?

Angustias: A nadie.

Bernarda: ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contestá! ¿A quién mirabas?

Angustias: *(Pausa)* Yo... ¡A nadie!

Bernarda: *(Avanzando hacia ella con el bastón)* ¡Dulzona! ¡Descarada! *(Le jala el cabello)*

Magdalena: Madre, cálmese. *(La sujeta)*

Bernarda: ¡Fuera de aquí todas! *(Las hijas se van)*

ESCENA 3

Arroz con leche: la única mujer mala del pueblo

Cenital sobre Bernarda, que se ha sentado en la silla.

La Poncia: Angustias lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía, que está francamente mal. Yo también la vi detrás de la ventana, oyendo la conversación que tenían los hombres, que, como siempre, no se puede oír.

Bernarda: ¡A eso vienen a los duelos! *(Con curiosidad)* ¿De qué hablaban?.....
¡Poncia! ¿De qué hablaban?

La Poncia: Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido en el corral y a ella se la llevaron sobre el caballo hasta lo alto del olivar.

Bernarda: ¿Y ella?

La Poncia: Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!

Bernarda: ¿Y qué pasó?

La Poncia: Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza. *(Adela, en el centro del escenario, enciende una vela; se empieza a cambiar de ropa)*

Bernarda: Es la única mujer mala que tenemos en el pueblo.

La Poncia: *(Baja la luz a oscuro, sólo se ve Adela vistiéndose)* Porque no es de aquí. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso.

Bernarda: No, pero les gusta verlo y comentarlo, y se chupan los dedos de que esto ocurra.

La Poncia: Contaban muchas cosas más.

Bernarda: ¿Cuáles?

La Poncia: Me da vergüenza contarlas.

Bernarda: Y mi hija las oyó.

La Poncia: ¡Claro! *(Se enciende una vela en el área de mezzanine. Es Angustias, sentada de perfil.)*

Angustias: A ellos les gusta que el cuerpo de su mujer esté joven y arreglado, y si ya no lo está, se buscan una jovencita guapa y dispuesta para pasar las noches. *(Imitando a su madre)* Putas... mujeres perdidas; mi madre no dice nada más que eso. Que a todas las juzgará Dios, y que nosotras somos muy decentes para

siquiera pensar en esas mujercuelas. Por eso no pensamos, no escuchamos, no sentimos... *(Detrás de una cortina semi-transparente, al otro extremo del mezzanine, se ilumina el espacio y está Paca la Roseta bailando, sólo se ve su silueta a contraluz. Tiene el pelo suelto, un abanico en su mano y una corona de flores en la cabeza, en el otro foco está Adela, que ya se ha cambiado a su vestido verde. Paca la Roseta baila. Angustias la descubre y trata de acercarse a ella, duda...)*

Adela: *(Canta mientras Angustias trata de acercarse a Paca la Roseta)*

Arroz con leche me quiero casar,
con una señorita de la capital,
que sepa coser, que sepa bailar,
que sepa abrir la puerta para ir a jugar.
Cásate conmigo que yo te daré,
zapatos y medias color café.
Con esta sí, con esta no,
con esta señorita me caso yo. *(Adela se ha cambiado su ropa*

negra por un vestido verde. Arriba, Angustias molesta bota al suelo la vela y esta se apaga)

La Poncia: *(Vuelve luz que iluminaba anteriormente a Bernarda)* ¡Es que tus hijas están ya en edad de merecer! Demasiada poca guerra te dan. Angustias ya debe tener mucho más de los treinta.

Bernarda: Treinta y nueve justos.

La Poncia: Y no ha tenido nunca novio...

Bernarda: *(Furiosa)* ¡No, no ha tenido novio ninguna, ni les hace falta! Pueden pasarla muy bien así.

La Poncia: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

Bernarda: No tenemos, trabajás en esta casa y yo te pago. ¡Nada más!

La Poncia: Treinta años de servicio y...

Bernarda: No tenemos, trabajás en esta casa y yo te pago. ¡Nada más! *(Bernarda se pone de pie y se marcha en línea recta, el cenital que la iluminaba se queda solo, al momento, se ilumina el resto del pasillo central por donde ella camina. Al final de este pasillo se encuentra a Magdalena tejiendo, Bernarda pasa a su lado sin verla)*

ESCENA 4 **Hand knitting entre dos**

Magdalena mientras teje, mira de reojo a su madre. Enseguida, se ilumina el otro extremo del escenario, bajo el mezzanine (en donde estaba Bernarda antes). Martirio se encuentra sentada tejiendo; las dos hermanas están frente a frente con una larga distancia entre sí. Hablan como si esta distancia fuese mínima. Hay un hilo grueso que las une y del cual ambas tejen.

Magdalena: ¿Has tomado la medicina?

Martirio: Para lo que me va a servir. *(Magdalena la reprende con la mirada)* Yo hago las cosas sin fe, pero como un reloj.

Magdalena: *(Silencio)* Te fijaste, Margarita no estuvo en el duelo.

Martirio: Sí. Su novio no la deja salir ni al corredor. Antes era alegre, ahora ni polvos se echa en la cara.

Magdalena: Ya no sabe una si es mejor tener novio o no.

Martirio: Es lo mismo.

Magdalena: De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. Margarita habrá pasado un mal rato.

Martirio: Le tienen miedo a nuestra madre, porque sabe la verdad de su familia. Siempre que viene le tira puñaladas sobre el asunto. Su padre mató en Cuba al marido de la primera mujer para casarse con ella. Luego aquí la abandonó y se fue con otra y luego tuvo relaciones con la madre de Margarita, con la que se casó luego de haber muerto loca su primera mujer. Nadie hizo nada al respecto, los hombres se tapan las aventuras entre ellos.

Magdalena: ¡Qué cosas!

Martirio: Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral sujetar los bueyes y levantar los costales de trigo; y siempre tuve miedo de crecer por temor a encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.

Magdalena: No digás eso, Enrique Humanes estuvo detrás de vos y le gustabas.

Martirio: ¡Mentira! Una vez estuve en camión detrás de la ventana hasta que fue de día, porque me mandó avisar que iba a venir, y no vino. Luego se casó con otra que tenía más que yo.

Magdalena: Y fea...

Martirio: ¡Qué les importa a ellos la fealdad! ¡A ellos les interesa la tierra, sus negocios y una perra sumisa que les dé de comer!

Magdalena: ¡Ay Martirio!... Por cierto, sabés que Adela se ha puesto su vestido verde y se ha ido a exhibir al corral... ¡Me ha dado mucha risa! Pobrecilla, es la más joven de nosotras y aún tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz!

(Angustias camina sobre el mezzanine y se escuchan sus pasos)

Magdalena: *(Con intención)* ¿Sabés ya la cosa? *(Señalando a Angustias)*

Martirio: No.

Magdalena: ¡Bien que ya lo sabés! Siempre atenta a todo..... ¡Lo de Pepe el Romano!

Martirio: ¡Ah!

Magdalena: *(Imitándola)* ¡Ah!.. Ya se comenta por todo lado. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias.

Martirio: Yo me alegro. Es buen hombre.

Magdalena: Mentira, no te alegra. Si viniera por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. Angustias está vieja, enfermiza, y siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras... Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de toda la región. Lo natural sería que te pretendiera a ti, o a mí, o a nuestra Adela, que está joven y bella; pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa....

Martirio: Puede que a él le guste.

Magdalena: Hipócrita...*(Aparece Adela luciendo su vestido verde)*

Magdalena: Si te ve nuestra madre te arrastra del pelo.

Adela: Tenía mucha ilusión con este vestido.

Martirio: Lo mejor que podés hacer es teñirlo de negro.

Magdalena: O regalárselo a Angustias para su boda con Pepe el Romano.

Adela: *(Con emoción contenida)* ¡Pero Pepe el Romano...!

Martirio: ¿No te has dado cuenta? *(Adela niega con la cabeza)*

Magdalena: Pues ya lo sabés.

Adela: No puede ser.

Magdalena: El dinero lo puede todo.

Adela: ¿Por eso ha salido detrás del duelo y estuvo mirando por el portón?

(Pausa) Y ese hombre es capaz de...

Magdalena: Es capaz de todo. *(Pausa)*

Martirio: ¿Qué pensás, Adela?

Adela: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena: Ya te acostumbrarás. *(Baja la luz que las ilumina, sin dejarlas del todo a oscuras)*

ESCENA 5 **Trenzar la tristeza**

Angustias en su habitación, tiene el cabello suelto y se está haciendo una trenza. A continuación Magdalena comienza a hablar al otro extremo del escenario. Angustias está acicalándose, se ha puesto polvos en la cara y un poco de maquillaje en sus labios.

Magdalena: *(fumando un cigarrillo)* Decía mi abuela que cuando una mujer se sintiera triste lo mejor que podía hacer era trenzarse el cabello; así el dolor quedaría atrapado entre los cabellos y no podría llegar hasta el resto del cuerpo; había que tener cuidado de que la tristeza no se metiera en los ojos pues los haría llover, tampoco era bueno dejarla entrar en nuestros labios pues los obligaría a decir cosas que no eran ciertas... que no se meta entre tus manos –me decía- porque podés tostar de más el café o dejar cruda la masa; y es que a la tristeza le gusta el sabor amargo. Cuando estés triste niña, trenza tu cabello; atrapa el dolor en la madeja y dejálo escapar cuando el viento del norte pegue con fuerza...

Angustias baja las gradas y camina por el pasillo, se encuentra con su madre, hay un leve diálogo que no es audible para el público.

Angustias: Madre... ¿puedo salir?

Bernarda: ¿Te echaste polvos en la cara? ¿Te lavaste la cara el día de la misa de tu padre?

Angustias: No era mi padre....

Bernarda: Más le debés a él que al padre de tus hermanas... te dejó una fortuna... ¿Salir?... Después de que te quites ese maquillaje de la cara... *(Le quita bruscamente el maquillaje del rostro con un pañuelo)*

Martirio: *(Interrumpiendo la acción)* ¡Madre, la está lastimando! ¿Qué pasa?

Bernarda: Nada.

Magdalena: *(Puede estar en el mezzanine o en la puerta principal)* Si discuten por la herencia, *(A Angustias)* te podés quedar con todo... con lo único que vas a tener...

Angustias: ¡Guardáte esa lengua en la madriguera!...

Magdalena: *(Le responde a Angustias, discuten)*

Bernarda: *(Golpeando con el bastón el suelo)* ¡Basta!... No se hagan ilusiones de que van a poder pasar sobre mi autoridad... ¡Hasta que salga de esta casa con los pies por delante mandaré en lo mío y en lo de ustedes! *(Se van todas menos Bernarda quien queda en escena pensativa)*

ESCENA 6 **Algo contigo**

Las hijas se van hacia el otro extremo del escenario, pasan a la par de Adela, quien desde la escena 4 se ha quedado inmóvil por la noticia, se retoma el final de la escena 4 pero en distintas posiciones. Bernarda sale de escena. En la luz, Magdalena y Martirio están tejiendo cada una por aparte, y a su lado está Adela.

Martirio: ¿Qué pensás, Adela?

Adela: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena: Ya te acostumbrarás.

Adela: ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a ustedes. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!... ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! *(Se aleja)*

La Poncia: Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos.

Martirio: No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.

Magdalena: Todas, menos Angustias.

Angustias: *(Aparece en la escena, tiene su pelo trenzado y una rosa roja en él)*

Yo me encuentro bien, y al que le duela que reviente. Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno.

Magdalena: ¡A lo mejor no salís!

Martirio: ¡Ay ya dejen esa conversación! *(Se escuchan los pasos cercanos de Bernarda)* ¡shhhh! *(Todas se quedan en silencio, no se mueven, no quieren hacer ruido. El calor se siente cada vez más)*

Adela: *(En off en coordinación con los pasos de Bernarda)* Me niego a vivir en el mundo ordinario como una mujer ordinaria. A establecer relaciones ordinarias. Necesito el éxtasis. No me adaptaré a este mundo.... Me adapto a mí misma. *(En susurro)* A mí...misma.

Se escuchan dos compases de palmas de alegrías. Al iniciar el tercer compás comienza partitura de acciones entre las hijas y la luz que viene y va. Silencio.

Martirio: Ayer no me podía quedar dormida del calor.

Magdalena: ¡Yo tampoco! Me levanté a refrescarme. El cielo estaba nublado y hasta cayeron algunas gotas.

La Poncia: Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.

Martirio: ¿Tan tarde? ¿A qué hora se fue?

Magdalena: A eso de la una y media.

Angustias: Sí. ¿Por qué lo sabés?

Magdalena: Lo sentí toser y oí los pasos de su caballo.

La Poncia: Pero si yo lo oí marcharse a eso de las cuatro!

Angustias: ¡No era él!

La Poncia: ¡Estoy segura!

Martirio: A mí también me pareció escuchar algo a esa hora...

Magdalena: ¡Qué cosa más rara!

Entra música. La canción 'Algo Contigo'. Adela, ha estado bailando suavemente durante todo el diálogo anterior y con esta canción el baile incrementa. Adela dialoga entre el baile y el placer, como si estuviese haciendo algo prohibido. El diálogo siguiente, va incluido en una parte de la canción.

La Poncia: Angustias, ¿qué fue lo que te dijo Pepe la primera vez que se acercó a tu ventana?

Angustias: Nada ¿Qué me iba a decir?! Cosas de conversación...

Martirio: Verdaderamente es raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya sean novios.

Angustias: Pues a mí no me molestó.

Magdalena: A mí me daría no sé qué... ¿Cómo te lo dijo?

Angustias: Pues... 'Ya sabes que ando detrás de ti, necesito una mujer buena, y ésa sos vos, si me das el permiso'

Magdalena: ¡Ay, qué vergüenza esas cosas!

Angustias: A mí también me da vergüenza, ¡pero hay que hacerlas!... Yo casi ni podía hablar, se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre.

Magdalena: ¡Y tan guapo!... No tiene mal tipo...

La Poncia: Ustedes que son solteras, les conviene saber que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa, y luego la mesa por la tabernilla. Y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

Martirio: ¿Es verdad que a tu marido le pegaste?

La Poncia: Algunas veces... ¡y por poco lo dejo tuerto!

Magdalena: ¡Así deberían ser todas las mujeres!

La canción finaliza, Adela bailando tira al suelo un objeto aún por definir.

Magdalena: (A Adela) ¿No estabas dormida?

Adela: Me duele la cabeza...

Martirio: ¿Es que no has dormido bien esta noche?

Adela: Sí

Martirio: ¿Entonces?

Adela: ¡Dejáme ya! ¡Durmiendo o velando, no tenés porqué meterte en mis asuntos!

Yo hago con mi cuerpo lo que me parece...

Martirio: ¡Sólo es interés por ti!

Adela: Interés o inquisición. ¿No estabas ocupada? Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntaran a dónde voy! (Martirio la mira fijamente)

¡No me mirés más! Si querés te daré mi ojos que son frescos, y mi espalda para que te compongás esa joroba que tenés, pero no me mirés mas! *(Se va Martirio)*

ESCENA 7

Matar al pensamiento

La Poncia: Adela, ella es tu hermana, y además la que más te quiere.

Adela: Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre me dice: ¡Qué lástima de cara! Qué lástima de cuerpo que no va a ser para nadie!... ¡Y eso no, mi cuerpo será de quien yo quiera!

La Poncia: ¿De Pepe el Romano?

Adela: ¿Ah?

La Poncia: Ya lo escuchaste.

Adela: ¡Calláte!

La Poncia: ¿Creés que no me he fijado?

Adela: ¡Shhh!

La Poncia: Mata esos pensamientos.

Adela: ¿Qué sabés vos?

La Poncia: Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantás?

Adela: ¡Ciega deberías estar!

La Poncia: Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te proponés. Deja en paz a tu hermana y

si Pepe el Romano te gusta te aguantás. Además, ¿quién dice que no te casarás con él? Angustias es una enferma, ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, no es tan joven, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepé hará lo que hacen todos los viudos de esta región: se casará con la más joven, la más hermosa, y esa sos vos. Alimentá esa esperanza, olvidalo. Lo que querás, pero no vayás con la ley de Dios.

Adela: Metéte en tus cosas, ¡fisgona, pérfida! En vez de limpiar la casa y acostarte para rezar a tus muertos, buscás como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos. Pero ya es tarde. No por encima de ti, que sos una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué podés decir de mí? ¿Qué me encierro en mi cuarto y no abro la puerta? ¿Qué no duermo? Soy más lista que vos... Mirá a ver si podés agarrar la liebre con tus manos. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder,

La Poncia: ¡Tanto te gusta ese hombre!

Adela: Te he tenido miedo... Pero ya soy más fuerte que vos...

ESCENA 8

Arroz con leche: un retrato de él

Magdalena y Martirio sentadas en las gradas que llevan al mezzanine.

Magdalena: ¿Qué te pasa?

Martirio: Me sienta mal el calor.

Magdalena: ¿No es más que eso?

Martirio: Estoy deseando que lleguen las lluvias, la escarcha; todo lo que no sea este verano interminable.

Magdalena: Ya pasará y volverá otra vez.

Martirio: *(Con ironía)* ¡Claro! *(Pausa)* ¿A qué hora te dormiste anoche?

Magdalena: No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Porqué?

Martirio: Por nada, pero me pareció oír gente en el corral.

Magdalena: ¿Sí?

Martirio: Muy tarde.

Magdalena: ¿Y no tuviste miedo?

Martirio: No. Ya lo he oído otras noches.

Magdalena: Deberíamos tener cuidado. ¿No serán los peones del vecino?

Martirio: Los peones se van al caer la tarde.

Magdalena: Mmm... pues quizás es una muilla sin amansar.

Martirio: *(Entre dientes)* ¡Eso!, una mulilla sin amansar... *(Pausa)* Magdalena...

Magdalena: *(Saliendo)* ¿Qué?

(Pausa)

Martirio: Nada.

(Pausa)

Magdalena: ¿Por qué me llamaste?

(Pausa)

Martirio: Se me escapó. Fue sin darme cuenta.

(Pausa)

Magdalena: Es mejor que descansés un poco.

Angustias: *(Baja furiosa desde el mezzanine, pasando casi por encima de sus hermanas, contraste con los silencios anteriores)* ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada? ¿Quién de ustedes lo tiene? ¿Quién?

Magdalena: Ninguna. Ni que Pepe fuera San Bartolomé de Plata.

Angustias: ¿Dónde está el retrato? *(Adela entra, preocupada por los gritos)*

Adela: ¿Qué retrato?

Angustias: Alguna de ustedes me lo ha escondido.

Magdalena: ¿No te da vergüenza acusarnos así?

Angustias: Lo tenía entre mis cosas y ahora ya no está.

Martirio: ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.

Angustias: ¡Calláte! ¿Cuál de ustedes lo tiene?

Adela: ¡Todas menos yo!

Martirio: Obvio.

Bernarda: *(Entrando)* ¿Qué es este escándalo en mi casa? Estarán las vecinas con el oído pegado a las paredes.

Angustias: Me han quitado el retrato de mi novio.

Bernarda: ¿Quién? ¿Quién?

Agustias: ¡Éstas!

Bernarda: ¿Cuál de ustedes? (*Silencio*) ¡Contesten!... Poncia, registrá las camas, sus cosas, cada espacio libre. (*A Angustias*) ¿Estás segura? ¿Lo Has buscado bien?

Angustias: (*Asiente*) Sí madre.

Silencio profundo, a la espera de la Poncia. Martirio se va alejando poco a poco hasta quedar sola en una distancia considerable de sus hermanas. El silencio continúa hasta que Martirio se va poniendo cada vez más nerviosa y fotografías comienzan a caer de su vestido, cada vez más, entre la vergüenza y exposición de ella misma. Se tropieza entre las gradas y trata de cubrir su rostro con su enagua, dejando al descubierto el interior de la enagua con muchas fotografías de hombre. Mientras tanto, la canción de 'Arroz con leche' vuelve a sonar, esta vez cantada por un hombre y en un tempo mucho más lento.

Bernarda: (*Se va hacia ella*) ¡Mosca muerta! Ladrona...

Martirio: ¡No me pegue usted madre!

Bernarda: ¡Todo lo que quiera!

Martirio: (*Toma fuerza*) ¡Si yo la dejo! ¡Aléjese de mí!

Magdalena: Martirio, no le faltés el respeto.

Angustias: (*Agarrando a Bernarda*) Déjela, por favor.

Bernarda: Ni lágrimas te quedan en esos ojos.

Martirio: No voy a llorar para darle gusto. ¿Es que no puedo gastar una broma a mi hermana? ¿Para qué otra cosa lo iba a querer?

Adela: No ha sido broma, porque vos nunca jugás así. Ha sido otra cosa que te reventaba el pecho por querer salir. Decilo.

Martirio: ¡Callate y no me hagás hablar, que si hablo se van juntar las paredes unas con otras de vergüenza!

Adela: ¡La mala lengua no se cansa nunca de inventar!

Angustias: ¡Basta! Yo no tengo la culpa de que Pepe el Romano se haya fijado en mí.

Adela: ¡Por el dinero!

Angustias: ¡Madre!

Bernarda: ¡Silencio! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. Me han echado una lluvia de odio en el corazón... Pero aún no soy anciana y tengo cuatro cadenas para ustedes y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desgracia. ¡Fuera de aquí! *(Bernarda queda sola)*
Bernarda, ésta es tu obligación...

ESCENA 9 **Yo romperé tus abrazos**

La Poncia: ¿Puedo hablar?

Bernarda: Hablá. Siento que hayás oído. Nunca está bien una extraña en el centro de la familia.... Angustias tiene que casarse enseguida.

La Poncia: Hay que retirarla de aquí.

Bernarda: No a ella. A él.

La Poncia: ¡Claro! Pensás bien.

Bernarda: No pienso. Yo ordeno.

La Poncia: ¿Y vos creés que él quiera marcharse?

Bernarda: ¿Por qué lo decís? ¿Qué imaginás?

La Poncia: Él, claro, se casará con Angustias.

Bernarda: ¿Me tenés que prevenir algo?

La Poncia: Yo no acuso Bernarda, sólo te digo, abrí los ojos y verás. Muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero las hijas son las hijas. Ahora estás ciega.

Bernarda: ¿Te referís a Martirio?

La Poncia: Bueno, a Martirio... *(con curiosidad)* ¿Por qué habrá escondido el retrato?

Bernarda: *(Queriendo ocultar a su hija)* Después de todo ella dice que fue una broma. ¿Qué otra cosa puede ser?

La Poncia: ¿Vos lo creés así?

Bernarda: No lo creo. ¡Es así!

La Poncia: Basta. Se trata de lo tuyo. Pero si fuera la vecina de enfrente, ¿qué sería? *(Pausa)* No Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero vos no ha dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digás lo que digás. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

Bernarda: Y lo haría mil veces. Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva.

La Poncia: (*Suspiro*)

Bernarda: No creo que ésta sea 'la cosa muy grande' que aquí pasa. Aquí no pasa nada. ¡Eso querés vos! Y si pasara algún día, de seguro que no traspasará las paredes.

La Poncia: (*Silencio*) Bernarda... A vos no te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o.... ¡sí!... ¿Con Adela?

Bernarda: No me parece.

La Poncia: Adela. ¡Ésa es la verdadera novia del Romano!

Bernarda: Las cosas no son nunca a gusto nuestro.

La Poncia: Pero les cuesta demasiado desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si se saldrán con la suya!

Bernarda: Necia, necia.... Y no quiero entenderte, pues afortunadamente mis hijas me respetan y jamás torcieron mi voluntad.

La Poncia: Eso sí. Pero en cuanto las dejés sueltas se te subirán al techo.

Bernarda: Y las bajaré de inmediato.

La Poncia: Lo que son las cosas. A su edad, hay que ver el entusiasmo de Angustias con su novio... Y él también parece muy animado. ¡Ayer me contó mi hijo mayor que a las cuatro y media de la madrugada cuando pasó por la calle con su caballo, los vió hablando todavía!

Bernarda: ¡A las cuatro y media! *(A lo largo de la escena ha habido algunos sonidos de taconeo, sin mucha importancia. Luego de este parlamento, se iluminan Adela y Martirio, cada una sentadas en una silla, separadas. Inician secuencia de taconeo)*

Angustias: *(Saliendo)* ¡Mentira!

La Poncia: Eso me contaron. *(Bernarda mira a Angustias)*

Angustias: Pepe lleva más de una semana marchándose a la una. Que Dios me mate si miento.

Martirio: Yo también lo sentí marcharse a las cuatro. No quise asomarme. *(A Angustias)* ¿Ustedes no hablan ahora por la ventana del callejón?

Angustias: Yo hablo por la ventana de mi dormitorio.

Bernarda: ¿Qué es lo que pasa aquí?

Martirio: *(A Adela)* Agradecé a la casualidad que no hablé.

Adela: También hubiera hablado yo.

Voz en off: *(Susurro)* Yo romperé tus abrazos. *(Continuo)*

Adela: Hace la que puede y la que se adelanta. Vos querés, pero no podés.

Martirio: No seguirás así mucho tiempo. Yo romperé tus abrazos.

Adela: Él me quiere...

Martirio: He visto cómo te abrazaba.

Adela: Yo no quería, he sido arrastrada como por una cuerda.

Martirio: ¡Primero muerta!

Voz en off: (susurro) ...tus abrazos... (Grito desgarrador, se rompe la pausa de todas)

ESCENA 10

La librada

Magdalena: (Entra agitada) Es la hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

Adela: ¿Un hijo?

Magdalena: Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros lo sacaron de allí y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por calle abajo, y por las veredas vienen los hombres corriendo, gritando cosas que estremecen los oídos.

Bernarda: Sí, que vengan todos con piedras y palos, que vengan todos para matarla.

Adela: No... ¡No...para matarla no!

Martirio: Sí, y vamos a salir también nosotras.

Bernarda: Y que pague la que pisotea su decencia.

Adela: No... ¡que la dejen escapar! ¡No salgan ustedes!

Martirio: (Mirando a Adela) Que pague lo que debe.

Bernarda: Que acaben con ella antes de que lleguen la policía. Carbón ardiendo en el sitio de su pecado.

Adela: ¡No! ¡No!

Bernarda: ¡Mátenla, mátenla!

ESCENA 11 **En mis tiempos las perlas significaban lágrimas**

Bernarda de pie, junto a Angustias que está sentada. La peina.

Bernarda: Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga.
¿Te ha regalado ya el anillo?

Angustias: Tiene tres perlas.

Bernarda: En mi tiempo las perlas significaban lágrimas.

Angustias: Pero ya las cosas han cambiado. Con perlas o sin ellas, las cosas son como una se las propone.

Bernarda: O como Dios dispone... *(Bernarda le coloca flores en sus ojos, al mismo tiempo las demás hijas se colocan flores de la misma manera)* ¿A qué hora terminaste anoche de hablar?

Angustias: A las doce y media.

Bernarda: ¿Y qué cuenta Pepe?

Angustias: Lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa. Si le pregunto qué pasa me contesta: 'los hombres tenemos nuestras preocupaciones'

Bernarda: No le debés preguntar. Y cuando te casés, menos. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: No procurés descubrirlas, no le preguntés, y desde luego, que no te vea llorar jamás.

Angustias: Debería estar contenta y no lo estoy.

Bernarda: Es lo mismo.

Angustias: Muchas veces miro a Pepe con cuidado, y se me borra entre los hierros, como si lo tapara una nube de polvo.

Bernarda: ¿Viene esta noche?

Angustias: No, se fue con su madre a una visita familiar.

Bernarda: Bien, así nos acostaremos antes.

Magdalena: (*En otro espacio, sobre sus reclinatorios*) ¡Qué noche más oscura!

Adela: Sí, no se ve a dos pasos de distancia.

Martirio: Una buena noche para ladrones, para el que necesite escondite.

Adela: Tiene el cielo unas estrellas muy brillantes.

Martirio: Te va a doler el cuello.

Adela: ¿A vos no te gustan?

Martirio: A mí las cosas del techo hacia arriba no me importan nada. Con lo que pasa dentro de las habitaciones tengo bastante.

Adela: Vos... porque así te va. Yo no.

Angustias: (*Se acerca*) Buenas noches.

Adela: ¿Ya te vas a dormir?

Angustias: Sí, esta noche no viene Pepe. (*Se va*)

Adela: Pero la noche está hermosa. (*Referencia a Angustias*) Yo no dependo de nadie para disfrutar el fresco del campo.

Magdalena: ¡Pero hay que acostarse! (*Se marcha*)

Martirio: (*Se acerca a Bernarda*) ¿Cómo es que esta noche no viene el novio de Angustias?

Bernarda: (*Sin mirarla*) Se fue de viaje.

Martirio: (*Mirando a Adela*) ¡Ah!

Adela: ¡Hasta mañana! (*Se va. Martirio después de una pausa, sale también*)

La Poncia: (*Pausa*) ¿Todavía aquí?

Bernarda: Disfrutando este silencio y sin lograr ver 'la cosa tan grande' que aquí pasa. Mi vigilancia lo puede todo.

La Poncia: Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni vos ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.

Bernarda: Ellas tienen la respiración tranquila. (*Pausa*) ¿Sigue tu hijo viendo a Pepe a las cuatro de la mañana? ¿Sigue la gente diciendo mala letanía sobre esta casa?

La Poncia: No dicen nada.

Bernarda: Porque no pueden. Porque no hay carne que morder.

La Poncia: ¡A lo mejor, de pronto, cae un rayo! ¡A lo mejor, de pronto, un golpe de sangre te para el corazón!

Bernarda: Calláte. No me molestés más. Hoy dormiré bien. (*Se marcha en línea recta hacia el mezzanine*)

La Poncia: Cuando una no puede con el mar, lo más fácil es volver las espaldas para no verlo. ¿Este silencio?... Pues no es real ... hay una tormenta en cada cuarto. Bernarda cree que nadie puede con ella, y no sabe lo que la ausencia... la libertad... puede hacer entre mujeres solas. *(Pasa Adela con su vestido verde y sus ojos vendados con flores)* ¿No te habías acostado?

Adela: Voy a tomar agua.

La Poncia: Yo te creía dormida.

Adela: Me despertó la sed. ¿Y vos? ¿No descansás?

La Poncia: A eso voy. *(Se va la luz sobre la Poncia)*

ESCENA 12

Adela

Adela sigue su camino 'por el vaso de agua', sale por la puerta hacia afuera, puerta principal del teatro. Al momento, aparece Martirio, está en enaguas de dormir, se acerca y escucha lo que está pasando. Se toca su sexo y se pierde entre su imaginación, vuelve a la realidad traída por la envidia. Voces en off acompañan los diálogos de las hijas, repitiéndolos.

Martirio: *(En voz baja)* Adela *(Pausa)* Adela..... *(Silencio)*.... *(En voz alta)*
¡Adela!

Adela: *(Se escucha algunos ruidos detrás de la puerta, enseguida sale Adela retocándose el cabello)* ¿Porqué me buscás?

Martirio: Dejá a ese hombre.

Adela: ¿Y quién sos vos para decírmelo?

Martirio: No es ése el sitio de una mujer honrada.

Adela: Un sitio que te encantaría ocupar, ¿no?

Martirio: Esto no puede seguir así.

Adela: Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. He visto la muerte bajo este techo y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.

Martirio: Ese hombre sin alma vino por otra. Vos te atravesaste.

Adela: Vino por el dinero, pero sus ojos los puso siempre en mí.

Martirio: Yo no permitiré que se lo arrebatés. El se casará con Angustias.

Adela: Sabés mejor que yo que no la quiere. *(Martirio no responde)* Lo sabés, porque lo has visto, me quiere a mí.

Martirio: Sí.

Adela: *(Susurrándole al oído)* Me quiere a mí, me quiere a mí. *(La música cambia, el ambiente es más tenso)*

Martirio: Claváme un cuchillo si querés, pero no me lo digás más.

Adela: Por eso procurás que no vaya con él. No te importa que abrace a la que no quiere. A mí tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias. Pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque vos lo querés también... ¡lo querés!

Martirio: ¡Sí!... ¡Le quiero!... ¡Sí!

Adela: *(La abraza. Silencio total, el taconeo se detiene)* Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa.

Martirio: *(La empuja)* ¡No me abracés!... Mi sangre no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana no te miro ya más que como mujer.

Adela: Entonces ya no hay remedio. *(Se ha quitado la venda de flores de sus ojos, corriéndola hacia su frente, quedando progresivamente como la corona de flores de Paca la Roseta)* La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Ya no aguanto el horror de este techo después de haber probado el sabor de su boca. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de fuego, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que aman libremente, las que no obedecen.

Martirio: ¡Calláte!

Adela: Sí, sí... *(voz baja)* Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando yo quiera, cuando le venga en gana. Te ahogás con el veneno de tu corazón Martirio.... Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me debió de dejar sola, en medio de la oscuridad, porque no puedo amarte como se supone que debo. No puedo. *(Se va hacia la puerta)*

Martirio: ¿Dónde vas?

Adela: Quitáte de la puerta.

Martirio: Pasá.... Si podés...

Adela: Quitáte *(forcejean)*

Martirio: *(Gritando)* ¡Madre, madre!

Bernarda: *(Sobre las gradas, seria)* ¿Qué pasa?

Martirio: (Señalando a Adela) ¡Estaba con él! Mire ese vestido sucio y el cabello despeinado.

Bernarda: ¡La cama de las mal nacidas! *(Baja las gradas y se va acercando a ellas)*

Adela: *(Enfrentándola)* ¡Aquí se acabó esta cárcel! *(Le arrebató el bastón a Bernarda y lo rompe contra el piso)* Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé un paso más. ¡En mí no manda nadie más que yo!

Magdalena: *(Entrando a escena)* ¡Adela! *(Enseguida entra Angustias)*

Adela: Yo soy su mujer. *(A Angustias)* Andá a decírselo a él.

Bernarda: Traigan la maldita escopeta. *(Martirio va a buscarla)*

Angustias: *(Sujetando a Adela que quiere irse)* De aquí no salís con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡sucia!

Magdalena: Dejála que se vaya, donde no la podamos ver jamás.

Martirio le ha alcanzado la escopeta a Bernarda quien se ha metido por la puerta principal. Suena un disparo. Sale Bernarda. Martirio se queda viendo por una rendija de la puerta.

Bernarda: Andá por él ahora.

Martirio: Se acabó Pepe el Romano.

Adela: ¡No! ¡No! Dios mío... ¡Pepe! *(Sale corriendo hacia el interior de la casa)*

Magdalena: *(Asustada)* ¿Lo han matado?

Martirio: No.... Salió corriendo.

Bernarda: No fue culpa mía, una mujer no sabe apuntar.

Magdalena: *(A Martirio)* ¿Por qué lo has dicho entonces?

Martirio: *(Refiriéndose a Adela)* ¡Por ella!

Magdalena: Maldita... Estás loca.

Bernarda: Fue mejor así. Pensará que él ya no vendrá más. *(Se escucha un golpe)* ¿Adela?

Magdalena: ¡Adela! *(Se va corriendo hacia el interior de la casa)* ¡Adela!

Bernarda: ¿Qué? *(Se acerca, pega un grito, la zona del mezzanine se ilumina. Todas se santiguan)*

Adela se ha ahorcado. Tiene una corona de flores sobre la cabeza, los labios rojos, el pelo suelto y su vestido verde impecable. Oscuro total.

ESCENA 13 **Petenera para Bernarda**

Bernarda se encuentra sola en el centro del espacio, tirada en el suelo, con los ojos abiertos y tiene puesta una bata de cola negra con el forro color rojo brillante (el cual aún no se ve).

Voces en off: Ella la más aseada, ella la más decente, ella la más alta. Lengua de cuchillo. Buen descanso ganó su pobre marido. Ojalá tarden muchos años en pasar el arco de mi puerta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hagan cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Aquí se hace lo que yo mando. ¿Es decente? Hasta que salga de esta casa con los pies por delante

mandaré en lo mío y en lo de ustedes. Me hacen al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir.

Se trata de levantar y al principio no puede, está muy pesada y débil. Al fin se pone de pie y se enfrenta a la nada, a ella misma. Las voces continúan y le molestan esos sonidos, trata de perseguirlos, combatirlos, arañarlos y su cuerpo busca un lenguaje físico para defenderse, estar alerta. Las voces se van alejando y a la vez la petenera en violín se escucha suavemente. Bernarda se deja ir con la música, como si fuera su último arrullo, hacia ella misma y hacia sus hijas.

Busca su sexo, como si se pudiera sacar los ovarios y mostrarlos al mundo. En la canción de la petenera se escuchan gemidos del intérprete, hay que pasar eso a Bernarda. Cae al suelo, se abre de piernas por un momento, vuelve a su vergüenza, etc.

Voces en off: Santa Virgen de las Vírgenes, Madre de la Iglesia, Madre de la divina gracia, Madre purísima, Madre castísima, Madre siempre virgen, Madre inmaculada, Madre amable, Madre admirable, Madre del buen consejo, Madre del Creador, Madre del Salvador, Madre de misericordia, Virgen prudentísima, Virgen digna de veneración, Virgen digna de alabanza, Virgen poderosa, Virgen clemente, Virgen fiel, Espejo de justicia, Trono de la sabiduría, Casa de oro, Arca de la Alianza, Reina de las Vírgenes....

Bernarda: Pepe: irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Bájénla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévenla a su cuarto y vístanla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Y no quiero llantos. La

muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

Oscuro total

ENTREVISTAS

4.1 Entrevista a Milena Picado Rossi, actriz y bailaora de flamenco.

Fecha de realización: Diciembre 2013.

1. ¿Cómo se inició usted en el arte flamenco?

Yo comencé a trabajar con mi cuerpo desde una edad temprana, a los 5 años aproximadamente comencé a practicar gimnasia olímpica en el Gimnasio Medalla de Oro, lo cual me llevo a tener una prematura carrera deportiva (Campeona Nacional de 1993 Cat C1) hasta los 13 años de edad. A los 17 años tomé la decisión de retomar el trabajo corporal y la danza (que había practicado cuando era aún más pequeña). Fui a ver una clase de danza contemporánea y justo en la sala contigua había un ensayo de flamenco de la compañía que en aquel momento se llamaba Flamencos de Costa Rica. Quedé impactada y decidí intentar bailar flamenco. Al inicio fue difícil, pero al cabo de dos años se transformó en una de mis grandes pasiones. Mi otra gran pasión es el Teatro.

2. ¿Cuál es la situación del flamenco en Costa Rica?

Actualmente llevo dos años fuera de Costa Rica, por lo que se me dificulta un poco responder con seguridad o acertividad, pero sé que el flamenco ha estado creciendo desde hace algunos años. A nivel de música (especial guitarra, por supuesto) y baile hay mucho talento y trabajo, sin embargo el gran faltante continúa siendo el cante, ya que hay muy pocas personas que lo practican. Se también que

hay muchas escuelas de flamenco (baile) que han luchado por traer maestros que ayudan al crecimiento nacional.

Así mismo, muchos artistas nacionales han salido y han regresado para seguir aportando al desarrollo del flamenco en Costa Rica. A su vez, se han logrado establecer nexos importantes con grandes personalidades del flamenco con quienes se han compartido experiencias significativas en los últimos años.

En resumen, el flamenco en Costa Rica es muy joven, esta todavía creciendo y ha sido en algunos momentos presa de malentendidos de lo que realmente es el flamenco y de cómo se practica, de cómo se enseña, sobre sus orígenes y su sentido de existir. Esto se debe a la ignorancia que todavía existe respecto al tema.

En el 2010 la Unesco declaró al Flamenco Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, lo cual es un reflejo de la importancia y crecimiento que este ha atravesado con el devenir de los años y de su “universalización”. Ya Adrán Galia lo decía “el flamenco es un arte universal, sin pasaporte, sin fronteras, sólo toma tu tiempo para entender y comprender la naturaleza de esta cultura milenaria”...

Ahora bien, es un deber este comprender, por lo cual considero importante intentar acercarse a la fuente directa (o por lo menos la más directa que conocemos hoy en día de lo que el flamenco es hoy) y esa expresión directa se encuentra indudablemente en Andalucía, España.

3. ¿Qué posibilidades hay de aprender flamenco en Costa Rica?

Pienso que hay posibilidades de aprender lo básico, tener un nivel intermedio para si fuera el caso viajar a España y continuar ahí el aprendizaje. En lo que

respecta al área metropolitana, a nivel de baile, hay al menos 6 escuelas de baile. A nivel de guitarra, hay por lo menos 4 o 5 escuelas donde enseñan flamenco y algunos guitarristas trabajan de manera independiente. A nivel de cante, considero que es más complejo, ya que no hay ningún centro capacitado para su enseñanza, éste solamente se ha aprendido de manera autodidacta o por transmisión directa (familiar o de amistades) entre personas allegadas al flamenco por afición o profesión.

4. ¿Cómo ha sido la experiencia de bailar flamenco en Europa?

Muy enriquecedora, en España fue muy emocionante y con artistas de muy buen nivel. Así mismo he encontrado gente muy interesnate en Bélgica y en Francia. Ha sido muy interesante la influencia del jazz en los músicos que he conocido en estos dos países anteriormente mencionados. En este caso, normalmente son personas que tiene un nexo con España y con el otro país, ya sea de nacimiento o a través de sus padres, entonces la mezcla (la interculturalidad, por llamarlo de alguna manera) se traspasa a la música. He encontrado músicos que no solo tocan flamenco por lo cual hacen fusiones y aportan en el flamenco un sonido propio, distinto. Lo mismo pasa con el baile y la influencia de la danza contemporánea, de la danza-teatro o del teatro. No así con el cante, o quizás mucho menos.

5. ¿Según su percepción, cómo se recibe en Europa la evolución del flamenco hacia estilos más contemporáneos?

Bien, hay mucha influencia de lo contemporáneo. En general se recibe como parte del crecimiento del flamenco, sin embargo hay gente todavía muy

conservadora que esta apegada a lo tradicional, a lo que ellos llamarían lo más puro, y tiene dificultad en aceptar lo nuevo. Muchos creadores flamencos están apoyándose en el teatro y la danza contemporánea para impulsar nuevas dramaturgias a través de las cuales puedan expresar sus intereses tanto a nivel de contenido como a nivel formal.

6. *¿Qué trabajos ha realizado que ligue el flamenco con el teatro?*

Quizás los principales son:

2004 “La casa de Bernarda Alba” dirigida por María Bonilla. Personaje de Adela.

Teatro Nacional

2008 “Yo, la peor de todas” bajo la dirección de María Bonilla. Centro Cultural Mexicano.

2009 “Thamar y Amnón” de Federico Garcia Lorca, Adaptación, dirección e interpretación Milena Picado Rossi. (junto a 5 bailaoras, dos actrices y 6 músicos)

2010 “Oda entre Sangre y vino a Miguel Hernandez” Co-creación Elvia Amador y Milena Picado Rossi.

7. *¿Cómo ha trabajado en conjunto los estudios en teatro y los estudios en flamenco?*

Durante varios años he trabajado ambas disciplinas artísticas de manera independiente / separada, ya que estaba más concentrada en formarme como actriz y como bailaora por separado antes de mezclar disciplinas, hasta que llego poco a poco el momento de mezclar y experimentar.

En algunos casos específicos exploré una posible mezcla, fusión o diálogo entre ambas. A través de flamenco he logrado crear metáforas escénicas de una carga dramática inmensa. El flamenco es tan amplio y tan potente que permite muchas exploraciones, cada estilo tiene su propia dramaturgia y su propio lenguaje. Además es una comunión-comunicación entre tres elementos (el baile, la guitarra y el cante) lo que permite una amplia exploración interdisciplinaria. Cuando he trabajado en conjunto me he basado mucho en las posibles acciones físicas que pueden entrar en dialogo con movimientos del baile, también he trabajado sobre lo “no-bailado” en el flamenco y sobre lo gestual. Por otra parte, casi siempre me he apoyado en un texto teatral (o una adaptación para la escena) para partir de una base sólida. Por ejemplo, Federico García Lorca. Además Federico García Lorca es muy importante para el flamenco, muchísimos de sus textos ya han sido trasladados al cante, es decir, ya han sido usados como letras en diferentes palos del flamenco.

8. Desde su experiencia como actriz y bailaora, ¿cuáles elementos en común ha encontrado entre el teatro y el flamenco?

El trabajo de conciencia corporal, la proyección y la presencia. La comunicación con los compañeros. El trabajo sobre el ritmo y la concentración. El bailar es un interpretar, el movimiento va acompañado de un sentimiento propio a cada estilo (palo) del flamenco. La estructura dentro de la cual se “juega” es lo que permite la improvisación. Si bien a simple vista no hay una historia como tal, la letra habitualmente nos cuenta algo, nos ubica en lo que podríamos llamar “circunstancias dadas” ey que incluso algunas veces nos dejan ver el desenlace final de la

situación. El principio de acción reacción está presente, ya que la comunicación entre los músicos (incluyo a los intérpretes-bailaor@s) se basa en una serie de contestaciones a manera de diálogo musical-corporal. Es el caso de las llamadas al canto, los remates, los cierres y las contestaciones rítmicas para hacer todo tipo de alteraciones del compás o cambios del mismo.

9. Desde su experiencia como actriz y bailaora, ¿cuáles elementos teatrales pueden aplicarse al baile flamenco?

Se puede trabajar a partir de las acciones físicas, a partir del trabajo corporal y como recién lo he explicado varios principios con los que trabajamos en el teatro son no solo aplicables sino necesarios en el baile (ejemplo de la disociación corporal, la concentración, la acción reacción, la escucha, la atención, el centro de acción) etc. Por ejemplo el trabajo corporal que podemos realizar para crear una dinámica energética a partir del bajo vientre es precisamente un punto crucial para el trabajo del peso en el baile. Ejercicios prácticos teatrales que trabajan sobre el cuerpo y las sensaciones de estar enraizado en la tierra (ref. Michel Chejov) están directamente relacionados con la idea del “peso” en el baile así mismo trabajos inspirados en el trabajo del cuerpo de una inclinación oriental (teatro NOH) (bailes de la India o artes marciales) donde se trabaja muchísimo a partir de la planta del pie (el alma del pie) y su conexión (cuerpo - tierra) también están directamente relacionados con el trabajo del “peso” y de la presencia en el baile flamenco. En el baile flamenco sobresale el trabajo a partir del desplazamiento del centro de acción y la disociación corporal. Lo que se vive al bailar flamenco es una lluvia de

emociones y sensaciones (vida interior) que necesitan ser expresadas a través del cuerpo, la mirada, la intención del movimiento, e incluso la voz.

Desde su experiencia como actriz y bailaora, ¿cuáles elementos del arte flamenco pueden aplicarse al teatro?

El trabajo corporal, el trabajo del ritmo, el trabajo del peso corporal y la conexión a la tierra. El manejo de las emociones relacionadas a cada palo flamenco. El movimiento interno vs el movimiento externo. El “no-movimiento” danzado como sensación o experiencia del cuerpo en escena. La estructura del flamenco en todos sus componentes (baile, cante y guitarra), la comunicación entre intérpretes, la escucha, la atención, la IMPROVISACION, las circunstancias dadas de cada palo y de cada letra. La disociación corporal, la precisión, el trabajo con la energía del baile.

10. ¿Hacia qué tipo de flamenco se inclina su trabajo como bailaora?

Ambos, que podríamos llamar tradicional y contemporáneo. Me gusta mucho mantenerme en la línea tradicional para terminar y continuar de comprender este complejo mundo, y para así tener luego la propiedad para la exploración. Una exploración centrada en el cuerpo y en el trabajo de las posibles acciones que se pueden fusionar con el baile para poder contar una historia o una posible historia (o varias) (o sin contar historia, sino crear imágenes o metáforas hondas de manera asociativa, por ejemplo).

11. ¿Qué elementos determinan que el flamenco se caracterice como tradicional o contemporáneo?

Si se sigue la estructura tradicional de cada palo y de la relación entre el cante, el baile y la guitarra, así como las “reglas” del juego flamenco (orden, estructura, tonos, presencia de elementos) también podemos hablar de la inserción de nuevas disciplinas (danza, teatro, circo) nuevas influencias e instrumentos musicales, etc.

12. ¿Cuáles nuevas tendencias han aparecido dentro del arte flamenco?

Me atrevería a decir que una búsqueda hacia la de-construcción de algunas estructuras, también la apropiación de nuevas disciplinas (especialmente mezclas con la danza contemporánea y el teatro) he visto búsqueda de juegos / metáforas sonoras, visuales, musicales, etc.

13. ¿Cuál ha sido su experiencia como mujer dentro del arte flamenco?

Es una pregunta paradójica y compleja de contestar. Siendo el flamenco un arte que nace como parte (y que es propio) de una cierta cultura que definitivamente podemos catalogar como intensamente machista con fuertes bases en el modelo patriarcal que predomina en nuestra sociedad, resulta interesante como aún así el papel de la mujer hoy en día dentro de la escena (es decir a nivel práctico) permite el empoderamiento de una misma. Por lo menos ese ha sido mi caso. A través del flamenco he tocado muchas fibras como mujer que anteriormente no había ni siquiera imaginado, o que no me había atrevido a despertar. Ahora bien, es importante determinar el contexto para poder responder a esta pregunta. Si, el hecho de ser mujer ha sido causa de menosprecios o de subestimaciones.

“Paya” y mujer, una combinación compleja cuando se trabaja con gitanos o con “payos” de nacionalidad española. Dentro de la cultura gitana las mujeres son todavía propiedad de los hombres y deben respetar sus reglas, son inferiores y no podría ganar un sueldo mayor a un hombre. (por ejemplo). A muchas mujeres no se les permite bailar o cantar si no es delante de sus maridos y a muchas no se les permite del todo. Ahora bien, hay mucha mezcla, y las cosas no son así para todos. Hay grandes bailaoras que se han logrado hacer un espacio en el medio artístico y han pasado a la historia.

Pero volviendo a mi... ha sido una experiencia dura, he participado con varios grupos, compañías, etc y casi siempre he encontrado dificultades o consecuencias negativas a causa de mi género solamente. No siempre, pero hay una tendencia y puedo verlo también en otras compañías que he tenido cerca. Esto no es siempre, y muchas veces es disimulado y/o poco perceptible, pero es una realidad.

4.2 Entrevista a Deborah, escort o prostituta de lujo.

Fecha de realización: Mayo 2013.

1. *Describiendo las sensaciones, pensamientos, qué es lo que le gusta de su trabajo? (Tengo claro que el sexo es uno de los factores primordiales, pero esa palabra sexo qué es lo que encierra para usted?)*

Uno de los vectores que me llevó a este oficio fue el sexo pues como bien lo dice y yo lo recalco en mi thread fue la curiosidad sexual y el deseo por conocer nuevas experiencias lo que en gran medida me motivó a dar este paso. Como le comenté soy periodista y en aquel entonces aún siendo estudiante tuve la oportunidad de llevar a cabo una pasantía en un importante medio de comunicación en donde fui acosada sexualmente por uno de mis superiores hasta el punto de tener que desistir de continuar. Luego me enteré que lamentablemente otras compañeras también habían sido acosadas por éste y otros jefes y que aparentemente el intercambio de favores sexuales era moneda corriente en la profesión. Casualmente en esos días una amiga me conversó sobre sus extraordinarias ganancias gracias a la prostitución de lujo (ella era reina de belleza y tenía muchos contactos) y que me podía ayudar a conseguir clientes que me pagarían enormes sumas de dinero a cambio de mis favores sexuales. Así me llevó hasta mi primer cliente un tipo educado, muy guapo y extranjero por lo que aquella primera experiencia fue bastante placentera. Creo que el resto de la historia ya lo conoce a través del foro pero a diferencia de otras colegas mi caso se aleja de la mayoría de sus historias pues no ingresé a este medio por necesidades económicas

ni desunión familiar. Mis padres son ambos profesionales (...), clase media alta, todos mis hermanos y yo con carrera universitaria, colegios y universidades privadas en Costa Rica y el exterior, hablamos varios idiomas, en fin que nada me predestinaba a ser servidora sexual.

Para mi la palabra sexo implica placer y no dinero. Pero también poder. Yo no cobro porque puedo sino porque puedo cobro. El placer sexual que me genera y el de vivir nuevas experiencias con hombres que jamás habría conocido en otro contexto. He tenido experiencias sexuales con hombres famosos ya sean políticos, deportistas, artistas o exitosos hombres de negocios. Y esto no lo digo por jactarme pues soy extremadamente reservada en mi trabajo. Como mujer y como joven no es fácil regresar a tu casa y pensar: esta noche estuve con una estrella del fútbol internacional y no contárselo a nadie que ni siquiera lo conoces. Le puede parecer una nimiedad pero solo quien lo vive lo entiende.

2. Qué dudas con respecto a su labor, su persona se le generan al estar en este ambiente?

La duda que me embarga es especialmente en relación al anonimato. El ser descubierta por mis seres queridos. Mi familia ni mis amigos lo saben por lo que evito exponerme y como comprenderá por eso prefiero manejarme con la mayor discreción posible. Salir del país es un alivio porque me produce un sentimiento de libertad que cuando estoy en Costa Rica no poseo. También están las dudas existenciales que en algún momento me atacan pero si una cualidad tengo es la

seguridad en mi misma pues en este oficio la que no lo es está acabada. Hay que tener seguridad para saber lo que uno como mujer vale (no en el sentido pecuniario del término sino en el plano moral y personal).

3. Después de llorar² por determinadas situaciones por las que ha pasado, qué la ha movido a seguir laborando en esos momentos?

He llorado en este trabajo solo en dos oportunidades en las que los clientes se propasaron: la primera un cliente que trató de obligarme a tener sexo con un caballo y la segunda en una cita con varios jugadores de la selección de fútbol de Brasil en su visita a Costa Rica por maltratarme físicamente. Pasé sin ánimos varios días y cancelé todas mis citas. No obstante consideré que era injusto que yo interrumpiera mi carrera mientras que ellos seguían sus vidas y ganando millones. Tengo una gran cantidad de clientes fijos por lo que ya les conozco y el grado de riesgo y exposición es menor así que decidí continuar.

4. Según su perspectiva sobre la psicología masculina y de acuerdo a su experiencia, qué mueve a un hombre a solicitar los servicios de una trabajadora sexual?

En mi experiencia personal estoy convencida que el hombre es un depredador sexual al que lo mueve el instinto cazador y por ende la novedad. Más

2. Mencioné el verbo llorar por una conversación que se dió al respecto en Foro de Costa Rica, sin embargo, al leerla ahora considero que está muy mal redactada.

que el sentimiento de poder que algunos imaginan que está detrás de la compra de favores sexuales. Siendo una mujer joven y considerada bonita por los hombres no me engaño y se que él que hoy está conmigo, mañana estará con otra porque nada genera mayor expectativa en un hombre que la novedad de una nueva conquista ya sea tarifada o no. Por ejemplo desde que abrí el thread en el foro no tiene usted idea de la cantidad de mensajes que recibo diariamente con propuestas, invitaciones y ofertas para acompañarlos a viajes fuera del país. para citarnos en hoteles, fotografías de ellos desnudos incluso mostrando sus rostros, en fin que sin conocerme ya se encuentran dispuestos a arriesgar más allá de lo imaginable. Hasta propuestas de que deje la prostitución y que me vaya a vivir con ellos. Por supuesto que no me tomo en serio ni la cuarta parte de estos mensajes pero es curioso ver la reacción masculina ante lo que ellos imaginan una diosa inaccesible y sexualmente liberada. Sabe por qué? simplemente porque el sexo mueve montañas y bien dice el refrán: mueven más dos tetas que dos carretas.

5. Cree que el tico se maneja en un marco de doble moral o no? Por qué?

Efectivamente el tico promedio maneja un alto grado de doble discurso y triple moral. A diferencia de mis clientes extranjeros, la mayoría de los ticos caen en un exceso de halagos y zalamería pero no olvidan con facilidad que están con una servidora sexual. El europeo y el norteamericano nos trata con mayor naturalidad y ven en mi caso a una mujer profesional a la cual le pagan por brindar sus servicios sexuales. El tico ve primeramente a una mujer que le cobra por sexo y a la cual aún diciéndole que es una diosa no deja de recordarle con sus gestos o palabras que

no eres como la señora que tiene él en su casa con sus hijos y que por lo tanto estás en otra categoría de mujer y de persona. El extranjero no te juzga con facilidad ni te da sermones después del sexo para que dejes este oficio. El tico se emociona con nosotras en la cama y después del orgasmo le entra un complejo moralizador que lo lleva a insistir sobre dejar este tipo de negocio y que él puede ser nuestra tabla de salvación. Todos conocen un sacerdote o un psicólogo para remitirnos y no falta al que le entra un sentimiento de culpabilidad y arrepentimiento después de haber consumado el acto. También es común que el tico me diga que es su primera vez con una prostituta.

Otro aspecto interesante es que una de mis especialidades es el masaje prostático al cual los europeos y norteamericanos se someten sin justificaciones mientras que la mayoría de ticos dan mil explicaciones antes para que sepa que no son gays y que si desean experimentar ese placer anal es solo por curiosidad pero que ellos son muy machos y te hablan de sus proezas sexuales para que no piense que son homosexuales por el simple hecho de disfrutar de ese tipo de tocamientos rectales. Para el tico todo placer relacionado con el ano masculino es sinónimo de homosexualidad aunque reincidan y me lo pidan una y otra vez. Y por supuesto me aclaran que lo aceptan solo por complacerme o porque soy una mujer pero agregan que han roto no pocos dientes a algún hombre que los ha querido acosar. Es parte de nuestro subdesarrollo cultural.

Tuve un cliente que es un conocido y atractivo político de este país el cual a veces adquiere posiciones un tanto radicales en tema spolémicos como el

matrimonio entre parejas del mismo sexo, fertilización, aborto, etc sin embargo no se cortaba para pagar mis servicios y requerir ciertas especialidades que poco calzan con un hombre de su posición ideológica.

6. Cómo considera usted que la mujer de hoy en día concibe su sexualidad, en este país; qué la diferencia de la media nacional por ejemplo?

Creo que la mujer actual es la que lleva las riendas de la sexualidad en CR. Nuestra sociedad ha dado un giro impresionante en ese sentido y tanto en mi caso como en mis amigas que no son servidoras sexuales me doy cuenta que el hombre se halla cada día más sometido a la decisión de la mujer en el plano sexual. Incluso a nivel de mi clientela noto una diferencia entre los caballeros mayores de 50 años a los cuales poco les importa su mujer en el campo sexual que los menores de esa edad que me hablan acerca de técnicas sexuales que emplean con sus parejas y me piden consejos para aplicarlos en su vida privada con sus esposas. A nivel del foro ocurre igual y se nota una dependencia sexual enorme del hombre hacia la mujer en esa nueva generación. En mis viajes dentro del país cada vez veo más chicas jóvenes con sus novios en hoteles de playa o de montaña. Supongo que hace unos años era imposible pero ahora es común ver muchachas de 18 a 22 años solteras y con un amigo o novio, también joven, en un hotel todo el fin de semana.

7. Cuál o cuáles han sido las ofensas o situaciones que más le han molestado o dañado?

Las situaciones que más me han afectado son las que le comenté anteriormente con lo del caballo y los futbolistas. La que más me ha humillado fue la de un camarero de un lujoso hotel de San José que tras salir yo de una habitación me arrinconó y me mostró su pene diciéndome que si tenía sed el me podía refrescar la garganta. Le di un golpe en los genitales, escapé y me quejé en la recepción y lo que recibí a cambio fue un montón de improperios y por poco salgo trasquilada. Normalmente como yo no aparento ser servidora sexual no tengo problemas en los hoteles pero seguramente el tipo me había observado con el cliente italiano con el que estaba y me esperó a la salida del dormitorio para acosarme. En el foro también recibo ofensas en privado y en público por parte de cierto tipo de foristas que no comprenden el por qué una servidora pueda interesarse en participar en un espacio virtual. Al inicio pensaban que era un hombre y me decían que una mujer y encima prostituta no podía escribir de la forma en que lo hacía porque parecía un hombre por los análisis que hacía y usar vocabulario que ellos consideran sofisticado. Es tanto el machismo reinante que se asustaban que una mujer supiera usar las herramientas del foro como si fuera algo a lo cual las mujeres no estamos acostumbradas. El tipo de prostitutas a las cuales ellos acuden o tienen costumbre de leer en el foro es muy distinto al mío y por eso les costó entender mi presencia allí. Me exigían fotos desnuda, pruebas de que era mujer y prostituta, hasta fotos de mis clientes haciendo el acto conmigo, en fin fue bastante tenso y aún hoy cuando salgo del ámbito de mi tema y entro a discutir sobre política

o relaciones internacionales sufro bastantes ataques que me recuerdan quien soy y que me supedite a hablar de sexo.

4.3 Entrevista a las actrices.

Fecha de realización: Setiembre 2016.

Entrevista a las actrices participantes³ en el proceso de montaje

Ya no son las mismas flores, versión libre de La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca.

Esta es una entrevista que se realiza con el objetivo de registrar las apreciaciones de las actrices participantes del montaje a partir del profundo trabajo realizado para el montaje estrenado en noviembre del 2014. Tomando en cuenta el tiempo que ha pasado desde entonces, pueden ir respondiendo las preguntas poco a poco conforme vayan recordando el proceso o examinando la bitácora (en caso de tenerla). Asimismo, pueden realizar cualquier consulta que surja que le ayude a evacuar dudas o momentos referentes al montaje o proceso en general.

.....

Nombre: Yael Salazar

Personaje: Magdalena

1. *Desde el inicio del proceso con el tema de la prostitución femenina y luego con La Casa de Bernarda Alba, ¿cómo percibió la transición de un tema tan general a uno más específico? ¿Qué aspectos le resultaron negativos o positivos como actriz, hubo cosas que pudo conservar de uno a otro?*

3. Esta entrevista fue realizada únicamente a las tres actrices participantes de la totalidad de las tres etapas del proceso.

La transición me pareció un poco abrupta o más bien, inesperada. Me parecía que la línea del trabajo era más grotesca, explícita y recargada. De eso pasamos a la contención, lo pequeño y casi impresionista (incluso en la escuela hemos visto repetidas veces escenas de Lorca trabajadas desde el impresionismo). Entonces, fue un cambio curioso pero que parecía “necesario” para el avance de la investigación teórica, que nunca llegué a comprender, pero acepté. Acepté porque me gustaba el grupo, la dinámica y confiaba mucho en la dirección de Natalia.

Me resultó positivo el cambiar de una estética a otra porque sentí el trabajo adaptativo de mis herramientas actorales, además de mi apertura a diferentes métodos. Sin embargo, eso cortó la fluidez en ciertas investigaciones o temas que había memorizado en el cuerpo e incluso en mis propios intereses personales.

2. ¿Cómo fue su experiencia al encontrarse con el flamenco durante los ensayos?

Fue muy refrescante y bonito, aunque todo lo que hacíamos era un nivel muy principiante, implicaba concentración, ritmo y disociación.

3. ¿Qué particularidades encontró en la técnica brindada y su relación/aporte al entrenamiento como actriz que había tenido?

Me reforzó muchos elementos que ya había trabajado en danza y que entrenan el cuerpo. Sin embargo, lo que más me gustó, fue el aporte de la tesitura del movimiento que tiene el flamenco. Genera otras corporalidades y sensaciones que en los entrenamientos más regulares no se encuentran. Además, la música y

todo el contexto social e histórico que rodea al flamenco aporta posibilidades creativas, como atmósferas para el espacio o para el ritmo de un personaje.

4. En su personaje y tomando en cuenta los elementos actorales, musicales, flamencos, nuevos textos o espaciales, ¿qué fue lo que pudo trabajar con mayor facilidad y qué le resultó un reto (en caso de darse)?

Encontré dos cosas un poco difíciles: la actuación y la dramaturgia. Supongo que por el apuro y el cambio de tema, quedaba poco tiempo para trabajar desde un lugar más lúdico. Por ejemplo, en el primer bloque de investigación hacíamos más improvisaciones y construcciones de posibles situaciones. Con el texto de Lorca era más de marcar, ir armando toda la estructura. Llenar los espacios actorales de textos o situaciones tan complejas sin un estímulo o un entrenamiento actoral era difícil.

Después, cuando hablo de dramaturgia me refiero a mi personaje dentro de la historia. De acuerdo a como se iba desarrollando la trama, sentía que mi personaje no era relevante en los signos ni en el conflicto. Entonces, me sentía un poco de relleno para completar la historia clásica y no para el conflicto que quería desarrollar la directora. Sin embargo, poco a poco empecé a sentir que lo que hacía relevante en la historia.

Ahora, la dinámica del grupo era muy llevadera, había mucha transparencia y respeto por el trabajo de todas. Ir armando poco a poco la estructura requería mucho esfuerzo, pero las relaciones facilitaban la construcción de escenas y la comodidad en un espacio creativo.

También la concepción estética facilitaba mucho la comprensión del espacio, sobretodo el cuerpo-espacio. Al conocer la plástica, el cuerpo comprendía cómo adaptarse y cómo moverse.

5. A modo de reflexión, qué aprendizajes obtuvo de este proceso y qué recomendaciones daría al involucrarse a un proceso como estos? (ya sea desde la actuación, o hacia la dirección).

Aprendí a manejar el ritmo de una obra más convencional, a pesar de que tenía momentos “no convencionales”, la línea de la historia era bastante clara. La mayoría de búsquedas que se realizan ahora tienden a ser fragmentadas o no lineales y queda un vacío en el tránsito por un viaje completo, seguido y con una evolución lógica. Agradezco mucho esto, siento que las posibilidades de trabajar un texto así ahora son pocas y fue algo que disfruté mucho.

También, la importancia de la plástica y su potencial estímulo en la creación actoral. A partir de atmósferas, objetos, acciones directa con el espacio, el cuerpo y la psique también pueden crear. Esto me alejó de mi fascinación por el “cuerpocentrismo” y me despertó esa percepción espacial.

Como cualquier otro proceso, aprendí a trabajar en grupo y a leer a las personas que me rodean, tanto a nivel personal como a nivel creativo. Especialmente a nivel de dirección, comprender la creación desde un lugar más plástico y atmosférico fue un reto como actriz.

Mi mayor recomendación sería la delegación de funciones y una división en la dirección. Creo que tener un equipo que se encargue de detalles, producción y burocracias aliviana la dirección artística.

Después, es necesario tener proceso actoral a través de un entrenamiento. Es decir, más allá del flamenco, utilizar herramientas interpretativas para entrenar y construir la actuación. Incluir calentamientos que de verdad metan a las intérpretes en la situación desde sus cuerpos, entrenar la voz y construir la interpretación de los textos desde lo lúdico del entrenamiento y no desde la marcación.

Por eso creo que vendría bien una dirección plástica y una dirección de actores, dividir esas funciones.

Y la última, seguir creando con tantas ganas y fuerzas.

Gracias.

4.4 Nombre: Ana Lucía Rodríguez

Personaje: Angustias

1. *Desde el inicio del proceso con el tema de la prostitución femenina y luego con La Casa de Bernarda Alba, ¿cómo percibió la transición de un tema tan general a uno más específico? ¿Qué aspectos le resultaron negativos o positivos como actriz, hubo cosas que pudo conservar de uno a otro?*

Dentro del proceso no considero nada negativo ni positivo, útil o no puede ser más acertado. Utilicé alguna información sobre el primer proceso hasta que comenzamos a detallar más a las personajes. Del proceso inicial tomé sensaciones de la mujer en su contexto y esto se aprovechó en general para la adaptación de la casa de Bernarda Alba. Podría decirse que entre la prostitución y las mujeres de las casa de Bernarda hay una semejanza, la prostitución legalizada - en otras palabras- la mujer que se casa para limpiar, atender el hogar y al marido -incluyen sexualmente- a cambio de una manutención y las trabajadoras del sexo, estas mujeres que son pagas por trabajar no con uno si no con varios hombres y siempre desde el lado del placer sin obligaciones más allá del sexo aparentemente, la diferencia entre unas y otras también me ayudó a construir la idea de mi personaje. A la mayoría de las mujeres le es impuesto este tipo de roles que se encuentran administrados por hombre o una matrona, otra relación en común que también encontré útil. Esas sensaciones de no tener otra opción más que hacer lo que la sociedad nos obliga o aceptar esas condiciones son vividas por muchas mujeres.

2. *¿Cómo fue su experiencia al encontrarse con el flamenco durante los ensayos?*

Interesante, muy retadora y difícil de cumplir para mí que no tenía ninguna relación con el flamenco.

3. *¿Qué particularidades encontró en la técnica brindada y su relación/aporte al entrenamiento como actriz que había tenido?*

A través del Flamenco comprendí que la fuerza y lenguaje corporal característicos daban pistas de cómo eran las atmósferas y los ritmos del montaje, así podría encontrar que los diferentes palos (ritmos) tenían escrito el nombre de los personajes. Por ejemplo a Angustias le habría asignado un fandango y en contraste a Adela una bulería.

4. *En su personaje y tomando en cuenta los elementos actorales, musicales, flamencos, nuevos textos o espaciales, ¿qué fue lo que pudo trabajar con mayor facilidad y qué le resultó un reto (en caso de darse)?*

Facilidades: Musicalmente las relaciones rítmicas de la puesta con el flamenco. El canto como refuerzo para la atmósfera de las escenas y la voz como elemento escénico y característico –caso con el personaje de la Poncia-.

El manejo del público como estaba distribuido, las acciones traspasadas por el baile del flamenco fueron los mayores retos. En el caso del trabajo actoral lo dejaré en un término medio pues tuve la oportunidad de trabajar por un tiempo prudencial el personaje.

5. *A modo de reflexión, qué aprendizajes obtuvo de este proceso y qué recomendaciones daría al involucrarse a un proceso como estos? (ya sea desde la actuación, o hacia la dirección).*

El inicio del proceso fue muy ambicioso pues se quería realizar con muchas actrices una creación colectiva de un tema complejo y el tiempo fue un elemento en contra. Agradezco la adaptabilidad a los cambios repentinos y el compromiso de las compañeras con el trabajo actoral y de dirección a pesar de los desafíos.

Mis recomendaciones como actriz es ser consciente del tipo de proceso en el cual se quiere trabajar, si se tiene el tiempo para comprometerse y asumir la responsabilidad pues este fue un proceso largo –aprovecho para decir- fue muy positivo trabajar con la cantidad de tiempo que trabajamos estos personajes, así exploramos lo suficiente y nos dio tiempo de aportar y crear como actrices. Desde la dirección concretar la idea inicial del montaje de forma equilibrada: que esté dentro de nuestras posibilidades sin dejar de ser ambiciosas, pues el cambio de la idea inicial al montaje realizado fue muy trabajoso para la dirección, incluye la investigación además de asumir un personaje principal en el montaje.

4.5 Nombre: Gabriela Alfaro

Personaje: Adela

1. *Desde el inicio del proceso con el tema de la prostitución femenina y luego con La Casa de Bernarda Alba, ¿cómo percibió la transición de un tema tan general a uno más específico? ¿Qué aspectos le resultaron negativos o positivos como actriz, hubo cosas que pudo conservar de uno a otro?*

Con el vínculo entre un tema y otro no encontré mayor vínculo, creo que fueron pruebas desde la dirección, pero personalmente no encontré un vínculo tan grande, sino que para mi fue claro la búsqueda del tema artístico, y delimitarlo, no es que se comienza de nuevo, pero las perspectivas son muy distintas a la hora de trabajar, para mi no fue lo mismo trabajar desde la observación y testimonios desde la prostitución, que desde el contexto de la obra de García Lorca. No lo vi como algo negativo, si no como búsquedas de caminos que finalmente llegaron a uno mas específico.

2. *¿Cómo fue su experiencia al encontrarse con el flamenco durante los ensayos?*

Fue muy enriquecedor, ya que nunca había tenido ningún tipo de acercamiento con el flamenco y como toda expresión artística no sólo tiene tempo-ritmo si no contexto y corporalidad: y para la búsqueda actoral sirvió mucho para encontrar el personaje, su ritmo, y su corporeidad.

3. *¿Qué particularidades encontró en la técnica brindada y su relación/aporte al entrenamiento como actriz que había tenido?*

Como mencioné anteriormente, primero, los zapatos de flamenco tienen un peso y un sonido, y mi personaje (Adela) tenía una relación directa con estas dos cosas, con el sonido y el peso. También en la escena del baile de Adela (que puede significar la liberación sexual de ella) el baile y el sonido son los elementos que brindan a la escena la metáfora del encuentro sexual, entonces con esto la escena pudo hacerse poética y menos literal.

4. En su personaje y tomando en cuenta los elementos actorales, musicales, flamencos, nuevos textos o espaciales, ¿qué fue lo que pudo trabajar con mayor facilidad y qué le resultó un reto (en caso de darse)?

Lo más difícil fue el trabajo con el uso de los zapatos y la construcción del no existente Pepe el Romano. Con respecto a los zapatos fue el manejo del ruido en escena, que sonara solo cuando tenía que sonar y hacer de un elemento no cotidiano, algo cotidiano. Con respecto a Pepe el romano, fue que había que inventarse todo un viaje con este, y que este le fuese afectando al personaje mientras transcurría la obra: a lo que me refiero es que trabajar con un personaje invisible fue difícil a la hora de verse afectada por este.

Lo que me resultó con más facilidad, fue el espacio, ya que el escenario era como una gran casa donde transcurría la obra, entonces al cambiar de espacio y de escena, funcionaba porque estaba cargado de “un cuarto no utilizado en la casa”.

5. A modo de reflexión, qué aprendizajes obtuvo de este proceso y qué recomendaciones daría al involucrarse a un proceso como estos? (ya sea desde la actuación, o hacia la dirección).

A nivel de reflexión, creo que fue complejo el hecho de que la dirección cambiara porque había que resolver el personaje de Bernarda: entonces me pareció que hubo momentos donde la dirección cambiaba de direcciones (valga la redundancia) porque tenía que estar adentro y afuera de la obra. Pero con todo esto me parece que propuestas como estas son muy valientes porque se propone un objetivo y lo logran (aunque a mi parecer el trabajo apenas estaba comenzado cuando tuvimos las funciones). Se buscaron elementos que fusionaran el teatro con el contexto y la cultura del flamenco y se retó a todo el equipo de trabajo a algo no existente, si no a una construcción de un proceso y seguidamente a la muestra camino largo y de investigación artística.

4.4 Entrevista a Yael Salazar, intérprete que fue parte de la totalidad del proceso de las obras *Ya no son las mismas flores* y *Viola (1234)*⁴ durante el período 2013-2016.

Fecha de realización: Octubre 2016.

*¿Cree usted que los procesos de creación de *Viola (1234)* y el laboratorio de *Ya no son las mismas flores* tienen relación:*

○ *A nivel de creación de personaje:*

No, en el proceso de *Viola* hubo más exploración de detalles actorales, creación dramaturgica y de una atmósfera propia del personaje. En las Flores era

4. Ahora *Viola*.

más apegada a un texto, el personaje era más una pieza para mover la acción principal que un gran detonante o reflejo de una situación y solo eso lo hacía menos profundo y detallado que el de Viola.

- *A nivel de proceso de creación:*

Creo que tiene mucho que ver con la creación de personaje, eran personajes distintos en circunstancias que también lo eran. Eso implica que el proceso no se podía abordar de la misma manera. El de las Flores era más apegado al texto y colaborar para que la acción de los personajes principales sucediera y Viola era un monólogo donde había que improvisar más, hacer exploraciones de sensaciones, jugar con los elementos, etc.

- *A nivel de búsquedas sobre sexualidad:*

Tampoco. En las Flores, por lo menos en mi personaje, nunca percibí una búsqueda específica sobre la sexualidad. Me parecía más sobre el empoderamiento de la mujer, su auto-reflexión y búsqueda de su posicionamiento social y familiar. Viola se movía específicamente por el trauma sexual y sus consecuencias en el estilo de vida de una mujer, su ansiedad, su amor, su perdón.