



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**

**FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES**

## **TESINA**

***EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA: ESTUDIO SEMÁNTICO Y SEMIÓTICO DEL  
TEXTO DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y ANÁLISIS DE LA PUESTA EN  
ESCENA DE JOSÉ COTERO.***

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTES TEATRALES**

**PRESENTA:**

**MONSERRAT BERNAL MIRANDA**

**ASESOR:**

**L.A.D. JOSÉ FRANCISCO MILLÁN COTERO**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
I. EL AUTOR.....	8
1.1 Adentrándonos al universo lorquiano.....	8
1.2 El duende Lorquiano.....	10
1.3 Teatro de Federico García Lorca.....	13
II. LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA.....	16
III. ESTRUCTURA DE LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA.....	20
IV. VERSIFICACIÓN.....	28
4.1 Sinopsis métrica.....	30
V. TEXTO DRAMÁTICO, POÉTICO Y SIMBÓLICO.....	43
5.1 Metáfora.....	52
VI. SÍMBOLOS EN LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA DE FEDERICO GARCÍA LORCA...	54
VII. LA PUESTA EN ESCENA.....	63
7.1 Tema y tono.....	63
7.2 Descripción general de los personajes.....	72
VIII. MI PERSONAJE: LA CURIANA GUARDIANA EN LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA DE JOSÉ COTERO.....	79
8.1 Corporal de la Curiana Guardiana.....	80
8.2 El carácter: La Curiana Guardiana.....	81
8.3 Relaciones de la Curiana Guardiana con los demás personajes en <i>El maleficio de la mariposa</i> de José Cotero.....	91
IX. ENSAMBLE DE CREATIVOS.....	95
9.1 Vestuario.....	95
9.2 Escenografía.....	98
9.3 Música.....	100
CONCLUSIONES.....	101
BIBLIOGRAFÍA.....	103
ANEXO FOTOGRÁFICO.....	105



## INTRODUCCIÓN

El plan de estudios 2004 de la Licenciatura en Artes Teatrales contempla en su currículo que los estudiantes deben realizar el montaje de tres obras de teatro, con estilos distintos, para confrontarse durante 150 funciones (50 por cada obra) con el público y verificar de manera práctica los conocimientos adquiridos durante la licenciatura en artes teatrales, misma que desarrolla experiencia y conocimiento físico, vocal y emotivo.

La puesta en escena tiene como objetivo llevar a la praxis todo lo aprendido durante cierto periodo de tiempo en la Licenciatura, así como desarrollar todas las herramientas en un proceso de un año, teniendo como objetivo principal la verificación del actor en formación con el espectador.

El proceso de puesta en escena cumple con distintos pasos a seguir para la realización del montaje; en primer lugar, se tiene que llegar a un acuerdo con el grupo sobre el estilo que se debe atacar cuando se elige la obra. Como el fin del montaje es claramente académico, se prefiere que sea un drama con cierta complejidad, tanto de contenido como de forma, para que el ejecutante en formación actoral tenga el mayor reto posible al ir creando en conjunto un universo ficticio y llevarlo al escenario, mostrar un trabajo digno de la Licenciatura y de los años de aprendizaje.

En la obra de teatro *El maleficio de la mariposa*, segunda puesta en escena de la generación 2011- 2016 dirigida por José Coteró, todos los elementos aprendidos, tanto teóricos como físicos, se manifestaron al momento de la creación de una puesta en escena. La complejidad del texto pedía cosas específicas que requirieron compromiso y experiencia en el actor que próximamente se va a enfrentar al mundo laboral.

Cuando se llegó a este taller, el profesor/director José Coteró ya tenía en mente que quería trabajar un texto en verso, por el reto académico y actoral que esto conlleva y porque el plan de estudios lo exige.

Las características del grupo siempre son determinantes para seleccionar un texto dramático y su montaje escénico, es por esto que desde el principio del proceso se enfocó la atención en leer y asimilar bastantes obras que pudieran llenar las expectativas del programa de estudios.

Hubo diversos textos que sirvieron como propuestas: *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, *Las Mujeres Sabias* y *El enfermo Imaginario* de Jean Baptiste-Poquelin Molière, *Volpone* de Ben Jonson, *Las troyanas* de Eurípides, *Lisístrata* de Aristófanes y por supuesto *El Maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca.

Cabe resaltar que durante la mitad del semestre 2014 B, en la unidad de aprendizaje Taller de Puesta en Escena Intermedia, se trabajó con textos en verso tales como *La Cisma de Inglaterra* de Pedro Calderón de la Barca, así como con textos poéticos de Sor Juana Inés de la Cruz, esto con el objetivo de involucrar a los alumnos en el lenguaje versificado. El único texto que cumplía con las características dadas por el grupo (7 mujeres y 2 hombres), así como la complejidad de forma y contenido fue *El maleficio de la mariposa*.

Se llegó a la conclusión de que *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca cumplía con las características necesarias y deseadas por ambas partes: por una, el texto estaba escrito en su mayoría, en verso y por la otra los personajes eran en su mayoría mujeres y solo dos hombres; además de esto los personajes eran insectos.

El siguiente paso a seguir era la asignación de los personajes a representar. En mi caso me tocaron dos personajes que son distintos y no tienen una conexión entre sí en la obra de Lorca, sin embargo, para propósitos prácticos al momento de escenificar se decidió fusionarlos en un solo personaje: “la curiana guardiana”.

Por lo tanto, en el presente trabajo, reflexionaré acerca de los diferentes procesos creativos necesarios para el montaje de una puesta en escena y el análisis de las tres dramaturgias necesarias para que la teatralidad sea posible. Hablaré de los distintos puntos a tomar en cuenta, así mismo haré un trabajo de investigación a

posteriori del texto *El maleficio de la mariposa* con el único objetivo de mostrar que el montaje que se llevó a cabo fue acorde a lo que el texto requería, tomando en cuenta las tres diferentes dramaturgias necesarias para un trabajo artístico tales como la dramaturgia literaria a cargo de Lorca, la dramaturgia escénica a cargo del director y los creativos y la dramaturgia actoral necesaria para la ejecución de un personaje en un universo ficticio. Analizaré el texto de Lorca en función de la puesta en escena de José Coto y hablaré de cómo las tres dramaturgias siempre son en función de la creación artística.

En el presente trabajo hago un análisis semántico y semiótico de la obra *El maleficio de la mariposa*, se hace un estudio de la vida del dramaturgo para llegar a conclusiones más certeras de los temas de su texto.

Es un trabajo reflexivo posterior a la puesta en escena que encara cómo se resuelven en la academia los problemas que se van presentando a la hora de un montaje escénico. El alumnado tiene que ir sorteando estos problemas de manera análoga al montaje como se haría fuera de la escuela. Este trabajo demuestra también cómo las herramientas dadas en la licenciatura no solo corresponden a lo físico o emocional o en otras palabras psicofísico, también hay correspondencia con las habilidades de razonamiento e investigación que se requieren en un estudiante universitario. El presente trabajo es una prueba fehaciente de cómo el trabajo del actor empírico empieza y culmina con la investigación de todas las partes que crean duda para llegar a un trabajo de razonamiento y reflexión personal hacia un acto artístico como lo es una obra de teatro.

El trabajo del actor no termina en el escenario; el trabajo del actor nunca termina.

El siguiente trabajo intenta demostrar que llevar un trabajo de mesa y una bitácora del proceso es necesario en el actor con fines académicos, y a veces obliga al actor universitario a ahondar en la investigación que puede dar como resultado un trabajo como el presente.

Los análisis de los textos dramáticos no se deben hacer a la ligera ya que el autor pone en la mano de los creadores su filosofía personal para con el mundo y es

necesario hacerlo con responsabilidad para que cuando el alumno se convierta en egresado pueda hacer obras complejas que dejen algo al espectador y el teatro actual no se convierta en mero espectáculo.

## I. EL AUTOR

Canto a España y la siento hasta la médula; pero antes que  
esto soy hombre del mundo y hermano de todos.  
FGL. 1936

### 1.1 Adentrándonos al universo lorquiano

No se puede montar una obra de Federico García Lorca sin investigar quién fue, su filosofía, su manera de pensar, la manera en la que hacía teatro, así como preguntarse el porqué de su estilo y lenguaje. Lorca se caracteriza por su manera recurrente de cargar de simbolismos tanto su poesía como su teatro y de siempre exponer que su obra, es un elogio y expresión de sus raíces andaluces.

Federico García Lorca nació el 5 de junio de 1898 en el municipio de Fuente Vaqueros en Granada, España. Es considerado el mayor exponente de la poesía española del siglo XX, fue parte de la tan aclamada generación del 27<sup>1</sup>. Así mismo es un pilar importante en el teatro vanguardista de principios de 1900, tanto para su lengua madre (el español) como para el ámbito internacional.

Federico García Lorca es uno de los poetas más prolíficos del siglo XX, con obras tales como *Poema del Cante Jondo* (1921), *Romancero Gitano* (1928), *Poeta en Nueva York*, así como muchos otros. Otra faceta de Lorca es la de dramaturgo. En esta faceta se le conoce por su trilogía andaluza: *Bodas de Sangre*, *La casa de Bernarda Alba* y *Yerma*, Obras que lo dispararon al éxito como escritor de dramas. De igual forma se tienen sus piezas cortas y de gran peso para el teatro vanguardista de la época: *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *El retablillo de Don Cristóbal*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *Doña Rosita la soltera*, *El público* y *Así que pasen cinco años*; estas dos últimas se caracterizarían por ser las más complejas y de difícil interpretación.

---

<sup>1</sup> Se le denomina generación del 27 a un grupo de poetas españoles de siglo XX que se dio a conocer en el panorama cultural alrededor de 1927 con motivo del homenaje a Luis de Góngora con motivo del tercer aniversario de su muerte del cual Federico García Lorca era parte. (Wikipedia.org).

Lorca escribía de una manera casi vinculada a la religión, solo que su religión no era necesariamente el catolicismo, su obra trasciende para volverse universal, como si Dios viviera en todas partes.

...Lorca siente su existencia en el mundo, su relación con las plantas, con los ríos, con los astros, con la muerte, con la luz, con el silencio, como un hecho vivo, como una interrogación a la que es preciso dar una respuesta poética. (José Monleón citado por Josephs et al., 2009, pág. 43).

Federico tenía una visión panteísta<sup>2</sup> del mundo, donde hasta el soplo más mínimo de aire era una experiencia estética merecida de ser contada y escrita, para las próximas generaciones.

Junto a una inteligencia amplísima existe una insondable intuición poética. Por eso desde muy joven escribe poesía de intuición “panteísta”. Luego entiende y escribe posteriormente la teoría de lo que ha hecho. Pero Lorca no inventa: escucha, aprende, trabaja, potencia y matiza para interpretar lo que tiene alrededor, esa mágica realidad panteísta... (Josephs et al., 2009, pág. 45).

De igual manera en su obra es visible la obsesión por cuestiones místicas pues, para él, la vida misma es parte de un gran plan del universo. De esta manera la obra del autor es espiritual, algo que por supuesto tiene que estar dentro del artista, para que las experiencias estéticas dadas por la lectura de sus obras puedan ser comunicadas al espectador.

Para explicar un poco mejor las raíces andaluzas de Lorca, su carga emotiva y popular en su obra no hay nada como leer y analizar la *Teoría y Práctica del duende* tema que se tratará más adelante.

Federico García Lorca muere a manos del ejército franquista en agosto de 1936, aún no se sabe con exactitud el día de su muerte ni la localización de sus restos.

Hasta el día de hoy Federico García Lorca es el poeta español más leído de todos los tiempos.

---

<sup>2</sup>**Panteísmo:** Sistema filosófico de quienes creen que la totalidad del universo es el único Dios. (Diccionario del RAE. <http://www.rae.es/>. 2016).

## 1.2 El duende Lorquiano

El 20 de octubre de 1933 en Buenos Aires, Argentina Lorca dictó una conferencia donde jamás imaginó el alcance que tendría esa exposición cuyo objetivo era acercar al extranjero al mundo andaluz del que Federico estaba enamorado.

Esa Andalucía existe para que Lorca la interprete y Lorca la interpreta para que exista.  
(Josephs et al., 2009, pag.45).

*El duende* es privativo de su tierra, Andalucía, donde converge lo místico de la gitanería, junto a la gran significación de elementos de la naturaleza como la noche, la lluvia, la luna, el amor, la vida y la muerte. Lorca afirma en *el duende* que todas las artes y todos los países tienen capacidad de *duende* de maneras distintas, es aquello que mueve, que motiva y que tiene que ver con la manera de crear y compartir lo que uno tiene y lo que uno es.

El duende del que habla Lorca es muy importante en su obra debido a que es algo muy antiguo, como la misma cultura, es la raíz que sale de la planta de los pies y enraíza por completo, Lorca se refiere a su tierra natal.

Lorca revela, en esta constancia de creación una habilidad artística tan innovadora, moderna y desarraigada y al mismo tiempo arraigada. Está el romancero en la cultura popular de Andalucía.  
(Josephs et al., 1977, pág. 17).

En esta conferencia, más que en cualquiera de los escritos de Federico García Lorca, se puede descubrir el manantial artístico del cual emanaban las temáticas de las que su obra está repleta, así mismo se explica lo que era el centro del sentido histórico de su arte.

Con idea, con sonido o con gesto, el duende gusta de los bordes del pozo en franca lucha con el creador, Ángel y Musa se escapan con violín y compás, y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.  
(García Lorca, 1933, pág.116)

Para Lorca, el creador o artista trabaja desde la herida abierta, con sangre, con aquello que es capaz de salir de una herida sin cicatrizar, del fuego mismo de una pasión no consumada que solo encuentra fuga a través de la creación artística, o como él mismo lo expresa:

El duende ama el borde, la herida, y se acerca a los sitios donde las formas se funden en un anhelo superior a sus expresiones visibles.  
(García Lorca, 1933, pág. 118).

*El duende* es la búsqueda de lo místico y de la exaltación de símbolos antiguos de pueblos primitivos que ven de nuevo la luz. Los ritos, donde se puede llegar a un tipo de trance mediante la expresividad pura, donde se puede, mediante la liberación del ego, llegar al encuentro del espíritu o fantasma, que llegará a poseer al artista de manera que éste llegue a estar en contacto, tanto con el cielo como con la tierra. Expresión artística pura; en su máximo esplendor.

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo<sup>3</sup> casi religioso.  
(García Lorca, 1933, pág.113)

Para Lorca el duende se encuentra en tres artes: la música, el baile y de manera muy particular para los intérpretes del flamenco, así como en la poesía de la cual Federico era un representante. Con esto Lorca deja en claro que tanto el cantautor como el bailarín, así como el poeta, son representantes de sus pueblos, de sus raíces y que el propósito de estos es encontrar la identificación con el resto de las personas mediante su arte.

Lorca afirma que la búsqueda de Dios con la búsqueda de *duende* es altamente comparable, aunque no se parezca y se explica de la siguiente manera en la introducción de *El Romancero Gitano* y *El cante Jondoe* editado por Cátedra:

---

<sup>3</sup>**Entusiasmo:** Del latín *enthusiasmus*, y este del griego *enthousiasmós*; propiamente “inspiración” o “posesión divina”. Exaltación y fogosidad del ánimo, excitado por algo que lo admire o cautive. Inspiración divina de los poetas antiguos y de los profetas.  
(diccionario, RAE. <http://www.rae.es/> ).

No se trata de un milagro, sino de calidad de milagro; no de entusiasmo religioso, sino casi religioso; ni tampoco de una comunicación con Dios sino una comunicación con Dios mediante los cinco sentidos.  
(Josephs et al., 1977, pág. 37)

La contraparte de este concepto es la tierra, en la conferencia nos dice que todo está conectado con la tierra que lo vio a uno nacer. La tierra es lo que mueve, lo que motiva, lo que hace trascender. En este caso Lorca, al escribir su obra, comparte lo que lleva en la sangre, lo que trae como cultura y experiencia de vida a través de un *leitmotiv*<sup>4</sup> que define cada una de las figuras poéticas de toda su obra.

Mediante *el duende* se tiene que estar en contacto con lo más profundo de la raíz natal y milenaria; eso que define al ser de manera muy particular.

Para ser creador se necesita estar en contacto con esa antiquísima cultura. Lorca en cada una de sus obras ponía en práctica la experiencia nostálgica de la cual habla *el duende*. Esa experiencia donde se siente una necesidad inexplicable de regresar, de volver al origen, al vientre materno o al paraíso perdido. Como su raíz etimológica lo dicta. **Nostalgia:** del griego. *Nostos* “regreso” y *algia* “dolor”. (Diccionario del RAE [<http://www.rae.es/>]).

Para Lorca eso es *el duende* y ese concepto se plasma todo el tiempo en su obra: ese dolor que se tiene por la raíz perdida, por lo que ya no es, ni será.

Volvemos a la herida. Solamente al ver la cicatriz y abrirla puede emanar el sentido creador del artista.

El primer asombro artístico de Lorca (según él mismo) es la tierra y todo lo que habita en ella, tanto los bichos como los animales, las plantas, la gente; esto es en efecto de lo que la obra lorquiana habla: de su *duende*.

No es cuestión de facultad, sino de verdades de estilo vivo, es decir de sangre; es decir de viejísima cultura, de creación en acto. Es ese poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica, es en suma, el espíritu de la tierra.  
(García Lorca, 1933, pág. 110)

---

<sup>4</sup> Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica. (Diccionario del RAE. <http://www.rae.es/>)

*La Teoría y Juego del Duende* de Lorca se toma como una reflexión a la creación artística. Es el sentimiento del artista convertido en arte puro. El talento roza la perfección, es auténtico.

En conclusión, al tener en la mano una obra de Lorca como *El maleficio de la mariposa*, para su representación es indispensable pensar en la manera en cómo la creación tiene conexión directa con *el duende*, y de cómo su teoría lleva a un camino de espiritualidad con el todo que rodea los universos lorquianos, así como la importancia que esto tiene para su interpretación y representación.

En la obra de *El maleficio de la mariposa* hay un mundo que fue importante analizar, ya que se habla de un micro universo de insectos que tiene relevancia a pesar de lo pequeño, puesto que es una metáfora al universo humano, ya que, en un plano universal cada parte es importante, la obra en sí tiene que estar llena de ese *duende* milenario, de sangre, de raíz y de emoción creadora que se buscó construir durante el montaje.

La virtud mágica del poema consiste en estar siempre enduendado para bautizar con agua oscura a todos los que lo miran, porque con duende es más fácil **amar**, comprender y **es seguro ser amado**, ser comprendido, y esta lucha por la expresión y por la comunicación de la expresión adquiere a veces, en poesía caracteres mortales.

(García Lorca, 1933, pág.117).

Los personajes que invaden las obras lorquianas deben tener *duende*, los intérpretes o en este caso actores, están invitados a tomarlo en cuenta para su interpretación.

### **1.3 Teatro de Federico García Lorca**

La manera de Lorca de hacer teatro fue única, varios especialistas en teoría teatral, así como literatos entraron en conflicto a la hora de tratar de interpretar la dramaturgia lorquiana, inclusive se le puso el mote de "*el teatro imposible de Lorca*".

Su teatro era diferente, debido a que lo que verdaderamente buscaba era crear una teoría teatral. Él buscaba un teatro subversivo que cuestionara al público sobre su

condición y su contexto, debido a que el teatro comercial de la época se tomaba como mero espectáculo y pasatiempo, sin que el espectador tuviera al final una experiencia de reflexión.

Aquí lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Hace falta recobrar la autoridad perdida.  
(García Lorca, citado por Gómez Torres, 1995, pág. 11).

De igual forma Lorca buscaba que el teatro regresara a las manos del poeta, ya que éste podía proporcionarle cosas al drama que no habían sido hechas previamente.

El poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.  
(García Lorca, citado por Gómez Torres, 1995, pág. 17).

Una de las grandes aspiraciones de Federico era alejarse lo más posible del realismo que imperaba en la época, esto para sacar al espectador de una zona de confort ya establecida y romper las barreras del público con la ficción, dándole entrada al teatro mismo, rompiendo la cuarta pared para así tener una conversación directa del dramaturgo con el espectador. Para esto García Lorca utilizaba una serie de recursos como los prólogos en el inicio de la mayoría de sus obras teatrales, donde dejaba entrever mucho sobre su propio pensamiento filosófico. La actitud de los prólogos es “*de abierta provocación*” (Gómez Torres, 1995, pág. 29) ya sea mediante el personaje del director, los mismos actores o inclusive el poeta mismo.

Lorca declara en 1935 que “el teatro siempre ha estado en manos de los poetas” y para su teoría teatral es importante que el teatro regrese al poeta para así llegar a la verdadera naturaleza poética del drama. Por lo tanto, una de sus mayores aportaciones fue la de “*restituir la escena a la dimensión de la poesía*” (Gómez Torres, 1995, Pag.17).

Es por esto que la mayoría de las obras dramáticas de Lorca están llenas de un lirismo imperante que propone universos fantásticos y poéticos, puesto que buscaba alejarse del realismo dominante desde finales del siglo XIX, esto con el objetivo de enfrentar directamente al espectador dejando claro desde el principio de la obra lo que quería comunicar, mediante su lenguaje metafórico y simbólico.

Mi objeto de estudio, *El maleficio de la mariposa*, es la única obra en el repertorio de Lorca escrita en verso y en ella el autor emplea un lenguaje lírico con toda la estética de la poesía, es poesía llevada a la escena, es poesía en acción la cual, mediante insectos como personajes, presenta una metáfora de la realidad.

## II. LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA

Señores: La comedia que vais a escuchar es humilde e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón.  
*El maleficio de la mariposa*. FGL.

*El maleficio de la mariposa* se estrenó el 22 de marzo de 1920 en el teatro Eslava en la ciudad de Madrid, por encargo del director Gregorio Martínez Sierra obra primogénita de Federico García Lorca y única de su repertorio dramático escrita en su totalidad en verso. Es en principio una fábula simbólica llamada “el caracol aventurero”; Federico mismo la recitó a Martínez Sierra y esposa en una sesión privada allá por el año 1919 que, como la obra dramática cuenta:

Es sobre una mariposa que cae con las alas rotas a un nido de cucarachas, estas la auxilian y curan, una cucaracha se enamora de ella, pero la mariposa al sanar, recobra el vuelo y deja desolado al pobrecillo amante.  
(Gibson, 2011, pág. 257).

En palabras de Gibson, en la biografía de Lorca, Martínez Sierra pide a Federico la adaptación de esta fábula poética a manera de obra teatral para que pudiera ser llevada a la escena por él. De este modo, la obra se estrena el 22 de marzo de 1920 con las actuaciones estelares de Encarnación López Júlvez, “La Argentinita” en el papel de *La Mariposa* y Catalina Bárcena en el papel de *Curianito el nene*.

La obra no tuvo el éxito esperado, de hecho fue un total fracaso en el tiempo de su estreno. Algunos críticos a través del tiempo, inclusive el mismo Lorca la consideran el peor fracaso que tuvo el autor en cuanto a una obra dramática se refiere. Según el poeta y dramaturgo mexicano José Ramón Enríquez, en su ensayo dedicado a *El maleficio de la mariposa* y publicado en 1998 por el diario *La jornada* expone que:

*El maleficio de la mariposa* se trata de un texto adolescente del autor por lo tanto este tiene muchas deficiencias técnicas, ya que al tratarse de un poema no tiene las suficientes bases dramáticas para su representación y al contrario la obra está repleta del derroche privado del poeta (Lorca), quien se da la licencia de crearse un personaje.  
(Enríquez, 1998.)

Así es que el maestro Enríquez sugiere la premisa de que *Curianito el nene* es Lorca, lo que tiene sentido ya que ambos son poetas. Sin embargo, José Ramón Enríquez defiende esta obra de teatro o la justifica diciendo que es una obra adolescente, sin embargo es bellísima en contenido ya que Lorca como poeta es excepcional y el lenguaje lírico utilizado en todos sus poemas, está lleno de gracia y complejidad. Lo cual lleva a comprender el fracaso de la obra en su contexto, debido a que en el teatro de la época el realismo como corriente estética era la vanguardia y no es de sorprender que una obra como ésta no fuera del agrado del público, quien, desde hacía tiempo, estaba acostumbrado a la prosa; podemos encontrar un buen ejemplo de esto con la crítica de esos días del primer estreno de *El maleficio de la mariposa* como dijo Fernando Aznar Navarro en *La Correspondencia de España* el 23 de marzo de 1920:

La pieza puede ser una excelente manifestación de poesía lírica, pero carece en absoluto de teatralidad.

De igual manera en el año 1983 encontramos otra “crítica” o mención de esta obra en el libro *Teatro de Cámara de Federico García Lorca*, cuyo prólogo es escrito por Ezequiel Vieta. La crítica sigue siendo la misma:

Las partes siempre convencen, falla la unidad del todo. La debilidad de la anécdota mal tramada, despojada de complicaciones suficientes como para establecer un conflicto y su clímax, es en consecuencia directa de la inseguridad temática.  
(Vieta, 198, pág. 23).

Ezequiel Vieta, al igual que José Ramón Enríquez, defiende la obra justo después de haber dudado de la función dramática de la misma, ya que, aunque “*el mensaje le resulta impenetrable, el prólogo funge una parte importante al querer descifrar El maleficio...*” (Vieta, 1983, pág. 23) de igual manera apunta que la verdadera “*idea-raíz puede encontrarse tanto en este como en los diálogos de Curianito el nene*” (Vieta, 1983, pág. 23). Y termina su prólogo con lo siguiente:

¡Y que no se diga que Lorca no se propuso decir nada! ¡Mil elementos de la obra, y la misma corriente literaria a que está adscrita, nos dicen todo lo contrario! (Vieta, 1983, pág. 23).

Siguiendo la premisa anterior, Vieta nos deja la gran incógnita ¿cuál es la corriente estética que sigue *El maleficio de la mariposa*?

Esta respuesta la he encontrado en el prólogo de otro libro cuya referencia ya es más cercana a nosotros: *Cuadernos didácticos para el montaje El maleficio de la mariposa* que dice lo siguiente:

A lo largo de su vida, Lorca va a sentir conmiseración por todo ser que sufre (la mirada compasiva. Es un rasgo característico de su personalidad humana y poética) de la que no están exentos los animales, como podemos contemplar en su obra *El maleficio de la mariposa*, drama simbólico-fantástico en verso de estilo modernista. (Albarracín et al, 2003, pág. 29).

*El maleficio de la mariposa* es de estilo simbólico, por su carga simbólico-retórica puesto que así está constituida la corriente estética a la que está adscrita. Y para esto tendríamos que saber qué es el simbolismo como corriente estética y literaria.

**Simbolismo:** Búsqueda de la perfección formal de una poesía bella y refinada, el ritmo y la musicalidad del verso, y la importancia de sugerir sensaciones y colores, así como la evocación de estados de ánimo melancólicos.<sup>5</sup> (Albarracín et al, 2003, pág. 23).

¿Estados de ánimo melancólicos? ¿Qué acaso la palabra melancolía no es sino un sinónimo de la palabra nostalgia? ¿Ambos no son estados de dolor? Me parece que hay más del *duende* y del mismo Lorca dentro de la obra, y que muy a pesar de las críticas, la obra tiene un sentido y por supuesto tiene algo que decir a quien la representa y por tanto a quien la ve. De ahí la importancia que tiene contextualizarla

---

<sup>5</sup>**Melancolía:** Del latín *melancholiay* del griego *melancholía*. Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente, nacida de causas físicas o morales, que hace que quien la padece no encuentre gusto ni diversión en nada. Monomanía en que dominan las afecciones morales tristes. (diccionario, RAE. <http://www.rae.es/> ).

y verla en escena. El sentido y toda su carga simbólica se explicará posteriormente en el presente trabajo.

Cabe destacar que el manuscrito de la obra estuvo perdido algún tiempo, y que faltan las últimas cuartillas, por lo tanto, lo único que se puede encontrar es una obra con un final trunco; sin embargo, esto da la libertad artística de añadirle un final que obviamente concuerde con la pieza y con la premisa del prólogo: *Inútil es decirnos que el enamorado bichito se murió...*

En la puesta *El maleficio de la mariposa* dirigida por José Coteró, se le dio un final acorde al final trunco del manuscrito del cual se hablará posteriormente.

### III. ESTRUCTURA DE LA OBRA EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA

Mariposa:  
Yo no sé lo que he sido;  
me saqué el corazón  
y el alma lentamente;  
y ahora mi pobre cuerpo  
está muerto y vacío  
FGL

*El maleficio de la mariposa* está constituido por un prólogo escrito en prosa y dos actos escritos en verso. El primer acto consta de seis escenas y el segundo de siete escenas, la métrica varía dependiendo de la escena y los personajes que interactúen en ella; el segundo acto se encuentra inconcluso.

En esta obra se respetan las 3 unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar.

Se parte de la unidad de tiempo; en la obra transcurren menos de 24 horas y en el mismo texto, tanto en acotaciones como en los diálogos de los personajes lo hacen notar:

Es la hora casta del amanecer. Y todo el prado está cubierto de rocío<sup>6</sup>  
(Acotación del acto primero)

Doña curiana:  
¡Mañana clara y serena!  
Ya rompe el primer albor.  
(Acto primero, escena I)

La obra comienza en las primeras horas de la mañana y después se indica en un texto de la *Curianita 1* a la *Curianita santa* que ya anocheció:

Curianita 1:  
¡Vamos a la casita, que ya es de noche!  
Curianita Santa:  
¡Vamos!  
(Acto segundo, escena I)

Posteriormente aparecen los *gusanos de luz*, quienes se pueden ver brillantes debido a que es de noche. También es una noche de luna:

Es ya de noche cerrada y cae el primer rayo de luna sobre el bosque de margaritas  
(Acotación última del acto segundo, escena I)

---

<sup>6</sup> Todas las citas de la obra teatral *El maleficio de la mariposa* son extraídas del libro *Federico García Lorca Obras completas*, Ed. Aguilar, 1965.

Es así que la unidad de tiempo corresponde, pues en un solo día ocurre la acción. Cabe aclarar que el tiempo para las cucarachas es distinto al vivido por los seres humanos, ya que lo que para un humano puede parecer una hora para ellas pueden ser días.

Doña curiana:

...

dos meses tengo y soy vieja.

¡Todo por casarme! ¡Ay!

(Acto primero, escena II)

*Curianito el nene* sabe que hay una estrella misteriosa de amor para él, en la última parte del primer acto aparece *La mariposa* y ve en ella realizadas todas sus fantasías amorosas; y por último en el final de la escena IV la muerte de *Curianito el nene* al ver sus esfuerzos fallidos por conseguir el amor de *La mariposa*, y es así que se tiene la unidad de acción, todo corresponde.

En cuanto a la unidad de lugar todo sucede en el mismo sitio en la aldea de los insectos (*curianitas* y *El alacranito*, quien vivía en el bosque y bajaba al pueblo a visitarlos):

El amor lo mismo que pasa con sus burlas y sus fracasos en la vida del hombre pasa en esta ocasión por una escondida pradera poblada de insectos.

(Prólogo).

La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés.

(Acotación del acto primero).

Cabe resaltar que, el ciprés que menciona la acotación es de donde *La mariposa* cae a la aldea de *las curianitas*:

Curiana Campesina:

Cayó desde la punta de un terrible ciprés.

Se ha roto un ala.

(Acto primero, escena V).

Por lo tanto, la unidad de lugar está cubierta, pues la acción ocurre en el mismo lugar incluida la caída de *La mariposa* y la muerte de *curianito el nene*. También es el mismo prado afuera de la casa de *Doña Curiana* donde *La mariposa* toma sus baños de luna. Al hablar de las unidades aristotélicas me refiero a la historia en sí, sin contar por supuesto, con el prólogo que se dice al inicio antes del Acto primero.

En la obra *El maleficio de la mariposa*, se encuentran apartes<sup>7</sup> que pertenecen al discurso de la misma, hay una ruptura entre el diálogo original de los personajes cuando se encuentran hablando entre ellos y súbitamente se dicen cosas a sí mismos, a otros personajes en secreto estando otro personaje en la escena o directamente al público.

En la obra hay cuatro personajes que hablan en apartes ya sea hacia al público, a ellos mismos o a otro personaje en secreto y estos son: *Curianita Silvia*, *Curianito el nene*, *Doña curiana* y *la Curianita campesina*.

Curianita Silvia. (Aparte)  
Ella ignora que a su hijo  
es a quien amo.  
(Acto primero, escena II).

Doña Curiana. (Como soñando)  
Ella es rica. ¡Qué torpeza  
la de esta criatura rara!  
¡Yo haré que la ame por fuerza!  
(Acto primero, escena II).

Curianito el nene. (Aparte)  
¡Que no me caso madre  
Ya os he dicho mil veces  
que no quiero casarme.  
(Acto primero, escena III).

Curianita Campesina  
¡Qué lástima!  
¡Definitivamente está loco del todo!  
(Acto segundo, escena VI).

---

<sup>7</sup>**Aparte:** Discurso del personaje que no se dirige a un interlocutor sino a sí mismo (y por consecuencia al público). El aparte es una forma de monólogo, pero en el teatro se transforma en un diálogo directo con el público. (Pavis, 1998, pág. 33).

En el primer caso de *Curianita Silvia* y la *Curianita Campesina* hay un aparte directamente al espectador; el caso de *Doña Curiana* es distinto, el aparte es con ella misma y *Curianito el nene* habla en secreto con su madre.

Por cuestiones de adaptación de la obra, algunos diálogos y textos añadidos que se enumeraran más adelante fueron dichos directamente al espectador aun cuando en el texto no se hacia esta referencia, pero la dirección decidió involucrar al público, hacerlo cómplice de la situación.

Cabe señalar que en el montaje *El maleficio de la mariposa*, sí hubo adaptación, debido a que a la obra original se le agregaron textos y canciones del mismo Lorca; a la estructura del texto no se le quitó ni una coma, sin embargo, se presentó una disminución de varios personajes debido al número de actores y estos a su vez hicieron varios personajes dentro del montaje, como podremos ver en la siguiente tabla:

<b><i>El maleficio de la mariposa. Obra original de FGL *</i></b>	<b><i>Montaje El maleficio de la mariposa de José Cotero **</i></b>	<b><i>Actores en la obra de José Cotero ***</i></b>
Doña Curiana	Doña Curiana	Blanca Luna
Curiana Nigromántica	Gusano 3	
Curianita Silvia	Poeta	Brenda Herrera
Doña Orgullos (madre de Curianita Silvia)	Mariposa	Daniela López García
Mariposa	Curiana Nigromántica	Edzná Hinojosa
Curianito El nene (Hijo de Doña Curiana)	Alacranito	Fernando Nicolás
Alacranito El corta mimbres	Curianita Niña	Gabriela Rulfo
Gusano 1	Curiana Santa	
Gusano 2	Doña Ogullos	
Gusano 3	Gusano 2	
Curianita Santa	Curianito El nene	Ignacio Hernández
Curiana Campesina 1	Curiana Guardiana	Montserrat Bernal
Curiana Campesina 2	Curianita Silvia	MontzerratAviles
Otras curianas	Gusano 1	
Curianas Guardianas		

\*El maleficio de la mariposa. FGL. 1919

\*\* Personajes de la adaptación de El maleficio de la mariposa de José Cotero 2015

\*\*\* Actores del Montaje de José Cotero

Las adaptaciones son importantes, es una licencia que puede darse el director debido a las condiciones del montaje ya sea en cuanto a número de personas o cuando se define el espacio a intervenir. En este caso particular las acotaciones de la obra eran precisas en cuanto a dónde se encontraban los personajes y la manera en cómo estaba diseñado el mundo donde vivían las *curianas*, pero por cuestiones de organización y adaptabilidad a la hora de la representación, estas pueden ser pasadas por alto y tomar las acotaciones como una sugerencia; ejemplo:

La escena representa un prado verde y humilde bajo la sombra densa de un gran ciprés. Una veredita casi invisible borda sobre la hierba un ingenuo arabesco. Más allá del pradito, una pequeña charca rodeada de esplendidas azucenas y unas piedras azules...  
(García Lorca, 1965, pág 671).

Por necesidades del montaje y debido a la visión del escenógrafo no se podía tomar en cuenta todas estas acotaciones al pie de la letra. El universo imaginado por el dramaturgo es muy distinto al propuesto por el director y demás creativos del montaje, pues al hablar de teatro y de un lenguaje artístico, estos tienen licencia creativa de hacer lo que fuere necesario para su adaptación a un espacio específico o por necesidad creativa de acuerdo a una estética determinada.

Podemos decir que la manera de interpretar el texto se actualiza<sup>8</sup>, por lo tanto, las temáticas de la obra original de Lorca sirven como guía, pero al final deja una interpretación propia del equipo creativo que conforma esta puesta en escena en específico.

El trabajo de mesa se comenzó y se tenía un largo camino que recorrer, tanto actores como creativos y el mismo director. La primera cosa a la que había que enfrentarse fue encontrar el sentido de la obra, con esto me refiero a encontrarle respuestas a las siguientes preguntas ¿qué se está haciendo?, ¿para qué se está haciendo?, ¿para quién se está haciendo?

---

<sup>8</sup>**Actualización:** Operación que consiste en adaptar un texto antiguo al tiempo presente, teniendo en cuenta las circunstancias contemporáneas, el gusto de un público nuevo y las modificaciones de la historia que la evolución de la sociedad hace necesarias. (Pavis, 1998, pág. 22).

En todos mis años de formación como ejecutante actoral he deducido que la principal razón del quehacer escénico es mostrar las verdades que el ser humano no tiene interés de ver o, en palabras del propio maestro Coter, “*Se busca la verdad en escena*” (Bitácora Personal), esto con el único fin de que el espectador se vea reflejado a sí mismo en ese universo ficticio que se le presenta y que al final, cuando las luces se hayan apagado y salga de la sala, se vea *conflictuado* o se lleve un trabajo de introspección a casa. De esta manera se contestan las preguntas de para qué y para quien.

Otra premisa fue que es un universo no realista<sup>9</sup> en cuanto a la corriente estética se refiere.

Para la creación de mi personaje, como para ir moldeando las situaciones y la coherencia de estas, así como las relaciones de los personajes, fue fundamental utilizar algunos elementos del método formalista del realismo para la creación de mi personaje tales como: los antecedentes remotos, mediatos e inmediatos, el objetivo de mi personaje, la importancia de su relación con los otros, así como el carácter que determina su accionar, esto debido a que en mis años de formación como ejecutante actoral el realismo me ha ayudado a comprender mejor a los personajes que he representado. Aunque se tratara de un universo de cucarachas, las temáticas y la manera en cómo se abordan estas en *El maleficio de la mariposa* de Lorca son enteramente humanas y a su vez tienen significación tanto para quien representa como para quien ve, escucha estas palabras y se adentra a la convención que le es presentada.

Ya se habló del hecho de que un universo de cucarachas no es convencional, sin embargo, la obra tiene una razón de ser para que el drama se haya presentado de esta manera, así como hay una razón para que los portavoces de las temáticas tan diferentes, distintas y sublimes de *El maleficio de la mariposa*, sean insectos. Se

---

<sup>9</sup>**Realismo:** Corriente estética cuya aparición se produjo entre 1830 y 1880. Imitación de la realidad. Retrato fiel del hombre, sus costumbres, así como de su realidad social. (Pavis, 1998, pág. 400).

tenía que comenzar a desmenuzar la obra desde la primera palabra que aparece, hasta los últimos puntos suspensivos que terminan el segundo acto.

Por último, y como parte de la estructura del montaje se le agregaron distintos textos y canciones de Lorca a la obra, esto con el fin de enfatizar algunas ideas. Las canciones son necesarias en un montaje, esto debido a que los elementos sonoros dan imágenes igual que las palabras y es un lenguaje que también tiene su complejidad y su utilidad. Las canciones y poemas agregados a la obra se enlistan a continuación; todos ellos son de Federico García Lorca.

#### Poemas

1. Encuentro (Poema del Cante Jondo)
2. La guitarra (Poema del Cante Jondo)
3. Canción de la madre del amargo (Poema del Cante Jondo)
4. ¡Ay! (Poema del Cante Jondo)
5. Y después (Poema del Cante Jondo)
6. La casada infiel (Romancero Gitano)
7. La luna y la muerte (1919, libro de poemas)
8. Alba (1919, libro de poemas)

#### Canciones

1. Las tres hojas (recogida y armonizada por FGL)
2. Los pelegrinos (recogida y armonizada por FGL)
3. Canción Cantada (recogida y armonizada por FGL)

*El maleficio de la mariposa* es una obra escrita en verso, por eso en el trabajo de mesa una de las prioridades era estudiar la lírica desde la técnica hasta sacar las temáticas de esta, ya que hablamos de un lenguaje metafórico y simbólico por lo tanto, adentrarse al texto, así como a la simbología lorquiana era fundamental para poder llegar al reconocimiento de lo que se iba a decir y a partir de ahí, construir un discurso que fuera apto y propio con la dramaturgia escrita.

En los años de mi formación actoral, se nos inculcó que el ejecutante no puede solo quedarse con el nivel anecdótico de la obra, me refiero a que en una obra como *El*

*maleficio de la mariposa*, la anécdota se quedaría muy corta, sé tenía que profundizar para redondear las temáticas que se quisieron expresar y sobre todo para hacerlo significar en el contexto en el que se montó, por eso era importante desmenuzar el lenguaje versificado para conocerlo y así poder hablar de él como algo ya conocido y dominado. La dramaturgia de Lorca de por sí es compleja, ya que por algo escribió lo que quería expresar. Por esto es que me permito hacer un análisis posterior a la temporada del montaje escénico, para confrontarlo y demostrar que la puesta en escena fue congruente con la verdadera significación del texto literario. Hablando de ambas dramaturgias (la literaria y la de la escena), y de cómo estos se concertaron para crear algo afín con el espectador actual.

#### IV. VERSIFICACIÓN

La creación poética es un misterio indescifrable, como el misterio del nacimiento del hombre. Se oyen voces, no se sabe de dónde, y es inútil preocuparse de dónde vienen. FGL. 1936.

Como ya se ha mencionado, la obra *El maleficio de la mariposa* está escrita en verso, sin embargo, lo que destaca esta obra de muchas otras que tienen el verso como estructura de presentación, es el hecho de que no hay una métrica dominante. Dependiendo de la escena sus personajes, situaciones y temáticas, la métrica va cambiando de octosílabos hasta llegar al verso alejandrino. En este apartado se hablará de cómo en el trabajo de mesa se llegó a ciertas conclusiones en cuanto a las diferentes variaciones de la métrica del verso.

Es fundamental, para el ejecutante escénico, aprender y dominar herramientas que sirvan para la mejor comprensión y ejecución del verso o como dice Tomás Navarro Tomás en su libro *El arte del verso*:

Conocer la naturaleza del verso es condición indispensable para componerlo con acierto, para interpretarlo con propiedad y para sentir y apreciar su valor. (Navarro Tomás, 1965, pág. 9).

Para ello se tiene que analizar el texto, verso por verso, párrafo por párrafo de dos diferentes maneras: primeramente un análisis métrico<sup>10</sup>, y el segundo un análisis rítmico<sup>11</sup> que daría como resultado una correcta expresión del verso en escena.

Estos dos análisis van de la mano ya que la métrica va ligada con el ritmo, y la acentuación de las palabras nos da una rima que está cargada de significado; este código tiene un sentido y tiene importancia a nivel anecdótico porque la musicalidad de las palabras también lleva al actor a imaginarse la situación por la que los personajes van pasando, la importancia de estas para los personajes y para la trama en general o dicho en mejores palabras:

---

<sup>10</sup>**Métrica o metro.** Medida silábica a la que, en algunas lenguas indoeuropeas como la española se sujeta a la distribución del poema al ser organizado en unidades rítmicas o versos agrupados en estrofas. El conjunto de las reglas métricas constituye un código superpuesto al código lingüístico común. (Beristáin, 1985, pág. 331-333).

<sup>11</sup>**Ritmo.** Efecto resultante de la repetición de intervalos regulares de un fenómeno. En el verso está orientado hacia la repetición cíclica de equivalencias rítmicas, pues el ritmo determina la estructura y a él se adecuan el significado y la forma. (Beristáin, 1985, pág. 445- 447).

Divulgar en este sentido el conocimiento de la métrica es ensanchar el círculo social en que la obra poética puede hacer más fácil la comprensión de su contenido artístico y más pleno y refinado el sabor de su lectura. (Navarro Tomás, 1965, pág. 10).

En cuanto al análisis métrico, hay 10 escenas con distintas métricas, que van desde los octosílabos hasta versos alejandrinos. La gran riqueza métrica de *El maleficio de la mariposa* proporciona un mejor entendimiento de los personajes y de lo que están hablando así como proporcionar información sobre que está sucediendo en la acción.

La manera en que Lorca desarrolla tanto su dramaturgia como su poesía es de corte modernista<sup>12</sup>, esto corresponde a su contexto y al de su época donde la estética vanguardista era la imperante y se buscaba romper esquemas y confrontar al público o espectador de maneras no antes vistas, incluso Lorca es parte de esta tendencia vanguardista, se ve en *El maleficio de la mariposa* algo inusual, debido a que los protagonistas son insectos, sus versos son algo complicados y simbólicos, eso salta a la vista desde el momento en que toma el texto para quererlo montar.

Específicamente, en *El maleficio de la mariposa* hay una parte en prosa, que es el prólogo. No se especifica en el texto si el prólogo debe ser dicho o no; sin embargo, es un texto bellísimo que da la pauta por sí mismo de ser representado tal como la primera vez que se vio en el escenario en 1920, esto es debido a que el inicio es con la palabra “señores:” que ya ofrece elementos a sí misma antes de comenzar el espectáculo.

Después, viene la obra teatral como tal. Esta cuenta con 10 escenas en ambos actos y con un total de 786 versos con distinto valor métrico.

---

<sup>12</sup> **Modernismo.** Movimiento literario iberoamericano y español surgido a finales del siglo XIX y caracterizado por un lenguaje poético evocador y por una temática que busca la sublimación de la realidad. Conjunto de tendencias de la literatura y del arte del primer tercio del siglo XX que supone una renovación y un rechazo de la estética decimonónica. (Diccionario de la RAE. <http://www.rae.es>)

## 4.1 Sinopsis métrica<sup>13</sup>

### Primer Acto

#### Escena I

Versos 1-2. Pareado Octosílabo (a:b)

Versos 3-4. Pareado dodecasílabo rima consonante gemela (A: A)

Versos 5-6. Pareado dodecasílabo (a: b)

Versos 7-9. Terceto dodecasílabo rima consonante cruzada (A: B: A)

Versos 10 -14. Versos amétricos<sup>14</sup> de 11, 12 y 13 sílabas rima consonante abrazada<sup>15</sup> (A: B: A: A: B)

Versos 15-20. Versos amétricos pareados de 11,12 y 13 sílabas, rima consonante gemelas (A: A: B: B: C: C)

Versos 21-24. Versos hexasílabos rima aguda consonante (Á: Á: ´B: Á)

Versos 25-28. Versos dodecasílabos pareados (excepto verso 25 que tiene 13 sílabas) rima consonante gemela (A: A: B: B)

Versos 29-30. Pareado dodecasílabo rima consonante gemela (A: A)

Versos 31-40. Pareados mixtos de 11 y 12 sílabas rima consonante gemela (excepto versos 33-34 cuya rima es asonante) (A: A: b: b: C: C: D: D: E: E)

Versos 41-49. Versos dodecasílabos pareados, rima consonante gemela (excepto versos 41 y 42 cuya rima es asonante y verso 45 que no tiene rima) (a: a: B: B: c: D: D: E: E)

Versos 50-57. Pareados mixtos de 11y 12 silabas, rima consonante gemela (A: A: B: B: C: C: D: D)

Versos 58-61. Silva<sup>16</sup> octosílabo y endecasílabo, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 62-69. Versos dodecasílabos pareados, rima consonante gemela (A: A: B: B: C: C: D: D)

Versos 70- 71. Pareado dodecasílabo, rima consonante gemela (A: A)

Versos 72- 75. Cuarteta octosílabo, versos blancos

En esta primera escena se puede ver que no hay una métrica dominante, sin embargo predominan los dodecasílabos que no suelen ser frecuentes en la

---

<sup>13</sup> La siguiente sinopsis métrica está inspirada en el cuadro del Proyecto escénico de Ignacio García para la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) Pág.42.

<sup>14</sup> Por razón de sus medidas los versos son métricos si se ajustan a un determinado número de sílabas y amétricos si no se sujetan a tal igualdad. (Navarro Tomás, 1965, pág. 11).

<sup>15</sup> La rima abrazada se refiere cuando se le añade un primer verso que anticipa la rima interior. (A: B: A: A: B) usualmente esta rima solo se ve en quintillas. (Navarro Tomás, 1965, pág. 106).

<sup>16</sup> Silva: suele venir en una presentación de endecasílabos y octosílabos alternados, sin embargo, con el modernismo a medida que la estrofa fue perdiendo terreno, las composiciones a modo de silva han ensanchado su representación en frecuencia y variedad de formas tanto en la métrica como en la rima. (Navarro Tomás, 1965, pág. 166).

escritura española. También en ciertos momentos de la escena la métrica fluctúa, eso da la sensación de caos de la *Curiana Nigromántica*, al hablar de sus visiones que son en silvas o versos totalmente agudos, con ellos se enfatiza una idea. Cuando ambos personajes (*La curiana nigromántica* y *Doña curiana*), pasan del caos a la calma y comienzan con una temática más cotidiana, es cuando la métrica deja de fluctuar y se convierte en algo más regular y calmado. En esta primera escena predominan los versos de arte mayor<sup>17</sup>, ya que se habla de un gran tema: la visión de la *Curiana Nigromántica* sobre algo que vendrá a cambiar el curso de la aldea de las *Curianas* para siempre.

## Escena II

Versos 76-82. Versos octosílabos. Versos blancos<sup>18</sup>  
Versos 83-86. Versos octosílabos. Versos blancos  
Versos 87-98. Versos octosílabos, versos blancos  
Versos 99-102. Cuarteta, rima asonante cruzada (a: b: a: b)  
Versos 103-109. Versos octosílabos. Versos blancos  
Versos 110-119. Versos octosílabos. Del verso 110 al 115 asonantes (a: a: a: a: a:), del verso 116 al 119 versos blancos  
Versos 120-123. Versos octosílabos asonantes. (a: a: a). (Excepto verso 122 el cual es un trisílabo y no rima)  
Versos 124-125. Pareado octosílabo. Versos blancos  
Versos 126-129. Versos pentasílabos. Versos blancos  
Versos 130-135. Versos octosílabos. Versos blancos  
Versos 136-148. Romance  
Versos 149-155. Romance  
Versos 156-162. Romance  
Versos 163-171. Romance  
Verso 172. Verso octosílabo. Suelto de la dinámica de los romances  
Versos 173-184. Romance  
Versos 185-191. Romance  
Versos 192-193. Pareado mixto. De 5 y 7 sílabas  
Versos 194-201. Romance  
Versos 202-212. Romance. Suelto el verso 202 que pertenece a la dinámica, sin embargo, es heptasílabo.

---

<sup>17</sup> Cuando hablamos de versos de arte mayor nos referimos a que suelen ser siempre versos de más de 10 sílabas y que traen consigo hablar de temas complejos y lenguaje elevado. (Notas de mi clase de Taller de puesta en escena intermedia, proporcionadas por el profesor José Cotero. 10 octubre de 2014).

<sup>18</sup> Conjunto o serie de versos que no riman (Varela Merino et al, 2005, pág. 269).

En la escena II predominan los versos octosílabos y por lo tanto de arte menor. En esta escena en particular, hay una conversación cotidiana entre *Doña Curiana* y la *Curianita Silvia*, la cual habla de sus problemas amorosos. Se puede notar que cuando comienza a hablar de su amor imposible comienzan los romances, muy comunes en la escritura y habla española.

**Romance:** Consiste en un número más o menos extenso de octosílabos, de los cuales los impares son sueltos y los pares asonantes bajo una misma rima. Los romances populares antiguos y modernos admiten la mezcla de asonancia y consonancia. (Navarro Tomás, 1965, pág. 152.).

También queda claro que el romance se utiliza para hablar de relaciones amorosas, de hechos y de relatos cotidianos. (Notas proporcionadas por el profesor José Cotero. 10 octubre de 2014).

### **Escena III**

Versos 213-220. Versos heptasílabos con rimas asonantes en los pares

Versos 221-229. Versos heptasílabos con rimas asonantes en los pares

Versos 230-235. Cuarteta heptasílabo rima asonante y consonantes en los pares (a: B: c: B)

Versos 235-237. Cuarteta heptasílabo rima aguda asonante y consonante (Á: ´b: Á)

La tercera escena es corta, solo hay dos personajes interactuando vocalmente que son *Doña Curiana* y *Curianito el nene*; la dinámica suele ser un poco parecida a la anterior escena en cuanto a los romances, sin embargo se tienen aquí puros versos heptasílabos lo cual lo nulifica de esa categoría; aun así, la rima sigue siendo asonante en los pares a excepción de los últimos cuatro versos.

### **Escena IV**

Versos 208-253. Madrigal<sup>19</sup> compuesto de cuatro cuartetos dodecasílabos, rima consonante alternante aguda en los versos 2 y 4 de cada cuarteto (Á: B: Á: B), excepto verso 253 que es decasílabo agudo

Versos 256-265. Silvas de 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 sílabas. Versos blancos

Versos 266-285. Versos heptasílabos, aguda en los pares. Versos blancos

---

<sup>19</sup> Secuencia de no más de 16 versos heptasílabos o endecasílabos rimados en consonante de manera libre. De tema amoroso, también es verdad que en la tradición literaria española se definió ya la serie corta que llamamos madrigal de otras maneras y se empleó para otros intentos. (Varela Merino et al, 2005, pág. 270, 389 y 390).

Versos 286-287. Pareado mixto 6 y 4

Versos 288-291. Versos heptasílabos, aguda en los pares. Versos blancos (continuación de los heptasílabos desde el verso 285)

Versos 292-293. Pareado mixto 6 y 4

Versos 294-295. Pareado heptasílabo, rima asonante aguda en los pares. (Continuación de los heptasílabos desde el verso 291)

En esta escena solo se encuentran dos personajes hablando, que son *La Curianita Silvia* y *Curianito el nene*. Al principio *Curianito el nene* comienza con un madrigal que él mismo escribió, puesto que es poeta para el amor que aún no conoce. Hay silvas que dan la sensación de ir demasiado rápido en cuanto a la conversación debido a que la escena está diseñada así, por el gran número de diálogos encabalgados entre uno y otro personaje.

## Escena V

Verso 296. Verso octosílabo suelto

Versos 297-301. Terceto mixto de 8, 9 y 10, versos blancos

Versos 302-303. Pareado octosílabo, rima consonante gemela (A: A)

Versos 304-307. Redondilla, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 308-311. Redondilla, rima aguda consonante cruzada. (Á: ´B: Á: ´B)

Versos 312-315. Redondilla, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 316-318. Terceto mixto 8 y 6 sílabas, rima aguda consonante en el primer y tercer verso.

Versos 319-322. Redondilla, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 323-326. Redondilla, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 327-330. Redondilla, rima consonante de estructura (A: B: A: A)

Versos 331-334. Cuarteta<sup>20</sup> octosílabo, rima consonante solo en el segundo y cuarto verso (a: B: c: B)

Versos 335-338. Cuarteto mixto de arte mayor de 13 y 14 sílabas, alternados entre sí, rima consonante gemela (A: A: B: B)

Versos 339-342. Cuarteto mixto de arte mayor de 13 y 14 sílabas, alternados entre sí, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 343-346. Cuarteto mixto de arte mayor de 13 y 14 sílabas, alternados entre sí, rima consonante cruzada (A: ´B: A: ´B)

Versos 347-350. Cuarteto mixto de arte mayor de 13 y 14 sílabas, alternados entre sí, rima consonante cruzada (A: ´B: A: ´B)

Verso 351. Verso alejandrino suelto

Versos 352-356. Versos heptasílabos, versos blancos

---

<sup>20</sup> Cuatro versos octosílabos, con el segundo y cuarto rimados constituyen la antigua cuarteta de la copla popular, común a todos los pueblos hispánicos. Nace de las gentes del pueblo lo mismo que de los mejores poetas. (Navarro Tomás, 1995, pág. 100).

Versos 357-359. Tercetillo<sup>21</sup> heptasílabo, versos blancos  
 Versos 360-362. Tercetillo heptasílabo, versos blancos  
 Versos 363-364. Pareado heptasílabo, rima consonante gemela (A: A)  
 Versos 365-367. Tercetillo heptasílabo, versos blancos  
 Versos 368-372. Quintilla<sup>22</sup> heptasílabo, versos blancos  
 Versos 373-376. Seguidilla<sup>23</sup> primer verso octosílabo y los demás heptasílabos, versos blancos  
 Versos 377-379. Tercetillo heptasílabo, verso asonante en el primero y tercer verso. (a: b: a)  
 Versos 380-384. Quintilla heptasílabo, versos blancos  
 Versos 385-387. Terceto mixto de 7 y 6 sílabas en el tercer verso, versos blancos  
 Versos 388-391. Silva de 8, 4, y 7 sílabas, rima consonante cruzada (A: B: A: B)  
 Versos 392-396. Quinteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (Á: B: A: B: A)  
 Versos 397-400. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)  
 Versos 401-403. Terceto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A)  
 Versos 404-408. Quintilla heptasílabo, versos blancos  
 Versos 409-411. Terceto mixto de 7 y 10 sílabas el último, rima asonante (a: a: a)  
 Versos 412-413. Pareado heptasílabo (a: b)  
 Versos 414-419. Sextilla heptasílabo en pareados, rima asonante en los pares  
 Versos 420-421. Pareado heptasílabo, rima asonante gemela (a: a)  
 Versos 422-425. Cuarteta heptasílabo, rima asonante y consonante gemela (a: a: B: B)  
 Versos 426-427. Pareado heptasílabo, rima asonante gemela (a: a)  
 Versos 428-430. Terceto de alejandrinos, rima consonante gemela (A: A: B) ligada al siguiente verso alejandrino de la escena VI.

En la escena anterior hay gran variedad de métricas según los personajes que interactúan en ella, hay un cierto momento cuando entra *alacranito*, que éste y los personajes que lo acompañan (*Curianito el nene* y *la curiana Silvia*) hablan en redondillas.

**Redondilla:** Consta de 4 versos octosílabos de rimas cruzadas (abab), también las hay de rimas abrazadas (abba) ya sean consonantes, asonantes o una combinación de estas. (Navarro Tomás, 1965, pág. 101, 102).

<sup>21</sup> Combinación de tres versos de arte menor. (Varela Merino et al, 2005, pág. 285).

<sup>22</sup> Las estrofas de cinco versos de arte menor se suelen denominar quintillas; quintetos, las de arte mayor. Son las quintillas formas tradicionales populares de nuestra historia literaria, con un cierto regusto artístico dentro de su popularidad, pues las posibilidades combinatorias de versos y rimas resultan llamativamente numerosas. (Varela Merino et al, 2005, pág. 321).

<sup>23</sup> Se trata de una cuarteta de versos fluctuantes, pero siempre manteniendo el balanceo entre verso largo y verso corto... la forma más pura, muy abundante, produjo multitud de deliciosas variedades y combinaciones. (Varela Merino et al, 2005, pág. 318).

Desde el principio del idioma castellano existe la seguidilla. Durante mucho tiempo mostró cierta vacilación en la medida de sus versos. (Navarro Tomás, 1965, pág. 154).

Esto se debe a que la redondilla como el romance son estrofas utilizadas mucho en la lengua española, da la sensación de una conversación coloquial, de anécdotas pasadas, que es precisamente de lo que está hablando el borracho del *Alacranito*. En esta escena hay particulares combinaciones de estrofas en versos mayores, que van encaminando cada vez más la entrada de *La mariposa*, que supone un evento único e importante que vendrá a cambiar sus vidas para siempre.

*Alacranito* a la mitad de esta escena se pone jugueteón tanto con *Curianito el Nene* como con *La curianita Silvia*, *Doña Curiana* entra al juego y hay una escena bastante caótica en heptasílabos con versos libres y la sensación es la de juego. Esta sensación se debe a que la escena está en versos partidos<sup>24</sup>, obviamente otras partes de la obra se encuentran en esta dinámica pero es más notorio en esta parte. La secuencia en la que los diálogos están partidos o en este caso un verso es dicho por dos o más personajes; esto se utiliza mucho en el teatro, ya que en la poesía tradicional los versos partidos pudieran tener otra finalidad que no sea necesariamente una secuencia de ideas dichas por personajes. Ejemplo:

Doña Curiana. (Dirigiéndose a <i>curianito</i> .)	
¡Ay, cómo te has quedado!	7
¡Hijo mío! ¡Canalla!	7
¡Pobre Silvia!	
Alacranito. ( <i>Aparte</i> )	
Con ganas	7
comería sus patas.	7
Doña Curiana.	
¡Infame!	
Alacranito.	
Por las canas	7
os respeto, señora...	7
( <i>dirigiéndose a curianito</i> )	
No temas, curianito.	7
Curianito. ( <i>Muy receloso</i> )	
No temo	
Doña Curiana. ( <i>Furiosa. Aparte, con Silvia</i> )	
Imposible.	7
(Escena V. Versos 361-368)	

<sup>24</sup> Verso partido: Modalidad de composición moderna. Puede aparecer de dos modos distintos: en escalerilla, sangrando más la parte o las partes finales del verso que la del comienzo, con lo cual se quiere indicar inequívocamente que esa secuencia de semiversos escalonados forman una sola unidad, un solo verso. (Varela Merino et al, 2005, pág. 59).

En estas escenas escalonadas la sensación es de caos y de una cierta prisa por responder rápidamente. Aunque se trate de un solo verso, también se le conoce como encabalgamiento del verso ya que se habla de lo mismo, pero por distinto personaje. También existen licencias propias del lenguaje hablado como son las cesuras<sup>25</sup> entre uno y otro diálogo, aunque eso sí, un poco más corta.

Cuando entra *La Mariposa* después de estar inmersos en esta situación de caos que trae *El Alacranito* juguetón, vienen versos alejandrinos que nos hablan de una temática importante, recordemos que los versos alejandrinos son para los grandes temas (Bitácora personal). La entrada de *La Mariposa* y la situación de como la han encontrado, viene a marcar un hecho extracotidiano en la aldea de gran significado para la anécdota.

## Escena VI

Versos 431. Verso alejandrino que entra con la dinámica del anterior terceto, por lo tanto este verso termina la rima consonante gemela junto con el verso 430 (B: B)

Versos 432-334. Tercetillo heptasílabo, rima asonante (a: b: b)

Versos 435-437. Tercetillo heptasílabo, rima consonante (a: B: B)

Versos 438-441. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 442-444. Terceto de alejandrinos, rima aguda en el primer y tercer verso, consonante cruzada (Á: B: Á)

Versos 445-452. Versos alejandrinos acomodados en cuartetos, rima consonante cruzada (A: B: A: B) (A: B: A: B)

Versos 453-456. Cuarteto dodecasílabo, rima aguda en los pares, consonante cruzada (A: 'B: A: 'B)

Versos 457-459. Terceto mixto de 9 y 10 sílabas la última, versos blancos

Esta escena es la culminación del primer acto, en ella los alejandrinos dominan. Es una escena corta pero relevante. Por la predicción que hace *La Nigromántica* a *Curianito el nene*, hay una particularidad en una estrofa aguda que enfatiza justamente la idea de que si se enamora algo malo sucederá:

---

<sup>25</sup> Cesura: En la poesía es una pausa que divide en partes rítmicas cada esquema rítmico en muchos versos de arte mayor; el esquema suele coincidir con la línea versal. (Beristáin, 2006, pág. 445) Por ejemplo, en versos alejandrinos donde se encuentra el hemistiquio (mitad de los versos de más de 10 sílabas) hay cesura o sea una pausa rítmica. La cesura también puede utilizarse al final de un verso a otro.

Curiana Nigromántica.

...

Si de ella te enamoras, ¡ay de tí!, morirás. 13+1

Caerá toda la noche sobre su pobre frente. 14

La noche sin estrellas donde te perderás. 13+1

(Escena VI. Verso 442-444)

## Segundo Acto

### Escena I

Versos 460-462. Pareado de alejandrinos, rima asonante gemela (a: a)

Versos 462-464. Terceto de alejandrinos, versos blancos

Versos 465-467. Terceto de alejandrinos, rima asonante cruzada (a: b: a)

Versos 468-473. Versos alejandrinos con el último en dodecasílabo, versos blancos

Versos 478-481. Versos alejandrinos con el último tridecasílabo, versos blancos

Versos 482-485. Cuarteta de versos alejandrinos, rima asonante cruzada (a: b: a: b)

Verso 486. Verso suelto alejandrino

Versos 487-489. Terceto de alejandrinos, rima asonante cruzada (a: b: a)

Versos 490-494. Quinteto de alejandrinos, rima asonante cruzada (a: b: c: b: c)

Versos 495-499. Quinteto de alejandrinos, Versos blancos

En esta escena dominan los versos alejandrinos, ya que solamente dos versos se encuentran en distinta métrica dentro de la dinámica de catorce sílabas.

Al verso alejandrino se le ha atribuido al de ser de poesía culta, tuvo su auge en los siglos XIII y XIV, sin embargo, los modernistas y postmodernistas hicieron uso de él, pero con distintas variaciones tanto métricas como en la rima, ya que en el modernismo solía utilizarse ya fuera con rimas asonantes o en todo caso con versos blancos.

En bastantes casos, se trata de una auténtica recuperación arqueológica, que poco a poco, sin embargo, fueron perdiendo las rimas.  
(Varela Merino et al, 2005, pág. 305).

Los dos personajes que interactúan en esta escena hablan del amor imposible de *Curianito el Nene*, y de cómo éste puede terminar mal. Ambas *curianas*, *La campesina* y *La santa* tienen puntos de vista distintos en cuanto al amor del *Curianito*, por lo tanto, lo hace una discusión donde cada una tiene un punto que exponer sobre un tema de alta importancia para la sociedad de su aldea.

## Escena II

Versos 500-503. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 504-507. Cuarteto de alejandrinos, el verso 506 es pentadecasílabo, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Verso 508-511. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: C), el último verso no rima

Versos 512-515. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 516-519. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 520-523. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 524-527. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 528- 531. Cuarteto de alejandrinos, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

Versos 532-535. Cuarteto de alejandrinos el verso 534 es tetradecasílabo, rima consonante cruzada (A: B: A: B)

En esta escena en particular, todos los versos, a excepción de dos, son alejandrinos; el arte mayor domina, ya que se habla de la salud de *La Mariposa*. *Doña Curiana* expresa la preocupación por el amor de *Curianito el nene* hacia *La Mariposa*, *La Curiana Nigromántica* aconseja sobre esta situación. Es una escena bastante uniforme, no hay variaciones métricas tan drásticas como en el primer acto, pareciera que todo se va asentando, todo se está acomodado en cuartetos y las rimas consonantes cruzadas hacen más melódica la escena, pues son dos adultas viejas que entienden bien las consecuencias que podría traer tal acontecimiento y buscan una solución.

## Escena III

Versos 536-572.

Esta escena es diferente con el resto de la estructura total, hay un pequeño poema dentro de la obra, que es el monólogo de *La mariposa*. Este monólogo recurre a la metáfora y al símbolo.

Este es un poema de una gran variedad métrica que va desde la 4ta hasta la 11ava sílabas alternadas de manera diferente, por lo cual no tiene una continuidad, lo que lleva a pensar que es un poema en verso libre, ya que estos tienen distintas formas. Los versos de esta escena a pesar de llevar a una sensación de caos, no pueden considerarse silvas, puesto que las silvas están organizadas en pareados sean de la métrica que sean y suelen llevar una continuidad métrica, cosa que no sucede en

esta parte de la obra. El verso libre suele no tener ningún tipo de rima, sin embargo, hay una sonoridad y belleza, aunque no dentro de las formas tradicionales.

... Lorca, mantiene estructuras rítmicas semejantes a pesar de escribir versos anisosilábicos<sup>26</sup>. Lorca y otros poetas de su generación, escriben deliciosos poemas de verso libre, sin desbordar normalmente el cauce del heptasílabo. (Varela Merino et al, 2005, pág. 54-58).

La anterior cita remite a otra cosa en esta escena, la base de los versos son los endecasílabos, los cuales son comunes en la poesía española. Este poema trae consigo una sensación de caos interno en *La Mariposa*, debido a que no habla con nadie y pareciera estar atrapada en el mundo de lo onírico, ya que a primera vista podría decirse que no está diciendo nada coherente, sin embargo, hay un trasfondo en las palabras, pero dicha interpretación se explicará más adelante, cuando se hable de las temáticas de la obra, así como de sus interpretaciones metafóricas y simbólicas.

#### **Escena IV**

Versos 573-575. Terceto mixto de 8 y 5 sílabas, versos blancos

Versos 576-581. Versos heptasílabos, rima asonante cruzada (a: b: a: b: a: c)

Versos 582-584. Tercetillo heptasílabo, rima asonante gemela (a: a: a)

Versos 585-587. Tercetillo heptasílabo, rima asonante cruzada (a: b: a)

Versos 591-592. Pareado heptasílabo, versos blancos

Versos 593-594. Pareado heptasílabo, rima asonante gemela (a: a)

Versos 595-598. Cuarteta heptasílabo, rima asonante cruzada (a: b: a: b)

Versos 599-601. Terceto mixto de 6 y 7 sílabas rima asonante gemela (a: a: b)

Versos 602-604. Tercetillo heptasílabo, rima asonante cruzada (a: b: a)

En esta escena participan una *Curiana Guardiania* y *Alacranito*. Es una escena bastante corta, es bastante uniforme en cuanto a métrica. *Alacranito* baja de su monte a ver a *La Mariposa*, pero más que nada es para intentar comérsela, *La curiana guardiania* se lo impide, la escena no es fluctuante, pero sí se cuenta con algunos versos que están partidos debido a que la acción es rápida y por lo tanto los diálogos también los son. Dominan los versos heptasílabos de arte menor.

---

<sup>26</sup> Número desigual de sílabas. (Beristáin, 2006, pág. 52 te remite a 280).

## Escena V

Versos 605-606. Pareado mixto de 7 y 4 sílabas, versos blancos  
Versos 607-610. Cuarteto mixto de 6, 7 y 10 sílabas, versos blancos  
Versos 611-612. Pareado heptasílabo, versos blancos  
Versos 613-614. Pareado mixto de 6 y 7 sílabas, versos blancos  
Versos 615-618. Cuarteto mixto de 8 y 7 sílabas, versos blancos  
Verso 619. Verso heptasílabo suelto  
Versos 620-624. Quintilla heptasílabo, rima asonante y consonante abrazada (a: B: c: B: a)  
Versos 625-628. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 629-636. Versos heptasílabos, compuesto por dos cuartetos de versos blancos  
Versos 637-640. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 641-642. Pareado heptasílabo, versos blancos  
Versos 643-644. Pareado heptasílabo, versos blancos  
Versos 645-648. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 649-652. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 653-656. Cuarteto mixto de 7 y 8 sílabas, versos blancos  
Versos 657-662. Versos heptasílabos, versos blancos  
Verso 663. Verso heptasílabo suelto  
Versos 664-668. Quintilla heptasílabo, versos blancos  
Versos 669-672. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Verso 673-674. Pareado de heptasílabos agudos, versos blancos  
Versos 675-678. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 679-680. Pareado de heptasílabos, versos blancos  
Versos 681-682. Pareado de heptasílabos, versos blancos  
Versos 683-685. Versos heptasílabos, versos blancos  
Versos 686-688. Tercetillo heptasílabo, rima consonante gemela (A: A: B)  
Versos 689-691. Tercetillo heptasílabo agudo en el primer y tercer verso, versos blancos  
Versos 692-694. Tercetillo heptasílabo, versos blancos  
Versos 695-696. Pareado mixto de 7 y 5 sílabas, rima asonante gemela (a: a)  
Versos 697-698. Pareado heptasílabo, rima asonante gemela (a: a)  
Versos 699-700. Pareado heptasílabo, versos blancos  
Versos 701-702. Pareado heptasílabo, versos blancos  
Versos 703-706. Cuarteta heptasílabo, versos blancos  
Versos 707-708. Pareado heptasílabo, versos blancos

En la escena anterior hay 4 personajes que interactúan en el diálogo son: *los gusanos de luz* y *La Mariposa*, el diálogo es bastante simbólico ya que hablan de las gotas de rocío que tiene un significado especial. A pesar de que el diálogo sea metafórico, pareciera que los personajes hablan de algo muy cercano a su

cotidianidad y por eso la escena es bastante continua y nada fluctuante en cuanto a la métrica. Dominan los versos heptasílabos y hay falta de rima, parece ser algo bastante normal cuando *La Mariposa* entra en escena, puesto que carece de rima aun cuando tiene musicalidad y cadencia. De nueva cuenta se encuentra un recurso que Lorca utiliza bastante en este texto: enfatizar las ideas importantes que tiene y las temáticas principales (muerte, amor, etc.)<sup>27</sup> en terminaciones agudas de tal manera que la idea este acentuada mediante el uso correcto de las palabras:

Mariposa  
No sé lo que es amor, 6+1  
ni lo sabré jamás. 6+1

De esta manera el texto se va adentrando a su universo y por lo tanto a las temáticas que el mismo Lorca quiso tocar con éste texto dramático.

## **Escena VI**

Versos 709-712. Silva dividida en 2 pareados de 7 y 5 sílabas, versos blancos  
Versos 713-716. Cuarteto mixto de 8, 7 y 6 sílabas, rima asonante (b: a: a: a)  
Versos 717-722. Silva dividida en pareados de alejandrinos y heptasílabos, verso blanco  
Versos 723-725. Terceto de alejandrinos, verso blanco  
Versos 726-727. Pareado de heptasílabos, verso blanco  
Versos 728-731. Cuarteto de alejandrinos, verso blanco  
Versos 732. Verso suelto tridecasílabo

Esta escena tiene silvas de alejandrinos. Además, solo hay diálogo entre dos personajes *La Curiana Guardiana* y *Curianito el Nene*.

Hay un cuarteto de puros versos alejandrinos seguidos de la silva, esto se debe a que *Curianito* está cuestionando la divinidad de *San Cucaracho*, por lo tanto, al hablar de divinidad se utiliza el alejandrino de arte mayor. En *El maleficio de la mariposa*, la imagen de Dios la encontramos con *San Cucaracho*: el Dios de los curianos.

---

<sup>27</sup> Cuando hablo de las temáticas principales de la obra, me refiero a las ideas de las cuales están plagadas las obras de Lorca, por eso la importancia de haber analizado de qué va su obra en páginas anteriores, en cuanto a las temáticas de *El maleficio de la mariposa*, se abordaran más adelante de manera específica.

## Escena VII

Versos 733-736. Silva<sup>28</sup>dividida en 2 pareados, versos blancos

Versos 737-738. Silva, verso blanco

Versos 739-742. Silva dividida en dos pareados, rima asonante y consonante (a: a: A: A)

Versos 743-744. Pareado endecasílabo, versos blancos

Verso 749. Verso suelto endecasílabo

Versos 750-757. Silva dividida en 4 pareados, verso 757 es dodecasílabo, verso blanco

Versos 758-760. Silva, verso blanco

Versos 761-764. Silva dividida en 2 pareados, versos blancos

Versos 765-768. Silva dividida en 2 pareados, versos blancos

Versos 769-778. Silva dividida en 5 pareados, versos blancos

Versos 779-786. Silva dividida en 4 pareados, versos blancos

La escena se caracteriza por estar en silvas, esto se debe a la situación final por la que pasa tanto *Curianito el nene* y la obra, ya que ésta llega al clímax y al desenlace trágico que advirtió *La Nigromántica* desde el principio. *Curianito el Nene* confundido y en caos comienza a hablar con *La Mariposa*. Hay que recordar que las silvas se caracterizan por dar énfasis a escenas de mucho caos emocional.

Esta sinopsis métrica hecha posteriormente al montaje es muy importante y se debería hacer si no lo mismo, algo similar para cualquier montaje en verso para poder descubrir cosas que a primera lectura no se harían. Es importante para el actor en formación desmenuzar un texto sea cual fuere para representarlo con la noción empírica que requiere cualquier obra dramática.

---

<sup>28</sup> A partir de la escena VII, las silvas ya son las más comunes. En el habla española son más frecuentes las que están conformadas de heptasílabos y endecasílabos.

## V. TEXTO DRAMÁTICO, POÉTICO Y SIMBÓLICO.

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.  
Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.  
Federico García Lorca.*

El texto dramático es esencial al montar una puesta en escena; es lo equivalente a una partitura para el músico al momento de tocar una pieza musical; es la guía para la visualización de un universo escénico ficticio que se va esclareciendo conforme leemos e interpretamos el texto dado por el autor.

En palabras del profesor José Coter “el texto dramático funciona en pos del discurso escénico”. La dramaturgia literaria, como se sabe, siempre es escrita con el fin último de su representación, por tanto, el trabajo del actor es desmenuzarlo y dividirlo en partes pequeñas para su máximo conocimiento e interpretación, ya que, se deben tener en cuenta, cuando se está en escena, las siguientes preguntas: ¿qué se está diciendo?, ¿a quién se le está diciendo?, ¿por qué se está diciendo?

Durante la ejecución, estas preguntas ya debieron haber sido formuladas y respondidas por la mente del actor con la finalidad de enfrentar al público y tener un discurso bien establecido que se quiere transmitir.

Para esto es importante tener en cuenta que el discurso siempre será polisémico, me refiero a que una palabra tiene una gama diversa de significados, sin embargo, es tarea del hablante sintetizar estas ideas que serán expresadas de tal manera que el oyente o receptor del mensaje, mediante su propia experiencia, pueda sentirse identificado. Lo anterior solo es posible si el hablante y el oyente se encuentran frente a frente. En la síntesis de las ideas tanto los gestos, como los tonos de voz y lenguaje corporal tienen que ver para que el receptor entienda e intérprete. ¿Pero qué pasa con los textos escritos?, ¿cómo se llega o se pretende llegar a la verdadera significación de un texto si no se tiene al autor para preguntarle nada?

Era necesario responder estas preguntas, porque Lorca tiene algo que decir, algo que quiere que sea contado, pero no se puede saber con exactitud sin margen de error, porque él no está aquí para responder esas preguntas.

Paul Ricoeur en su ensayo *la Teoría de la interpretación* es muy claro al respecto. Ricoeur habla de que aunque el discurso escrito es autónomo, no deja de hablar de ciertas experiencias que pueden ser reconocibles para el lector y que, aunque se trate, en este caso particular de un texto dramático, no deja de tener un sentido dado por el autor, en este caso García Lorca.

...la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor. Si la falacia intencional pasa por alto la autonomía semántica del texto, la falacia opuesta olvida que un texto sigue siendo un discurso contado por alguien, dicho por alguien más acerca de algo.<sup>29</sup>  
(Ricoeur, 1995, pág. 43).

Con esto se dice que el discurso teatral tiene la opción de transportar el texto escrito a la actualidad, me refiero a contextualizarlo a la fecha de su estreno y que, aunque el director y actores tengan sus propias ideas sobre el discurso, no pueden ni deben dejar de lado al autor y el sentido dado por este.

Es por esto que se hace un estudio de Lorca, de su contexto histórico, de su poesía y de los símbolos que utilizaba para llegar a una mejor comprensión de lo que hablaba de manera general en cuanto a las temáticas que manejaba. De manera particular en el caso de *El maleficio de la mariposa* es imposible llegar a una conclusión absoluta de lo que Lorca quiso dar a entender.

Ricoeur también defiende que el texto se independiza del autor, el diálogo ya no es directo y por lo tanto está sujeto a un número indefinido de significados, puesto que mientras en el lenguaje hablado nosotros decidimos a quién se lo decimos, el texto escrito “va dirigido para cualquiera que sepa leer”(Ricoeur, 1995, pág. 44).

---

<sup>29</sup> Aquí Ricoeur habla de la teoría de la falacia intencional de W.K. Wimsatt que nos dice que la única intención válida es la del autor a la hora de interpretar un texto y que otros puntos de vista acerca del mismo se deben tomar solo como interpretaciones secundarias. Simétricamente Ricoeur le llama falacia absoluta, aunque posteriormente en este mismo ensayo (*Teoría de la interpretación*), él mismo reconoce la autonomía del texto y de las variantes que puede haber en cuanto a su interpretación, dependiendo del lector y que también son válidas, mas no nulifican la intención dada del autor, se incorporan y complementan gracias a la actualización.

Los géneros literarios tienen un público específico para el texto y tienen por lo tanto otro tipo de autonomía: en el caso de *El maleficio de la mariposa* de Lorca se habla de una obra dramática la cual, como ya se ha referido antes, se atiende a una interpretación que fue pensada para la escena, por lo tanto se actualiza al contexto y al público, y a pesar de haber sido analizada, se atiende también a los cambios que fueren necesarios tanto en la estructura como en su interpretación. Además, se debe tener en cuenta que pasa por otras dos dramaturgias aparte de la de Lorca que son necesarias para la escena: la del director y la del actor, que fungen en este caso como el hablante junto con Lorca para el público variado de todos los rubros socio-económicos y que éste a su vez sintetizará<sup>30</sup> con base a su propia experiencia lo expuesto en la escena para que el lenguaje esté completo, con la diferencia que ya dan los gestos y las tonalidades de voz que los actores de *El maleficio de la mariposa* dieron con base en la creación de los personajes como del universo Lorquiano.



Otra cuestión que viene a la mesa es que Lorca no solo escribió una obra de teatro, también escribió un drama poético, el texto está escrito en verso y por lo tanto es un código distinto a la prosa; esto se refiere a que el poeta no habla de manera directa o descriptiva, habla con base en metáforas y signos, no hay que generalizar, aquí

---

<sup>30</sup> Ricoeur habla de que una experiencia no puede transmitirse tal cual, a una tercera persona, por lo tanto, se hace una síntesis de esta para que el oyente pueda reconocerla mediante sus propias experiencias, se reconozca y pueda tener una respuesta congruente con lo que se le está comunicando. (Ricoeur, 1995, pág. 30).

se habla en el caso específico de Lorca, sin embargo aunque el discurso esté en otro código no lo hace ajeno a este mundo, simplemente se dice con otras palabras.

Todos los textos hablan de algo. Los textos poéticos hablan acerca del mundo, mas no en una forma descriptiva. (Ricoeur, 1995, pág. 49).

Ahora hablese de los textos poéticos. Un poema por ejemplo parece bello al leerlo y sentirlo, a eso viene el placer estético de este género literario, sin embargo, para entenderlo se necesita de un estudio específico ya que se parte de la premisa de que “una obra hace a su público”(Ricoeur, 1995, pág. 44), por lo tanto, el estudio del poema se hace desde dos vertientes: la semántica y la emotiva, puesto que una de sus características es que intenta crear sensaciones en el lector.

El poema, a pesar de no ser descriptivo, crea sensaciones mediante las palabras ya que, ¿quién no ha sentido que las palabras no bastan para expresar lo sentido?, es ahí donde entra la tarea del poeta que puede ver y sentir esas emociones y que a diferencia de alguien común tiene el talento de la pluma para describirlos con una serie de elementos que hará responder según una experiencia propia en el momento. El poeta es capaz de ver las emociones humanas desde un punto de vista distinto al cotidiano y por eso cuando se lee, por ejemplo un poema de Lorca, se siente identificación, ya que se habla del mundo y para el mundo.

La importancia de la poesía es comunicar experiencias humanas que, aunque vividas individualmente por alguien -por el protagonista del poema- son participables en alguna de sus estructuras fundamentales con los hombres. (Bousoño, 1985, pág. 24).

El problema muchas veces con la poesía es que aparecen una serie de elementos que en la vida diaria no se hayan o no se hacen al hablar: cuando se interactúa en el mundo se suele hacerlo de una manera práctica, concisa y elemental. Se dice qué se quiere, para cuándo se quiere y por qué se le quiere, o incluso en una conversación sobre los problemas diarios se suele hacer explícito, para que la persona con la que se intenta establecer comunicación pueda entender mejor sin tener que detenerse mucho a explicar lo que se comunica. La poesía no se maneja de esa manera, el poeta tiene mucho que explicar y tiene mucho que transmitir,

aunque la mayoría de las veces no se llegue a entender su lenguaje: es por esto que se tiene que adentrar a la vida del poeta, aunque no necesariamente su poesía se trate de su vida, pero se hace con el afán de encontrar respuestas.

Hablando de la autonomía del texto escrito, se habla también de la autonomía del texto poético, ya que está más relacionado con sentir que con entender. Cuando se refiere a sentir se habla de algo totalmente individual, puesto que no toda la poesía es para sentir ni todo el que lo lee puede sentirse necesariamente tocado por el poema. Bousoño habla de que “la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente” (Bousoño, 1985, pág.20), por ejemplo: cuando en *El maleficio de la mariposa* dice que *Curianito el Nene* está enamorado de *La Mariposa*, el espectador no se enamora de *La mariposa*, ni cuando esta rechaza a *Curianito el Nene*, el espectador se siente rechazado, simplemente identifica esta experiencia y la contempla según su propia experiencia. Así, si cierto espectador ha sido rechazado lo entiende, se identifica y puede que sienta algo pero es solo por la referencia, no porque le esté sucediendo. Otra cuestión que salta a la vista es el hecho de que podría pensarse que *Curianito el Nene* puede estar inspirado en el mismo Lorca porque es poeta igual que su personaje en la obra, sin embargo, ni Lorca es cucaracha, ni se puede afirmar que esto sea cierto, por lo tanto decir que el poeta escribe sus experiencias personales estaría un tanto equivocado, aunque nadie escribe de lo que no sabe.

En conclusión, el texto de *El maleficio de la mariposa* tiene una temática y algo que Lorca quiso transmitir, la obra se actualizó junto con el director José Coteró y se fusionó con lo dado por el autor para el producto final, y vino bastante bien el hecho de que el texto fuera poesía ya que el actor tiene que sentir en escena lo que dice y la poesía de Lorca describe perfectamente los estados anímicos de los personajes. Ya sabiendo todo esto, en el trabajo de mesa se debe saber de qué va la obra y por qué fue importante presentarla al público. Y aunque para la escritura del presente trabajo fue necesaria la investigación posterior a la temporada, lo dicho anteriormente es congruente con el trabajo hecho en el aula, solo que, ya analizado al día de hoy de manera muy distinta se cuenta con bases teóricas sólidas que dan

fe de que el trabajo, fue hecho de manera correcta pero dicho con diferentes palabras.

Ahora se hablará del símbolo y la metáfora.

Como ya se ha explicado con anterioridad, la obra de Lorca no solo *El maleficio de la mariposa*, también su obra en general (poemas, canciones y teatro) es simbólica, por lo tanto, se parte de ahí para entenderla.

La metáfora y el símbolo van de la mano mas no son lo mismo y como siempre, cuando se monta una obra de teatro se debe saber de qué se habla; primero se necesita saber qué es un símbolo y qué es una metáfora y saber identificarlas en el texto dramático, en este caso particular de la obra *El maleficio de la mariposa*, todo para poder desmembrar las partes del texto poético a trabajar.

El símbolo en la actualidad se investiga por muchas disciplinas entre estas la lingüística y la psicología; sin embargo, la base de esta investigación es en solo tres de ellas que son las que interesan para el presente trabajo: la lingüística, el psicoanálisis y el campo religioso o teológico.

En el campo lingüístico fue importante la indagación de lo que es símbolo, ya que esta disciplina es la que está a cargo de la poesía como género literario y en el que se basa esta investigación.

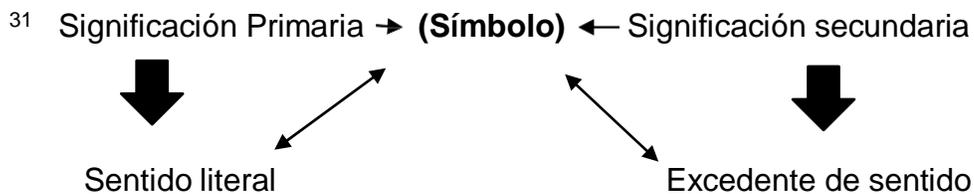
El campo psicoanalítico nos proporciona una visión más allá de lo expresado en el papel, ya que si la poesía denota emoción se debe adentrar entonces a la psique para poder entender e interpretar las pasiones que otro escribió y que al actor le toca poner en práctica desde sí mismo y su experiencia.

Y por último tenemos el campo religioso, puesto que para la investigación del presente trabajo es importante debido a que según el campo lingüístico “hay correspondencia del universo **sagrado** para significar” (Ricoeur, 1995, pág.75) esto se refiere a que todo significa en el universo, y para García Lorca el universo y las cosas son sagradas. No se podría hablar de Lorca sin pensar en el estado sagrado del artista con su duende ni separar la visión panteísta que refleja en sus obras.

Todo es símbolo en la mente humana viendo la naturaleza.  
(Trevi, 1996, pág.2).

Llegado a la conclusión de que todo símbolo parte de la naturaleza nada puede ser desconocido aunque se hable de los astros, ya que, aunqueno estén cerca, solo se reconocen las experiencias que nos dan estos desde su lejanía: para el poeta, en la naturaleza nada es desconocido por lo tanto no lo es tampoco para los hombres. El poeta ha utilizado los recursos que están a su alcance para que lo expresado no se diga de manera literal, al contrario lo hará con un “excedente de sentido” (Ricoeur, 1996, pág. 567).

Y esto se debe a que, según Ricoeur, para que el símbolo exista debe haber un concepto que lo avale, es una relación bilateral de coexistencia y se presenta en el siguiente cuadro.



Para que quede claro, en el sentido bilateral de coexistencia hay que poner un ejemplo: la luz y la oscuridad o el bien y el mal; estos solo existen porque su contrario existe también, no se podría saber qué es la luz si no se ha vivido la tiniebla o la oscuridad, es la falta de luz la que da la experiencia. No se podría deducir qué es el bien si no se sabe lo que está mal, por consiguiente no se podría saber el significado de un símbolo sin un “alguien”, en este caso Lorca, que hubiera querido desde el principio que alguien descubriera su significado, porque ¿qué sentido tendría para Lorca escribir algo a lo que nadie pudiera entenderle? Y más

---

<sup>31</sup> Cuadro que realicé basándome en *Teoría de la interpretación* de Paul Ricoeur.

aún ¿por qué algo pensado desde un principio para ser visto por otro (Texto dramático) no debería ser decodificado?

Las respuesta es que el poeta utiliza este “excedente de sentido” del símbolo para hacer más grandilocuente, bello, estético y expresivo su mensaje.

El símbolo asimila conceptos, es por esto que los símbolos o las teorías de estos dan pie a “una exégesis sin fin” (Ricoeur, 1996, pág.70) ya que, los conceptos pueden variar según el contexto, quién utiliza este recurso y para qué. Por eso la importancia de analizar la escritura de Lorca y los símbolos de su obra con base a sus conceptos personales para darles sentido entendible al director, al actor y posteriormente al público.

Solo el trabajo del concepto es lo que puede dar testimonio del excedente de sentido. (Ricoeur, 1996, pág.70).

El poeta se libera del lenguaje ordinario, para dar su visión del mundo, sin embargo, todo obtiene su sentido tarde o temprano mediante el análisis extenso del poeta, su obra y su contexto, para que de esta manera los actores puedan darle su propia interpretación con base en su experiencia mediante sus palabras con la limitante que proporciona su sentido original.

Hay algo que tomar en cuenta a pesar de todo lo anterior: el símbolo no debe reducirse al nivel del signo, porque se le quita su potencia y su importancia, aunque se sepa o se deduzca su significado para poder interpretarlo y entenderlo.

Por ello el símbolo, no debe circunscribirse jamás a un solo punto de vista, puesto que en este caso lo que estaríamos haciendo seria reducir notablemente su poder.(Olga Roig, 1935, pág.7).

El símbolo a pesar de que tenga un concepto común jamás será parecido al de otra persona ya que las circunstancias y contexto individual lo hacen tener un significado único.

Para el teatro, el símbolo no tendría ninguna utilidad si no es descifrable. Sin concepto, propósito o algo que decir no tendría objeto concebir el símbolo en primer lugar. Ya que la principal tarea del teatro es comunicar, y no se puede establecer comunicación si no es claro el mensaje

Ya dejamos claro que:

Símbolo = Concepto

Lo cual para el teatro viene bien, puesto que se intenta transmitir experiencias.

Pero ¿Por qué el símbolo sí tiene algo nuevo que decir?

Por varias razones, de hecho hay una muy importante: que el poeta quiere expresar, y expresar con base en su visión del mundo, por eso hace uso de materiales lingüísticos tales como los símbolos y las metáforas. Un ejemplo sería el músico: tiene que hacer uso de la teoría musical y más propiamente dicho, de los símbolos musicales que tienen tanto un valor matemático en cuanto al ritmo, un valor armónico y ya agrupados en claves, dinámicas y acordes poseen valor melódico; aquí se ve que el símbolo dice mucho más de lo que podría verse en el sentido literal; la mayoría de la gente solo ve una bolita y un palo, pero para quien las sabe interpretar es algo bello y estético al tocarlo. Por sí solas las notas musicales no son nada en un papel, es hasta que el músico, con el instrumento las interpreta que significan algo. El compositor expresa sus sentimientos, pasiones, vida y su visión de la naturaleza mediante los símbolos en una partitura. Los símbolos son importantes para interpretar la melodía, pero por sí solos no serían nada sin alguien que pudiera interpretarlos.

## 5.1 Metáfora

La metáfora es una figura retórica que traslada el sentido recto de algo a un sentido figurado en virtud de una comparación tácita.<sup>32</sup>

Esto quiere decir que es una figura que ayuda a que un texto sea más grandilocuente y estético, sin embargo, no sirve solamente como mero adorno; en palabras de Ricoeur “La metáfora sí nos dice algo nuevo de la realidad” (1995, pág. 65). Hasta aquí se podría decir que la metáfora tiene una función parecida a la del símbolo: decir algo nuevo de una realidad dada, sin embargo, no es así; **mientras que el símbolo oculta, la metáfora sustituye**; en otras palabras, dice lo mismo con palabras que, y parafraseando a Ricoeur, tienen un valor emotivo que ofrece nueva información de algo.

Ejemplo:

Hilé mi corazón sobre carne  
para rezar en las tinieblas,  
y la muerte me dio dos alas blancas,  
pero cegó la fuente de mi seda.<sup>33</sup>

Aquí la metáfora es claramente la metamorfosis de la que fue objeto esta *mariposa*; “hile mi corazón sobre carne” se refiere a cuando la oruga comienza su transformación en crisálida envolviéndose a sí misma en una capa de seda que da origen al capullo. “Para rezar en las tinieblas” es el tiempo que la oruga pasa dentro del capullo sin ver la luz del sol, escondida entre árboles y hojas, en muchas ocasiones y dependiendo de la especie enterradas en el suelo. “Y la muerte me dio dos alas blancas” aquí tenemos perfectamente el simbolismo de la metamorfosis que es muerte o transformación en otra cosa distinta a lo que se era antes, tomando en cuenta que la salida de la mariposa del capullo es dolorosa, ya que el esfuerzo de esta acción es lo que permite empezar con él movimiento en las alas y permite que se obtenga la fortaleza necesaria para sobrevivir. “Pero cegó la fuente de mi

---

<sup>32</sup> Paráfrasis del significado de metáfora por parte del diccionario de la RAE. <http://www.rae.es/>

<sup>33</sup> A partir de aquí y en adelante todas las citas de la obra teatral *El maleficio de la mariposa* son extraídas del libro *Federico García Lorca Obras completas* Ed. Aguilar, 1965.

seda” después de ser convertida en mariposa, la oruga pierde la posibilidad de seguir secretando esta sustancia.

La información recabada en cuatro versos dentro de la obra, escritos en metáfora, es bastante, pero en vez de que el autor se enfoque en el sentido literal, nos proporciona información de manera elocuente sobre un mismo hecho: los sustituye.

El simbolismo de la metamorfosis sin embargo es otra cosa, ya que la obra bien podría hablar sobre algo que sucede en la naturaleza, pero Lorca aquí habla de otra cosa que viene a continuación.

## VI. Símbolos en la obra *El maleficio de la mariposa* de Federico García Lorca

Lorca siente su existencia en el mundo, su relación con las plantas, con los ríos, con los astros, con la muerte, con la luz, con el silencio, como un hecho vivo, como una interrogación a la que es preciso dar una respuesta poética. (Josephs et al, 1997, pág. 43)

Se comienza con esta cita debido a que para Lorca su visión panteísta del mundo y de la naturaleza es muy importante. La temática prioritaria de su obra es, por supuesto su origen: Andalucía; sin embargo, esto puede remitirse a una serie incalculables de temáticas que están ligadas a la primera.

Andalucía es la musa de Lorca, donde descubre su talento creador y a quien le dedica la mayoría de sus poemas, inclusive si son desde la nostalgia de su lejanía en el caso de *Poeta en Nueva York*. Pero ¿aparte de Andalucía qué otras temáticas son llevadas al papel por parte de Lorca?

Los nexos entre su región natal y los símbolos manejados en su obra no son para nada separados. Como español y andaluz tenemos una constante: la muerte. Este es quizá el motivo más mencionado en su obra tanto poética como dramática. Enseguida tenemos el amor, ya que como temática universal es muy importante, puesto que su amor por las cosas en la naturaleza hace que sea un tema recurrente, este es el motivo de las cosas para él, lo que hace que una cucaracha se muera de amor por no alcanzar a su depositaria: una mariposa.

... el amor en la obra de Lorca... principal ángulo de enfoque del poeta, centro y eje de su personalidad humana y artística, evidente no solo en los personajes que ha creado para moverse en escena o vivir en el poema, sino en la hermandad con que trata a los animales que pueblan el gran bestiario de su obra, amor que extiende a árbol, planta, yerba o mero elemento. Hasta las cosas inanimadas -raíles de tren, guantes, gafas- están tratadas con un amor... (Josephs et al, 1997, pág.44).

Como se puede notar, no se habla del amor romántico al cual se está acostumbrado y con el cual todos los medios actuales bombardean a la humanidad. Se habla de un amor profundo por las cosas que rodean el mundo y que tiene que ver con el crecimiento personal, el amor que hunde al ser en las pasiones y que sirve como medio transformador para crear experiencias. Un amor que penda de un

hilo hacia la muerte, pero no literalmente, más bien a la muerte de uno mismo de otro lugar, del tiempo, para el renacimiento de otro ser diferente mejor o peor, tal sea el caso.

Según el diccionario de símbolos de J. Chavalier y A. Gheerbrandt el amor simboliza<sup>34</sup> la unión general de los opuestos, empuja toda existencia a realizarse en la acción, así como el retorno a la unidad para culminar en una nueva creación producto de esa unión fundamental. Así es el amor en la naturaleza, algo cíclico que conlleva a algo más; cuando el amor es puro, viene algo superior.

Dos seres que se dan y abandonan se reencuentran el uno dentro del otro, pero elevados a un grado de ser superior.  
(J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 92).

El amor sirve para complementar todo en el universo; para unir, mas no para separar, por eso este tiene que ser una armoniosa unión en la que tanto la vida como el espíritu puedan trascender, cambiar y elevarse a su máximo; llegar al esplendor existencial y parafraseando a Chavalier si el valor unificador se pierde puede ser causa de mal y de tragedia.

El amor es una fuente ontológica de progreso en la medida en que es efectivamente unión y no solamente apropiación. Si está pervertido en lugar de ser el centro unificador buscado pasa a ser principio de división y muerte.  
(J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág.92).

La temática principal de *El maleficio de la mariposa* es el amor; pero el amor que sí llega a la destrucción de algo y a la renovación para la aldea de los *curianos*.

El amor entre imposibles es la temática, debido a que se sabe perfectamente que no se puede poseer a un alma libre, en este caso la *Mariposa* ya que al poseerla perdería su esencia y por lo tanto moriría; *Curianito el Nene* en cambio solo está enamorado de una idea mas no de un alma y no puede soportar la idea de que su amor vuele libre sin él, alguno de los dos tenía que morir, ya que la función principal del amor es el progreso, el devenir y la unión y ninguno estaba dispuesto a ceder al otro.

---

<sup>34</sup> Paráfrasis del diccionario de los símbolos de J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 92.

*Curianito el Nene* en su afán de poseerla con esa desbordante pasión termina consigo mismo, con su destrucción y con su muerte. El amor es la espina dorsal de la obra *El maleficio de la mariposa*.

¡Y es que la muerte se disfraza de amor! ¡Cuántas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos la puerta de su sombra! Parece que el niño Cupido duerme muchas veces en las cuevas vacías de su calavera. ¡En cuantas antiguas historietas, una flor, un beso o una mirada hacen el terrible oficio de puñal!

(García Lorca, 1965, pág. 670)

Todos los símbolos van ligados uno detrás del otro, mediante nexos que por sí mismos no serían una entidad. La muerte es lo que viene ligado enseguida del amor. Para Lorca la muerte es un símbolo de culto y de veneración, simplemente hablemos de cómo *el duende* está enteramente lleno de analogías que nos llevan a ella, la muerte como culto en España y como culto en Andalucía. España como lugar de ritos hacia la muerte, pero más que a la muerte como iniciación y transición para empaparse de ella, para valorar más la vida y amar.

Cuando Lorca escribe sobre la muerte escribe más sobre lo vivo que se siente el humano cuando está cerca de ella, por ejemplo las corridas de toros, donde dicho acto es una festividad en la cual se ve el derramamiento de sangre del animal, la lenta agonía del toro que aguanta cada vez menos las llagas que le proporcionan las banderillas en su cuerpo, pero también cómo sigue sobreviviendo a ellas y hasta su último aliento lo utiliza para salvar su vida, sentido de lucha que sale y brota de las heridas. La herida de la que habla Lorca es la cual permite seguir sintiéndose vivo para llegar a verla sanar, con el recuerdo que deja una cicatriz pero que trae cambios, trascendencia. Transición a una vida nueva. La muerte es una iniciación.

Todas las iniciaciones atraviesan por una fase de muerte antes de abrir acceso a una vida nueva.(J. Chevalier y A. Gheerbran, 1986, pág. 731)

Volviendo a Chevalier, la muerte de algo dentro de los seres humanos que libera de “fuerzas negativas” abre paso a ser algo superior de lo que se era antes, puede ser negativo o positivo. En el sentido no literal, la muerte vendría siendo el cambio que

experimenta una persona; cuando sucede algo verdaderamente importante se abren heridas que sanan en pos de progresar y volar.

Muerte como progreso; muerte como metamorfosis.

Se menciona anteriormente que *La mariposa* dice que muere cuando pasa por su metamorfosis, esto se debe al simbolismo que adquiere el hecho de salir dolorosamente del capullo para ser más fuerte, ya no puede regresar a lo que fue antes (recuerda al sentido de nostalgia, dolor por experiencias pasadas), puesto que es un viaje sin retorno. Las experiencias siempre se quedan en la memoria. No se puede regresar después de haber vivido algo cautivador que llevó a sentir por momentos la muerte de una parte del ser.

La metamorfosis viene acompañada de un golpe radical que hace girar la vida completamente. Para *la mariposa* en el texto, no se dice qué fue, pero se puede deducir: el ala rota de *La Mariposa* es una metáfora de su corazón por un amor que podría al igual que en *Curianito el Nene* ser imposible o no correspondido. Podría incluso tratarse de otra cosa que la hizo caer. Para ella viene un momento de no reconocerse a sí misma y de hecho su metamorfosis viene acompañada de un dolor profundo que le rompió el ala, y ese dolor es del corazón. La mariposa dice:

Yo no sé lo que he sido:  
me saqué el corazón  
y el alma lentamente;  
y ahora mi pobre cuerpo  
está muerto y vacío.  
(García Lorca, 1965, pág. 715)

Por qué *La Mariposa* se saca el corazón no es explicado, pero se deduce, tuvo una experiencia de la cual no hay retorno alguno: el amor. Por esta razón *Curianito el Nene* no tiene regreso de su trágico final, pues, aunque en el manuscrito de Lorca no venga la razón, también es predecible: murió de amor.

La misma *Mariposa* simbólicamente viene a confirmar lo que la *Curiana Nigromántica* venía diciendo, *La Mariposa* y su poder simbólico desde la caída: ella fue la que vino a cambiar para siempre todo en la aldea de los *curianos*. La mariposa, según el diccionario de Chevalier, es un símbolo de muerte y

resurrección. En algunas culturas significa el alma de una persona o la predicción de la muerte de alguien. En sí es signo de muerte y metamorfosis en esta obra de Lorca.

Como las mariposas que se apresuran a la muerte en la llama brillante así corren los hombres a su perdición.  
(Texto del *Bhagavad – gita*<sup>35</sup> en J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 691)

La mariposa, aparte de ser un símbolo de muerte, también es un símbolo de libertad y cambio; mudanza.

En el diccionario de los símbolos se dice que las mariposas son consideradas “espíritus viajeros”<sup>36</sup> esto es porque cuando salen del capullo se habla de mudanza y de un cambio total. Cuando ésta sale del encierro tiene la necesidad de expandir sus alas e irse lejos.

En la obra de Lorca *La Mariposa* no puede corresponder el amor de *Curianito el Nene* puesto que “No sabe lo que es amor”<sup>37</sup> porque ya no tiene corazón.

La vida del hombre se asemeja al ciclo de una mariposa según los lulúa Kasai del Congo.

En su infancia es una pequeña oruga, y una gran oruga en su madurez; se convierte en crisálida en su vejez; su tumba es el capullo de donde sale su alma que vuela en forma de alas de mariposa.  
(J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág.692).

Aquí se habla de la mariposa como el alma de alguien muerto que vuela por el universo. En la obra de Lorca, también *La Mariposa* está muerta y el ala rota, que es posteriormente sanada, es otro tipo de resurrección hacia algo que la hizo débil en un momento pero que se fortaleció, para emprender el vuelo. Las alas, son símbolos de libertad y esta se obtiene al deshacer cadenas y ataduras. *La Mariposa*

---

<sup>35</sup>Bhagavad – gita. Texto sagrado hinduista, se considera uno de los clásicos religiosos más importantes del mundo. (<https://es.wikipedia.org/wiki/Bhagavad-g%C4%ABt%C4%81> .15 de marzo de 2017)

<sup>36</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 641

<sup>37</sup>(García Lorca, 1965, pág. 715)

sana sus heridas, preparada de nuevo para emprender el vuelo hacia algo aún desconocido. Así sucede con los hombres, para emprender el vuelo que es la libertad se tiene que llegar a gozar verdaderamente de ella; tener miedo, sí, lo desconocido, lo nuevo, lo diferente siempre hará dudar, por eso la libertad no cualquiera la merece. Solo aquel que se deshaga de los nudos que no le permiten emprender el viaje es digno de gozar la libertad. *La Mariposa* decide salir del dolor, utilizar su herida como recordatorio de lo sufrido, deseando volar e irse muy a pesar de que a otro le duele su partida, para gozar de lo nuevo que le ha traído la resurrección de su caída; sin miedo se va. Lo que hace imposible el amor de *Curianito el Nene* no es tanto su condición, lo es la posición en la que pone a *la Mariposa* como un ideal ya que lo hace sufrir, los ideales pueden ser la perdición de alguien si no se tiene conciencia de la realidad; esto fue lo que sucedió con *Curianito el Nene y la Mariposa*. Ella decide irse porque adquiere conocimiento de que ahí no pertenece. A pesar del sufrimiento por la transformación, su lugar ya es otro.

La mariposa es una metáfora de la vida y la muerte que el autor utiliza como símbolo al hablar de trascendencia en las personas. *Curianito el Nene* al final de la obra, muere de amor maldiciendo a los dioses o al plano divino por su condición que no le permite alcanzar su ideal. Esto también es una metáfora ya que su deseo es concedido al ser convertido en mariposa, para perseguir su amor en otro plano superior de la existencia del hombre: el plano espiritual.

Mariposa como símbolo de muerte, pues Chevalier, habla de cómo entre los aztecas esta es “símbolo del alma, o aliento vital que escapa de la vida del agonizante”<sup>38</sup>. Ella vino a predecir la muerte del poeta de la aldea a causa de las pasiones que no tienen receptor y *La curiana nigromántica* lo sabía ya, ella lo predijo y la caída de *La Mariposa* lo vino a confirmar. La metamorfosis de *Curianito el Nene* comienza y es imparable, tanto que prefiere morir a vivir una vida sin sentido y sin amor como todos los demás. Ya que, como se ve a continuación, cada

---

<sup>38</sup>J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 692.

uno de los personajes tenía maneras distintas para evadir el amor que suele ser doloroso.

A continuación hago una descripción del carácter de cada uno de los personajes:

*Alacranito*: Sin amor, y por una decepción en cuanto a su vida, se refugia en su adicción al alcohol, sin ser capaz de comerse a los curianos, puesto que son los únicos seres a los que tiene en la vida.

*Curiana Guardiana*: Encuentra satisfacción en dedicar su vida a cuidar y procurar a otros ya que ella no tiene a nadie más en el mundo. Es solterona.

*Curiana Silvia*: Su vida está dedicada al disfrute de posesiones terrenales como el dinero y los lujos, pero ella no obtiene el amor de *Curianito el Nene* que más bien es un capricho.

*Doña curiana*: Vive una vida solitaria, banal y despreocupada. No le fue nada bien en el amor ya que su marido la golpeaba y, al igual que su hijo, era poeta. Esa vida que llevó, la amargó cerrándose por siempre esa puerta.

Como se puede ver la aldea de los curianos es una sociedad banal que necesita un cambio de actitud hacia la vida. La muerte viene a cambiar todo para ellos, no podemos saber qué sucede después de esto, pero es algo que deja pensando.

Otro símbolo presente en la obra es la luna, no se habla de la fase en que la luna está, pero se menciona debido a que *La mariposa* debe tomar un baño de luna para recuperarse, y toda la escena última donde *Curianito el Nene* le confiesa su amor a *La Mariposa*, es de noche.

La luna está presente en la gran mayoría de las obras de Lorca, es junto con la muerte la sustancia fundamental de su obra, en *El maleficio de la mariposa* aparece para ser testigo de la muerte como en muchas otras obras dramáticas del autor. Esta simboliza igualmente al cambio de forma y los ciclos.

Astro que crece, decrece y desaparece, cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte... la luna tiene una vida patética igual que la del hombre... pero su muerte jamás es definitiva. (J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág.658).

La vida del hombre es patética debido a que adquiere sentido cuando la enfrentan con la muerte; cuando la siente de cerca toma un rumbo, un sentido, todo en esta vida ha venido a morir y tiene el mismo propósito, ese es el ciclo de la naturaleza.

La vida de *Curianito el Nene* sí valía para el pueblo, viene a cambiar radicalmente la vida de los pobladores de esa aldea. Es como la visión de los poetas o de los artistas en la vida cotidiana, ellos están para mostrarnos lo que no cualquiera puede ver o recrear, pero con textos bellísimos como éste se puede generar un cambio.

Por eso la importancia de Lorca al decir directamente con el prólogo lo que quiere de los lectores y espectadores, quiere un cambio de actitud ante todo lo que nos rodea.

El amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡Todo es igual en la naturaleza!  
(García Lorca, 1965, pág. 670).

Así como *Curianito el nene* se va de su aldea para hacer un cambio de actitud entre sus pobladores, el mismo poeta (Lorca) espera que el lector de su obra se vaya enamorado de todo lo que le rodea en el mundo, de seguir con el ciclo vital pero con conciencia y actitud, dejar de vivir por vivir y arriesgarse a amar y ser amado, porque finalmente a eso ha venido a este mundo el hombre y es lo que, para Lorca da sentido a la existencia.

El amor es el alma del símbolo, es actualización del símbolo, porque este es la reunión de dos partes separadas del conocimiento y del ser  
(J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1986, pág. 92).

El dolor que siente *la Mariposa* al salir del capullo es el mismo dolor del infante al ser expulsado del vientre, lo mismo que un corazón roto o la pérdida de alguien. El dolor sirve para renacer algo nuevo del hombre, porque la vida continuará después de él y lo único que queda es el recuerdo y el amor que dejamos a otros. Sentido de nostalgia que nos recuerda nuevamente a Lorca, el sufrimiento por lo perdido. Como se diría coloquialmente, hacer leña del árbol caído para recordar lo que ha

puesto a cada uno en el sitio en el que se está ahora, y que por mucho que se quiera regresar, ya no se puede ni debe. Las cosas en el universo, buscan su sitio, la naturaleza con su amor pone al hombre donde tiene que estar. La herida solo ayuda a recordar que se deben hacer cosas mejores y más grandes. El poeta ha querido decir algo y solo faltan oídos y capacidad para escucharlo.

## VII. LA PUESTA EN ESCENA.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.  
Charla sobre teatro. 1935. Federico García Lorca

### 7.1 Tema y tono

Ya se ha hablado anteriormente de la actualización, de cómo una unidad virtual como el texto dramático tiene la capacidad y la necesidad de ser en la escena.

Federico García Lorca no escribió esta obra dramática solo para el deleite que puede obtenerse en la lectura de la misma, también, como ya vimos, vio su obra primogénita en escena, porque esencialmente para eso la concibió.

Pero, ¿por qué sería importante el montaje de *El Maleficio de la mariposa* en este contexto? ¿Por qué una obra escrita en 1921 tiene algo que decir a la sociedad de la segunda década del nuevo milenio?

Las razones son múltiples, pero la principal es que habla de temáticas tan cercanas a los hombres de esta década como para quien la vio por primera vez. No es extraño el amor, la muerte o el cambio para ninguna de las sociedades de ambos tiempos, al contrario, tal pareciera que es necesario, al menos en el siglo XXI hablar más de estas cosas que de cualquier otra porque se han olvidado. Para la sociedad actual el amor no pareciera tan importante como el dinero y las posesiones, la muerte se hace lejana con tantos avances en las ciencias médicas o al contrario tan cercana que no parece extraño ver matanzas, feminicidios, guerras o terrorismo en el día a día y tal vez por eso nuestra sensibilidad ante temas tan grandes es inexistente.

Es importante el montaje de esta obra para una sociedad que ve el amor como transacción y cambio, y que ve la muerte como un acto cotidiano que ha perdido significación. La intención del montaje era volver a darle el peso a estos temas que han rodeado al ser humano desde siempre y que han perdido su valor. Obvio la tarea no fue sencilla.

Darles vida a tales temas fue una tarea que tenía que hacerse y se hizo ¿Cómo? Actualizando el texto a este contexto (siglo XXI), mediante el discurso escénico.

Ya se ha demostrado que el texto de Lorca tiene un significado y un sentido, ya sabemos lo que el autor quiso decir a la gente de su tiempo, pero ¿la puesta en escena tiene que decir solo lo que el dramaturgo diga? La obviedad es clara: no. El poeta ya cumplió con su trabajo, ahora es tiempo de que el director y el actor hagan el suyo.

El director siempre ha tenido un papel en la historia del teatro, sin embargo, no fue hasta Stanislavski que la imagen del director de escena se vuelve fundamental para el teatro. El director, según el diccionario de teatro de Pavis (1998, pág.139) “es el responsable de la puesta en escena”, pero más adelante lo pone como alguien no tan importante que solo se hace escuchar a veces. El director es el cerebro de la operación a la que se le llama puesta en escena, es el autor intelectual de todo el universo ficticio que se va a representar, el actor es el encargado de seguir sus didascalias<sup>39</sup> para que el discurso escénico sea congruente.

Vimos las cláusulas de cada escena. Al tener una idea conjunta de ellas en la obra como totalidad se vuelve un solo universo... Se tiene que trabajar en una temática conjunta para tener similitudes, aunque ese universo signifique algo distinto para cada uno de nosotros.  
(Bitácora personal. 16 de diciembre 2014).

El producto final de la puesta en escena *El maleficio de la mariposa* fue una interpretación del director hacia el público respecto a lo que Lorca dijo, así como del trabajo de mesa. Si al público le interesa lo que Lorca tiene que decir sin intermediarios (el director, actor, decorado, etc.) se remite por sí mismo a sus textos y hace un análisis de ellos, como yo previamente lo hice en el presente trabajo.

El trabajo del director es guiar, tanto a los creativos como a sus actores, hacia la teatralidad propuesta.

---

<sup>39</sup> Indicaciones escénicas.

La teatralidad<sup>40</sup> es entendida como la separación del texto dramático hacia la posterior puesta en escena y el director es quien en su mente ya tiene una imagen virtual de lo que quiere y para donde recomienda llevar el texto.

En *El maleficio de la mariposa* el profesor Cotero sabía perfectamente hacia dónde iba y guio a los personajes a donde tenían que estar, según su actualización del texto.

Por consiguiente, todo en el teatro significa (o al menos en el buen teatro) todo tiende a tener un porqué.

En el libro *Semiótica del Teatro* de Fernando deToro se explican una serie de pasos para llegar a lo que él llama “texto espectacular” que vendría siendo el montaje ya completo; en el caso particular de *El maleficio de la mariposa* para llegar a este “texto espectacular” se necesita previamente de una partitura realizada por el director para homogeneizar el discurso, a esta partitura Fernando de Toro la llama “texto espectacular virtual”.

Esto se refiere a que en primer lugar la puesta en escena o “texto espectacular” es pluricódigo<sup>41</sup>, me refiero a que los diálogos de los personajes, así como el decorado y el vestuario significan. La música también habla al igual que la luz que se pone en tal o cual lugar.

Los símbolos manejados en la obra de Lorca (hábalese del texto) son y siempre serán importantes para montar cualquiera de sus obras, sin embargo, también se tenía que dar un significado propio, para poder actualizar la obra.

Para de Toro la adaptación<sup>42</sup> es solo el cambio de la forma de la expresión, pero no cambio de contenido, puesto que si el contenido se cambia se estaría realizando otra obra inspirada en la obra de Lorca, o sea otro texto dramático, pero cuando solo se cambia la forma expresiva, el contenido no sufre alteraciones porque se

---

<sup>40</sup> Pavis, 1998, pág. 468.

<sup>41</sup> Fernando del Toro hace énfasis en que todo en el “texto espectacular” significa puesto que hay distintas sustancias de expresión tales como el visual, gestual y auditivo. También la virtualidad escenográfica significa tales como la escena, el espacio, el decorado, los desplazamientos y la gestualidad del actor. (De Toro, 2014, pág. 93-97).

<sup>42</sup> Remitirse a de Toro en *Semiótica del teatro*. (2014, pág. 86-87).

habla de lo mismo, pero de diferente manera. Esto siempre va a suceder en el teatro ya que la visión de José Coteró de *El maleficio de la mariposa* no es la misma visión que tendría otra persona al montar la misma puesta en escena.

La forma expresiva fue distinta y por lo tanto también las cosas a significar.

En primer lugar, hay que ir a las temáticas centrales de Coteró a ser representadas.

Para el director, la esencia del texto fue el amor, ya se ha dejado claro que para Lorca esta temática es la principal de la mayoría de su obra, pero el cambio que se tiene es que Coteró quiso que el tema central de la obra fuera el amor imposible. Con esta temática central en mente, cada uno de los actores tenía que llegar a un acuerdo de cómo cada uno de los personajes desarrollaría una tesis propia hacia el acontecimiento principal que es la caída de *La Mariposa* a una aldea de cucarachas.

Para Coteró el personaje que detona es *La Mariposa*, ella viene a convertir la calma en preocupación. Todos los personajes de la aldea tienen cierto grado de preocupación por *Curianito el nene* debido a que este se va enamorando de la *Mariposa*.

El tono es importante en las temáticas de la obra puesto que es la manera en cómo todos los personajes se han de guiar según las circunstancias. No es lo mismo un tono cómico en que *Curianito el nene* podría ser gracioso debido a su necesidad de querer alcanzar una *Mariposa* con su estado grotesco de cucaracha, a la diferencia que da el tono trágico que viene a decirnos otra cosa en extremo diferente.

El tono hacia donde el director decidió llevar la obra es trágico. La interpretación del texto como su enfoque fue la tragedia, no en el sentido del género dramático como tal, pero sí en la manera como los personajes actúan en consecuencia a lo que se suscitaba.

El tono trágico se manejó para que dentro del universo ficticio hubiera una sensación de cambio y reflexión para con los personajes, y por consecuencia hacia el espectador. Todo al final tenía una atmósfera reflexiva sobre la muerte de

*Curianito el nene* y si esta valdría o no la pena para los demás personajes, además de cómo sería el después de este acontecimiento.

El eje central de la obra es *La Mariposa* ya que con su caída la peripecia<sup>43</sup> de la aldea de las curianas comienza. Ella es el detonante de todo lo que sucede con *Curianito* y subsecuentemente con los demás habitantes de la aldea.

La obra de Lorca está llena de personajes trágicos y las temáticas abarcan “la pasión y sus consecuencias destructoras en las pasiones humanas.” (Salinas, 1996, pág. 193).

*Curianito el nene* como entidad que se destruye por sus propias pasiones.

Pedro Salinas contemporáneo de Lorca, analiza su obra y lo justifica diciendo que, Lorca hablaba del “sino fatal del hombre” (Salinas, 1996, pág. 193) de la fatalidad humana en la vida terrenal y que este escribía tragedias porque “la vida originalmente es así” (Salinas, 1996, pág. 196).

La tragedia de Federico García Lorca no se puede llamar rústica, refiriéndonos a sus componentes sentimentales, ni realista en el sentido restrictivo de la palabra y de pura descripción. (Salinas, 1996, pág. 197).

Hubo alguien que llegó a cambiar por completo los paradigmas de los habitantes y que el hecho extraordinario de la caída de *La mariposa* puso a todos en un conflicto interno debido a que, se discute que no era correcto enamorarse de *La mariposa* para *Curianito el Nene*, por eso todos los que le rodeaban estaban totalmente interesados en que se olvidara de ella a como dé lugar, puesto que podría acabar con sí mismo y con el orden de la aldea. Y así sucedió.

La muerte de *Curianito el Nene* fue necesaria ya que todos al final se confrontan con la muerte, algo dentro de ellos muere. Aquí tenemos ya la coherencia del texto dramático y del texto de la puesta en escena, las temáticas son iguales pero el modo de ponerlas en escena no lo es.

---

<sup>43</sup>**Peripecia.** Cambio repentino de situación. Punto decisivo de la acción. Designa las vicisitudes de la acción. (Pavis, 1998, pág. 354).

El profesor Cotero de igual manera explicó que el tono debía ser trágico porque se rompen los paradigmas de una aldea por un suceso extraordinario que provoca una ruptura en esa sociedad, y que llega a cambiar por completo la realidad de *Curianito el Nene* detonando aún más su carácter apasionado “*Curianito el Nene ya vive apasionadamente*” (Bitácora personal. 14 enero 2015).

Esto lo explicó con un cuadro que tengo en mi bitácora. El cuadro daba a conocer qué sucede cuando el “orden cósmico” viene a ser alterado y por consecuencia un nuevo orden toma lugar. El cuadro es el siguiente:



Como podemos ver en el esquema, cuando un suceso extraordinario tiene lugar un nuevo orden con nuevas cosas toma lugar y cambia para todos. En el caso de *El maleficio de la mariposa* se podría explicar de la siguiente manera:

El orden cósmico sería igual a la cotidianidad de la aldea de las curianas. *Doña Curiana* barriendo todos los días su puerta, *Curianito el Nene* haciendo poesías a su ideal amoroso, la caminata normal de la *Curiana Nigromántica* en la mañana, *Curianita Silvia* visitando diariamente a *Curianito el Nene*, las curianas siempre platicando en las tardes y por supuesto *Alacranito* bajando a hacer de las suyas con sus amigas las *curianas*. Sin embargo, hubo un día en que nada fue normal, la *Curiana Nigromántica* tuvo una visión fuera de lo habitual, regresa, lo platica y la perturba. En unas cuantas horas el suceso extraordinario tendrá lugar, la caída de *La mariposa* de un gran ciprés. El primer encuentro con un ser que no pertenece ahí un ente distinto, que requiere ayuda de toda la aldea. La ayuda puede parecer desinteresada y lo es al principio, pero también hay otra razón; que se vaya de ahí lo más pronto posible, puesto que *Curianito el Nene* se emociona y quiere

---

<sup>44</sup> Bitácora personal 19 de enero de 2014. Cuadro proporcionado por el profesor José Cotero para la mejor comprensión de el tono en *el maleficio de la mariposa*, así como para dejar claro las partes más importantes de la obra, como la caída de *La mariposa* y cómo hay un antes y un después de este suceso extraordinario.

conquistarla, *La Curiana Nigromántica* se da cuenta que esto podría llevarlo a la destrucción y le advierte cual oráculo, sin embargo él hace caso omiso y lo lleva a su muerte. La muerte de *Curianito* y la fuga de *La Mariposa* conllevan a que un nuevo orden en la aldea sea instaurado debido a que todos sufren su muerte y reflexionan sobre el acontecimiento.

Al carácter trágico, la pasión que lo inflama lo lleva a cometer transgresiones más graves, hasta un momento crítico que sólo puede resolverse con la exclusión del elemento perturbador. Esta es la razón por la cual el final del protagonista es la muerte...  
(Alatorre, 1999, pág.41).

Para comprender el tono de la obra volvamos a la temática principal: el amor imposible. Este se explicará mejor ya teniendo en cuenta lo anterior, puesto que sí es un tema importante el cual mueve el universo a trabajar. El hombre como ente apasionado tiende a mirar siempre hacia arriba, la sed de conquista del hombre muchas veces lo lleva a cometer errores de los cuales puede ya no haber retorno. Buscamos lo imposible, porque no pensamos que lo sea, durante siglos se dijo que el hombre no podía volar, que jamás se podría llegar a conquistar los cielos como las aves, pero ese inalcanzable sueño fue el motivo de vida para otros; y sí, el hombre pudo alcanzar el sueño de volar, no por sí mismo claro, pero sí mediante la invención de una máquina que lo lleva a las nubes. El hombre también quiso conquistar más allá del cielo y llegó a la luna. La historia de la humanidad está repleta de sueños imposibles, de personas que a diario sueñan con algo que puede estar lejos de sus capacidades. Esto sucedió con *Curianito el nene*, quien vio su ideal en *La Mariposa* y murió por no alcanzarla, por no tenerla. Es algo triste pero cierto, la muerte de *Curianito* encarna muchos de los sueños rotos que el hombre tiene diario y se ven desmoronados por la realidad. Todos en algún momento de la vida han soñado con esa *Mariposa* que viene a destruir algo de nosotros, pero lo dejamos pasar porque se necesita de estas experiencias para evolucionar. Estos tipos de amores imposibles deberían quedar en eso siempre, para no transgredir el orden de las cosas que podrían llevar a la locura. La locura en el amor logra que el ser humano haga cosas que no resultan tan bien. *Curianito el Nene* muere con un grito desesperado a lo que no tendrá, preguntando a los cielos porque no puede

obtener su amor, rogando a la *Mariposa* que no se vaya, que se quede con él. Ella sabe que no es posible y vuela libre.

¿No tienes corazón? ¿No te ha quemado  
la luz de mis palabras?  
¿Entonces a quien cuento mis pesares?  
¡Oh Amapola encantada!  
¡La madre del rocío de mi prado!  
¿Por qué si tiene el agua  
fresca en estío y la tiniebla  
de la noche se aclara  
con los ojos sin fin de las estrellas  
no tiene amor mi alma?  
¿Quién me puso estos ojos que no quiero  
y estas manos que tratan  
de prender un amor que no comprendo?  
¡Y con mi vida acaba!  
¿Quién me pierde entre sombra?  
¿Quién me manda sufrir sin tener alas?  
(García Lorca, 1965, pág. 721)

Ese grito de dolor al final de la obra es el que nos hace quedarnos hasta el desenlace, a pesar de que ya se sabecual será. ¿Quién no ha preguntado a esa deidad en los cielos por qué tenemos que pasar por ese sufrimiento? El hombre tiende a preguntar quién es el culpable de su condición desesperada y dolorosa. ¿Por qué no tiene alas es lo último que pregunta? y por supuesto no viene ninguna respuesta. Eso es lo que se quiso retratar, cómo el hombre enfrenta lo imposible y lo dolorosa de una situación así.

El director quería que el público se viera retratado en estas situaciones tan difíciles de la vida, y que supiera que aún hay amor por el cual luchar en el mundo, a pesar de no tener alas. La poesía fue esencial para transmitir todos estos sentimientos y todos los involucrados lo sabían.

La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir...  
(García Lorca, 1965, pág. 670).

Siempre se quiso transmitir ese sentimiento de amor y desamor, la desesperanza que trae consigo, y la nostalgia que sentimos cuando vemos un amor perdido volando lejos de nosotros sin poder hacer nada al respecto. Traer de nuevo temas

de amor en un mundo que parece carecer de él, pero que sin él no podría haber nuevos comienzos, nuevas historias y resurgimiento.

El amor lo mueve todo y tenemos que darle lugar. Eso se quería decir. Además de tener empatía hacia quien viera la obra con algo que le sucede a diario a las personas, hacer empatía con el sentimiento de pérdida para que el espectador (si fuere el caso) no se sintiera solo, y dejar un mensaje que nos dejara pensando a todos por igual. ¿Cuál es la delgada línea entre amor y muerte? ¿Vale la pena el amor? ¿Por qué el amor entre imposibles no se puede? Entre muchas más que se pudieren haber creado y que ya es tarea de cada uno reflexionar.

En un mundo lleno de pasividades y de zonas seguras es bueno que alguien como el poeta nos lleve de la mano a las zonas inseguras del corazón, estas que son inestables y movibles, donde sigamos con el cuestionamiento de nuestro deber y llegar a la conclusión de que nuestra estadía en este universo tiene un fin determinado que no necesariamente acaba con la muerte.

## 7.2 Descripción general de los personajes

Los personajes en una obra dramática son muy importantes, esto se debe a que son los que llevan a cabo la acción dramática. En *El maleficio de la mariposa* tenemos personajes con todo tipo de cualidades y defectos. Estos son al final quienes le dan voz a la poesía de Lorca y los que desarrollan la historia que será contada.

Para el montaje de José Coteró se pidió tener en cuenta un corporal diferente.<sup>45</sup>

Coteró propuso a los actores un corporal distinto al cotidiano, algo que fuera congruente con el universo de insectos a ser representado.

Se tuvo un taller específico a cargo del Lic. Alberto Hinojosa quien forma parte de la Academia de Cuerpo y Movimiento dentro de la Licenciatura.

El taller que se tuvo con el profesor Hinojosa trataba de darle voz al cuerpo de los insectos. Cuando tratas con una puesta en escena que no intenta mimetizar seres humanos, tienes que hacer uso del gestual y corporal como una de las herramientas para hacer un código que exponga el universo ficticio a realizar.

Para llegar a representar una cucaracha hubo un taller corporal, simultaneo con el montaje de la puesta en escena (estudio del verso, de las temáticas, etc.) con el fin de que el producto final fuera lo que el director pedía.

Fernando de Toro en su libro *Semiótica del Teatro* lo explica, diciendo que el teatro usa una sobrecodificación de “códigos culturales”<sup>46</sup> ya conocidos. Los códigos culturales son los que se aprenden con el pasar de los años en la vida en sociedad, estos cambian según la época y la cultura. Sin embargo cuando en la teatralidad se utilizan estos “códigos culturales” pasan a ser “códigos espectaculares”, porque son en función de la obra teatral. En el caso específico de *El maleficio de la mariposa* ya como “texto espectacular” se habla de una sobrecodificación corporal del

---

<sup>45</sup> El director Coteró dijo que se tenía que llegar a un corporal extracotidiano para los insectos, para que tanto el actor como el espectador entraran en el universo que Lorca creó para ser contado.

<sup>46</sup>de Toro, 2014, pág. 99.

actor<sup>47</sup> debido a la exigencia estética que el director se había planteado. Esto por supuesto con las limitantes que el cuerpo humano impone; desde un principio también se llegó a la conclusión de no llegar a la ilustración o al cliché<sup>48</sup>, por eso el taller corporal, para proponer códigos congruentes con la obra para que el espectador por cuenta propia dedujera que se hablaba de insectos (cucaracha, alacrán, mariposa o gusano) y no seres humanos.

Todo en *El maleficio de la mariposa* requirió de una exhaustiva codificación con base en el texto de Lorca, los movimientos de Alberto Hinojosa fueron guiados en todo momento por el director Coteró para que lo sobrecodificado en el cuerpo de los actores tuviera congruencia con la espacialidad que se tenía en mente. Así mismo se quería parecer un insecto y por supuesto su relación de estos con la tierra, símbolo también importante en Lorca.

La propuesta era mantener a los actores lo más cercanos a la tierra, no solo por el hecho factible de la relación insecto–tierra, también por lo elemental que es lo sugerido anteriormente sobre la relación del dramaturgo con esta. Lorca siempre mantiene a la naturaleza como su simbolismo principal, y ya sabemos de antemano que él y su relación con el mundo de los animales y las plantas son un hecho real en *El maleficio de la mariposa*.

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis al reino de Dios. (Prólogo, *El maleficio de la mariposa*).

Ya con el reconocimiento del porqué era importante mantener al actor en todo momento conectado con la tierra, el taller corporal comenzó con la experimentación en el cuerpo del actor. Como antecedente en los talleres I y II de Puesta en Escena

---

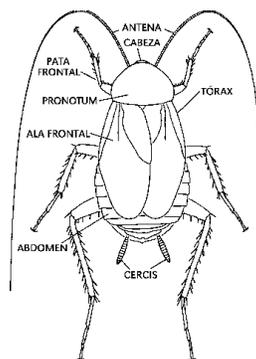
<sup>47</sup> Fernando de Toro en el libro de *Semiótica del teatro* habla sobre la sobrecodificación como un indicio de artificialidad puesto que el código es aprendido. Y que el código espectacular puede ser sobrecodificado debido a razones estéticas o por mera función artística. (3.2.1 *Códigos espectaculares*. 2014: 98- 101).

<sup>48</sup> **Cliché.** Lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia. <http://www.rae.es/>

Intermedia se llevó un entrenamiento físico riguroso con el objetivo de cumplir cualquier tipo de exigencia corporal que el montaje requiriera. Por lo tanto, alcanzar los movimientos propuestos por el profesor Hinojosa se convirtió en un reto a realizar.

La propuesta del profesor Hinojosa fue en todo momento alcanzar con las extremidades del cuerpo humano un reconocimiento visual tanto de la anatomía de la cucaracha como del movimiento de ésta en su hábitat natural.

El profesor Alberto Hinojosa logró mediante imágenes de distintas fuentes familiarizar a los actores con la anatomía de una cucaracha real. El siguiente esquema es bastante parecido al que Alberto Hinojosa mostró en el taller corporal.



Como se observa en la ilustración, una cucaracha posee 6 extremidades o patas, 3 por cada lado de su anatomía, algo que solo mediante el uso de algún tipo de prótesis podría ser logrado. Como se ha mencionado antes, no se pretendía llegar a una imagen exacta del insecto, solo se necesitaba llegar a la convención del mismo. Por lo tanto, solo se pretendió trabajar con los elementos corporales al alcance.

Las manos y los pies del actor se utilizaron para simular las patas de la cucaracha. Al principio se pensó que en ningún momento se mantuviera el individuo erguido, ni en dejar el piso, espor lo que el uso de material de protección era indispensable. La protección eran rodilleras y coderas, esto debido a que las rodillas y los codos en ningún instante dejaban el piso, de hecho, los traslados eran realizados con las rodillas, por este motivo la necesidad de proteger ambas articulaciones.

En la siguiente imagen se ilustra el corporal que se comenzó a adoptar, posteriormente y con la guía del director se modificó; los traslados de un lugar a otro dentro del espacio teatral eran de esta forma. También se puede apreciar en la fotografía la convención que se dio para las extremidades de la cucaracha.

49



Posteriormente el director Cotero decidió que la postura no funcionaba para la proyección de la voz de los actores; así que se decidió jugar un poco con los niveles, siempre que se mantuviera una posición congruente con el argumento principal que era tener al actor muy cerca de la tierra. Por lo tanto, se trabajó el nivel bajo, medio y alto teniendo como referencia la postura inicial con la que se comenzó a trabajar con el profesor Hinojosa. De esta manera no solo ya se resolvían cuestiones técnicas como la proyección de la voz hacia el público, también había

---

<sup>49</sup> Fotografía cortesía de Fernando Nicolás durante el proceso de montaje.

más amplitud de movimiento y con esto más libertad para ir encontrando un corporal específico en cada uno de los personajes.

El corporal trabajado para las cucarachas era diferente al trabajado con *El alacrán* y *La mariposa*, pero para ello los actores a cargo de encarnar ambos personajes trabajaron aparte con el profesor Hinojosa siguiendo las direcciones de Cotero para ver de qué manera estos se diferenciarían de las curianas. *El Alacrán* seguía con los mismos estatutos propuestos anteriormente, me refiero a los niveles bajo, medio y alto por la premisa de mantener a los actores en tierra; *La Mariposa* sin embargo era algo contrario. Para *La Mariposa* se trabajaron elementos más sutiles y volátiles, esto porque a diferencia de los demás habitantes de la aldea, ella venía de volar y por supuesto debía volar de nuevo por eso el corporal trabajado con la actriz fue distinto y particular.

En cuanto al corporal de las cucarachas, ya he dicho que se comenzó con la posición baja y que no beneficiaba de ninguna manera la proyección de voz, por eso con las direcciones de Cotero se comenzó a trabajar en los niveles requeridos para el movimiento de los personajes. La posición media no requería levantarse, solamente se mantenía una posición en la que la parte superior del cuerpo se erguía sin que los pies estuvieran en el suelo, de tal manera que el actor quedaba de rodillas, esto beneficiaba la interacción de los actores y la proyección de la voz en el espacio.



Una de las cuestiones por las cuales la primera posición de los actores con la frente casi pegada al piso no era funcional, es porque la interacción de los actores debía darse y de esta manera crear la ficción hablándose y contestándose entre ellos. Por eso la posición media, se utilizaba más para las escenas que requerían algún diálogo entre personajes que no requerían traslados en ese momento específico.

La tercera y última posición, alta, con la cual los actores realizaban los desplazamientos. La posición alta ya requería el erguimiento intermedio del actor; para mejor comprensión, el actor ya caminaba con ambos pies, pero nunca en posición vertical; las piernas tenían que estar dobladas en posición abierta de tal manera que el peso del cuerpo recayera por completo en los cuádriceps simulando una media sentadilla. La siguiente fotografía es un ejemplo de esta posición.



El espacio también fue una cosa que el director tomó en cuenta cuando se iba realizando el corporal, esto porque el espacio que pensó sería acotado, pequeño; el espacio imaginado desde un principio así para representar una aldea de insectos pequeña, sin llegar a la ilustración de la misma, tal y como lo sugiere el mismo Lorca en sus acotaciones. De la espacialidad hablaré más adelante.

El hecho de que el cuerpo del actor fuera acotándose en conjunto con el espacio le traía una sensación distinta al universo ficticio, ya que, aunque el actor no se convertía en insecto, la convención dada fue una propuesta que valió la pena practicarse meticulosamente. El actor en esta propuesta escénica en particular se enfrentó a retos que eran acorde con el plan de estudios de la Licenciatura, esto debido a que *El maleficio de la mariposa* de Cotero tuvo herramientas que el actor necesita conocer; desde aprender a hablar, sentir y transmitir el verso, hasta llevar a escena un corporal extracotidiano ensayado, aprendido y estudiado. Este corporal entra en lo que dice Fernando de Toro en su libro *Semiótica del teatro* sobre las convenciones teatrales y la importancia del público de entrar en estas convenciones para que la teatralidad sea posible.

Desde el momento que en que el espectador entra en el teatro sabe que debe aceptar una serie de convenciones que son distintas a las sociales puesto que la escena no representa una realidad exterior exacta, no es el mundo tal cual lo conoce: que el ser de carne y hueso ante él no es Hamlet o Segismundo, sino un actor cuyo nombre conoce por el programa o por otras representaciones precedentes.  
(de Toro, 2014, pág. 102).

Por eso es importante que el actor trate de perfeccionar día a día los códigos aprendidos para la puesta en escena, para que al espectador le sea más sencillo entrar en la convención dada desde el inicio de la obra.

La importancia que le dé el actor a aprender su arte y el empeño que le ponga por mejorar es equivalente a la atención que el espectador pondrá y esto a su vez se verá reflejado en sí entra o no fácilmente a la ficción junto con los hacedores de teatro, para en conjunto, entrar a esa relación simbiótica actor-público que es inseparable.

## VIII. MI PERSONAJE: LA CURIANA GUARDIANA EN LA OBRA *EL MALEFICIO DE LA MARIPOSA* DE JOSÉ COTERO

En un montaje académico hay varias cuestiones que son analizadas al principio de cada Taller de Puesta en escena de la Licenciatura en Artes Teatrales de la UAEM.

La primera es que por cuestiones que dicta el plan de estudios (vigente en el año 2014- 2015), los talleres de puesta en escena intermedia (I y II) tienen que abordar de preferencia una obra de estilo; esto se refiere a una obra que no sea de la corriente artística del realismo y que tenga complejidad tanto en lenguaje hablado, como en los contextos a manejar y en los recursos escénicos el gestual, el corporal, el vocal etc. Para resumir un poco, hay que manejar una complejidad que permita al actor poner en práctica herramientas dadas previamente con el fin de confrontar estos conocimientos adquiridos con el espectador. Igualmente se busca que el ejecutante actoral sea capaz de sostener una ficción que no sea necesariamente basada en el sistema vivencial de Stanislavski.

Cuando se habla de estilo, la referencia es clara: estilos teatrales que remitan a los clásicos. Federico García Lorca es un clásico. Las obras de Lorca con miles de representaciones tanto en su natal castellano como en distintos idiomas, es reconocido como uno de los mejores exponentes de la literatura española de todos los tiempos. La obra de Lorca escogida por Cotero sí contaba con la complejidad que requería el Taller, además de que era adaptable al grupo de trabajo.

Es aquí donde entra la segunda cuestión a tomar en cuenta: el grupo con el cual se trabajará el montaje. La obra debe cumplir con los requisitos que se necesiten en el momento, tales como el número de actores, así como el género de los mismos y si uno o más pueden realizar un trabajo escénico siendo del género opuesto.

Es por esto que cuando se llegó al acuerdo de montar *El maleficio de la mariposa* de Lorca fue porque cubría las necesidades artísticas y académicas para el Taller I y II de la Puesta en Escena Intermedia.

Ya se presentó en un capítulo del presente trabajo un cuadro que compara las necesidades del montaje y su adaptación, con el texto original. De igual manera se menciona el número de actores junto con los personajes que fueron omitidos, doblados o fusionados en uno solo.

La *Curiana Guardiana*, fue una combinación de dos personajes que aparecen en la obra original de Lorca: una *Curiana Campesina* y una *Curiana Guardiana*. El texto de Lorca dice que hay una o más curianas campesinas y guardianas, sin embargo, por adaptación, varios textos fueron repartidos a otros personajes. Cabe resaltar que ninguno de los textos en verso de la obra fue omitido, todos fueron dichos, pero por personajes que no eran del texto dramático original.

Por cuestiones de reparto y de número de actores, fue necesario que algunos actores doblaran personajes, para que la obra en su totalidad fuera montada. En mi caso, el maestro Coteró me asignó dos personajes y yo, propuse que se transformara en uno solo, esto para que fuera coherente la construcción de mi carácter; para que tanto las relaciones de este con su entorno, la tesis a defender del personaje y su modo de actuar y conducirse por este mundo ficticio fuera el de un solo carácter, la idea era unificar.

Así nació la *Curiana Guardiana*.

### **8.1 Corporal de la Curiana Guardiana**

El diseño corporal se trabajó en el taller corporal dado por el profesor Alberto Hinojosa. Derivado de esto cada uno de los actores de *El maleficio de la mariposa* tuvo la tarea de proporcionarle al carácter cosas específicas según su manera de moverse y relacionarse con su entorno, así como de acuerdo con la personalidad que los actores en conjunto con el director interpretaron del personaje.

La *Curiana Guardiana* se caracterizaba, como su nombre lo dice, de salvaguardar a los demás habitantes de inminentes peligros, de tal manera que tenía que verse fuerte y aguerrida. Por esta razón el corporal iba guiado en todo momento a que se viera ágil e imponente a diferencia de las otras curianas.

La *Curiana Guardiana* se describió como una mujer rústica de campo, preocupada por cosas de la aldea un tanto brusca y ruda por la condición de campesina. Por lo tanto, el corporal manejado fue una combinación de estas y las visiones trabajadas con el director. Todo lo anterior en cuestiones corporales tenía que verse escénicamente para un completo control de la espacialidad manejada, así como de la escenografía, por lo tanto físicamente me comprometí a cumplir con tal papel, para esto el profesor Cotero me dejó en claro que debía tener físicamente el corporal de alguien que fuera lo bastante ruda para hacerle frente a los peligros de la aldea de las curianas, así como lo bastante ágil como para hacer buen uso de la escenografía y para esto me preparé física y mentalmente.

El resultado fue una curiana aguerrida que logró imponerse en ciertos momentos a *Alacranito* para defender a *La Mariposa*. El resultado de la preparación física se vio en el montaje ya que se logró un dominio del espacio y las acrobacias.

Teniendo claro quién es el personaje qué quiere y cómo se maneja todo comienza a tener sentido; a continuación, se hablará del carácter del personaje.

## **8.2 El carácter: La Curiana Guardiana**

Inicialmente el carácter comenzó a hacerse presente mediante el corporal, esto debido a la idea general del insecto, sin embargo, este se tenía que ir complementando con la idea que se iba desarrollando del personaje en los ensayos con demás actores y con la idea global que el director iba guiando.

Corporalmente y exteriormente, *La Curiana Guardiana* sostenía un perfil fuerte e inquebrantable, sin embargo, a pesar de las apariencias y de lo que decía con otros, su personalidad era frágil y en ocasiones esa fragilidad salía a la luz dependiendo de los personajes con los que tuviera que tratar.

La información proporcionada por el director José Cotero fue la siguiente:

La *Curiana Guardiana* era una solterona solitaria a la cual la mayor satisfacción que tenía en la vida era proteger a otros de los peligros, aunque esto significara ponerse en peligro a sí misma. Cuando alguien más, en este caso *Alacranito*, le recordaba

su condición, sufría; esto me dio a entender que la estoicidad del personaje en un principio era solo del exterior para esconder un trasfondo de sufrimiento que se debía a un amor imposible pasado. El trazo del director en algún momento de la obra hizo pensar en cómo sufre internamente por algo que no se dice pero que tiene que ver con su condición de solterona. Aquí un fragmento de la escena entre la *Curiana Guardiana* y *Alacranito*:

Curiana Guardiana.  
¡Vete pronto a tu casa!  
Alacranito. (*Cantando cínicamente*)  
Ya me voy a mi cueva  
a comerme diez moscas.  
Curiana Guardiana (*Indignada y empujándole.*)  
¡Vete!  
Alacranito. (*Con guasa*)  
¡No es mala cena!  
Curiana Guardiana.  
¡Eres canalla y medio!  
Alacranito.  
¡Y tú loca y soltera!  
(García Lorca, 1965, pág. 711-712)

En este fragmento, la dirección fue que la curiana guardiana al escuchar “¡Y tú loca y soltera!” cayera de la escenografía, esto para darle simbolismo a que alguien más fuerte que ella y con dolor le recordara su condición. Ser solterona tiene un impacto en su personalidad y le duele recordarlo, al instante siguiente le cuesta trabajo levantarse un simbolismo de lo mucho que cuesta levantarse de una decepción, de un amor perdido. La escena siguiente son los *gusanos de luz* que tienen una conversación reflexiva sobre el Amor. La *Curiana Guardiana* al escuchar ruido se pone a defender a *La Mariposa* de los peligros, representando la tarea que ella misma se puso en los hombros para poder superar su pasado y su dolor y que además de todo le da un motivo a su existencia: cuidar a otros.

La temática principal de la representación teatral de José Coter de *El maleficio de la mariposa* tenía como tema principal el amor imposible, por lo tanto, había que como ejecutante actoral ponerle un antecedente remoto a mi personaje que tuviera que ver con el tema principal, para que de esta forma a *La Curiana Guardiana* no le fuera indiferente el amor de *Curianito el nene* hacia la *Mariposa*.

El antecedente remoto de *La Curiana Guardiana* es sufrir por amor es por esto que la hace reflexionar en ciertos momentos de la obra sobre la importancia del tema del amor y más específicamente de un amor no correspondido o no realizable. Al ponerle al carácter esta identificación hacia las situaciones que suceden y de lo que hablan en las escenas con *La Mariposa*, *Alacranito*, *Los gusanos de luz* y *Curianito el nene* *La Curiana Guardiana* se vio afectada y al pasar las circunstancias iba cambiando de actitudes con lo que pasaba ante sus ojos.

La primera tarea era humanizar el personaje de *La Curiana Guardiana*, esto quiere decir que es un hecho que es cucaracha y que es un insecto, sin embargo, para proporcionarle una tesis de vida al carácter había que traspolarlo a un ser humano para que la identificación hacia *La Curiana Guardiana* tuviera sentido para mí. Convertir a mi personaje en una mujer que ha sufrido por amor en la vida, que por cuestiones de alguna índole se quedó sola con los recuerdos de un amor que no pudo ser por su moral tan estoica e inquebrantable; *La Curiana Guardiana* es una mujer de valores arraigados a tradiciones que venían de familia y a los cuales no podía fallarles no importando su propia infelicidad, es por esto que en su hablar con otros se siente un poco de amargura. Una mujer de campo como lo expresó Coteró, a quien lo único que es útil en la vida es el trabajo y la disciplina, por esta razón y la de sus ideas arraigadas sobre lo que una persona tiene que ser para con la sociedad, es que *Curianito el nene* para *La Curiana Guardiana* es un vago que no piensa más que en imposibles. Esto lo piensa debido a que el amar más que traer beneficios tangibles solo trae improductividad a las personas.

Para ayudarme más con esta idea tomé una frase de la obra *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina que en boca de su personaje *Serafina* dice sobre el amor: “la pena que da es mucha y el provecho es poco”. El amor es visto en los ojos de la *Curiana Guardiana* como algo de poco provecho para el hombre, sin embargo, ella habla desde la amargura de su propio corazón, debido a que tuvo que dedicarse al trabajo para olvidar sus propias penas. Esta tesis acerca de *La Curiana Guardiana* y su relación con el tema del amor me acercó bastante al personaje y a la amargura con la que en ocasiones se expresa, por ejemplo, en el

siguiente texto, cuando habla con la *Curianita Santa*, se puede ver cómo la visión de *La Curiana Guardiana* se complementa con lo dicho en la obra de Lorca:

Curianita Santa.

¡Qué gran disgusto traigo, comadre, que disgusto!

¿Visteis a Curianito recitar en el prado?

Curianita 1<sup>a</sup>.<sup>50</sup>

Yo le vi columpiarse sobre un hilo de araña.

Cantaba triste, triste. Estaría soñando.

El no piensa ganarse la vida honradamente.

Curianita Santa.

Es muy bueno y muy dulce ¡Un gran poeta!

Curianita 1<sup>a</sup>.

¡Un vago!

Sobre un hilo de araña nadie vive

Curianita Santa.

¡Comadre,

No critiquéis a nadie, dijo el Gran Cucaracho<sup>51</sup>!

(*La otra curiana inclina sus antenas*)

“Meditad con la hierba que nace en vuestras vidas  
y sufrid en vosotras los defectos extraños.

Valen más en mi reino los que cantan y juegan

que aquellos que se pasan la vida trabajando...

que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,

pétalo en los rosales y corteza en el árbol.”

Curianita 1<sup>a</sup>.

¿Es que el Gran Cucaracho no comía, comadre?

(*Con sorna*)

Pues decidle a un hambriento esas frases.

Curianita Santa.

¡Callaos!

El hambre es un demonio con antenas de fuego

A quien hay que alejar...

Curianita 1<sup>a</sup>.

¿Comiendo, eh?

Curianita Santa.

Orando.

Curianita 1<sup>a</sup>.

Dejadme en paz, comadre. Sois muy santa y muy sabia,

pero para esta vida no habló San Cucaracho...

Si curianito el Nene no trabaja y se aplica,

se morirá de hambre, tan listo y tan pintado,

¡Si yo fuera su madre, lo cogía...!

(García Lorca, 1965, pág. 702- 705)

---

<sup>50</sup> Aquí en el texto de Lorca nos marca el personaje como Curianita Campesina 1<sup>a</sup>. en la acotación; como ya he referido con anterioridad mi personaje se volvió uno en la obra de Cotero, así que, estos son diálogos de mi personaje la *Curiana Guardiana* en el montaje *El maleficio de la mariposa* de José Cotero.

<sup>51</sup> *El Gran Cucaracho* se refiere a la deidad en la que creían algunas de las *curianas*, por esta razón su nombre va en mayúsculas.

En la escena anterior se nota la manera en la que curiana se expresa de *Curianito el Nene* como un “vago” lo cual es coherente con la tesis manejada de mí parte en cuanto a lo que la *Curiana Guardiana* opinaba de las personas soñadoras (poetas) y de su improductividad para su sociedad. También se nota cómo no le es de ningún interés la plática de la *Curianita Santa* con respecto a *San Cucaracho* y de cómo la vida desde su punto de vista tiende a ser más práctica. Lo espiritual y lo sentimental para la *Curiana Guardiana* siempre queda en segundo término, puesto que no es de ninguna utilidad para su vida diaria, estos aspectos los ha dejado de lado por completo.

Tenemos también su opinión sobre morir de hambre al ser listo y si no se pone a trabajar. Esta idea y específico lo que dice la *curianita* 1ª acerca de ponerse a trabajar y aplicarse para con la vida, me recuerda a la sociedad actual, en la cual un poeta o artista no es bajo ninguna circunstancia un trabajo respetado ni honrado, al contrario, se considera inútil e improductivo. Mi personaje *La Curiana Guardiana*, en la obra montada por el profesor José Coteró, es una representación de la parte de la sociedad que piensa y se rige por este pensamiento, representa en la sociedad de las curianas la parte conservadora y es a su vez una abstracción de la sociedad en la que vivió Lorca y que en ningún momento se aleja de la parte social que existe con esa mentalidad actualmente.

En la escena de la *Curiana Guardiana* hablando con la *Curianita Santa*, tenemos un debate en el cual cada quien defiende sus posturas, previamente discutían acerca de *Curianito el Nene* y si era poeta o vago; mientras una defendía su postura religiosa y las palabras de *San Cucaracho*, la *otra* defendía su postura práctica. La continuación de la escena es la siguiente:

Curianita Santa.

Amiga,

Que un amor imposible era su último canto  
y hablaba de unas alas de mariposa herida,  
más digna del rocío que la carne del nardo.

Curianita 1ª

¡Es terrible esta plaga de gente perezosa!

Curianita Santa.

¡Tened misericordia del lindo enamorado...!

“Sufrid sobre vosotras las heridas extrañas,  
 los dolores ajenos”, dijo San Cucaracho.  
 Curianita 1ª  
 ¡Pero a mí qué me importa tanta y tanta tontuna!  
 Y de una mariposa, ¿por qué se ha enamorado?  
 ¿No sabe con ella no podrá desposarse?  
 Curianita Santa  
 ¡Que ha de ser negro lodo sobre la nieve acaso!,  
 cuando llega tan blanca de donde no se sabe.  
 Curianita 1ª (Enérgica)  
 Cae de las azucenas  
 Curianita Santa. (Severa) Comadre, no afirmarlo.  
 Curianita 1ª  
 En fin, que el Curianito está loco.  
 Curianita Santa  
 ¡Tan bueno!  
 Estaré en oración porque tenga descanso.  
 Su cantar me recuerda mi amor de juventud.  
 Curianita 1ª . (Muy refunfuñona)  
 ¡Vamos a la casita que ya es de noche!  
 Curianita Santa. (Muy triste) ¡Vamos!  
 (García Lorca, 1965, pág. 702- 705)

En esta escena los personajes hablan de la temática principal; el amor imposible de *Curianito el Nene* hacia *La Mariposa*.

Las posturas son diferentes, pero ambas llegan a la conclusión de que no puede ser. *La Curianita Santa* tiene una postura compasiva, mientras que *La Curiana Guardiania* comenta enérgicamente que no se puede y que aparte de todo está loco.

Aquí tenemos de nuevo la postura conservadora estoica de mi personaje; el director Cotero siempre me comentó que en esta escena específicamente se tenía que ver la amargura de la cual era objeto el carácter, de igual forma cuando *La Santa* menciona al final de la escena el recuerdo de los amores de juventud, en este momento, la dirección fue verme afectada porque el personaje, de verdad tiene recuerdos dolorosos acerca de eso, por eso el abrupto cambio de tema para irse de ahí; “¡Vamos a la casita que ya es de noche!” (García Lorca, 1965, pág. 705)

Esta escena es la presentación de lo que el personaje es. Su aparición en el primer acto es solo para presentar a *La Mariposa* en el universo de los *curianos*. El personaje en realidad dice con sus palabras y sus acciones quién es y qué representa hasta la primera escena del segundo acto.

El personaje, la mayor parte del tiempo del segundo acto, se encontraba presente cuidando a *La Mariposa* y vio todo lo que pasaba a su alrededor; se da cuenta de lo que ella hablaba con los otros, esto de alguna manera pudiera ser difícil, ya que, un personaje que no tiene interacción hablada o corporal con ningún otro carácter se tiene que ir afectando con lo que ahí sucede sin hablar palabra. Esto para mí actoralmente supuso un reto grande, debido a que a pesar de no poder decir lo que a mi personaje le pasaba en la cabeza se veía afectado en todo momento. *La Curiana Guardiana* fue quien vio la muerte de *Curianito el Nene* por amor y esto al final de la obra la deja reflexionando.

A continuación, hare una sinopsis de mi personaje usando recursos aprendidos en mi estancia en la Facultad por diferentes procesos.

Las cuatro ventanas de la personalidad de mi personaje.<sup>52</sup>

### **1ª Ventana**

**Lo evidente: Lo visual y físicamente reconocible al espectador.**

- Es una cucaracha
- Es ruda
- Es ágil
- Es alta
- Es fuerte

### **2ª Ventana**

Lo que los demás dicen de mí. (Del personaje la *Curiana Guardiana*)

- Critica a los demás, *La Curianita Santa* lo dice:

---

<sup>52</sup> Recurso aprendido por el Profesor y Director de Taller de puesta Final Francisco Silva. (2016).

Curianita Santa:

¡Comadre  
no critiquéis a nadie, dijo el gran cucaracho!  
(García Lorca, 1965, pág. 703)

- Falta de empatía hacia la situación de *Curianito el nene*, lo menciona la *Curianita Santa* utilizando otras palabras.

Curianita santa:

¡Tened misericordia del lindo enamorado...!  
(García Lorca, 1965, pág.704)

- Le es encargada la tarea de cuidar a *La Mariposa* por parte de la *Curiana Nigromántica*.

Curiana nigromántica: (a la campesina)

Quédate entre las flores  
Vigilando los sueños de la blanca durmiente.  
Si suspira, le acercas este ramo bendito.  
(García Lorca, 1965, pág.707)

- La mayor interacción que tiene *La Curiana Guardiana* con otro personaje de la obra es con *Alacranito*. Este le dice fea, loca y soltera.

### 3ª Ventana

#### Lo que yo digo de mí. (*La Curiana Guardiana*)

- A ella no le importa el amor de *Curianito*.
- Al verse en peligro amenaza a *Alacranito* con llamar a las otras curianas.

En esta ventana, tenemos muy poco debido a que, al ser dos personajes diferentes, los diálogos tanto de la *Curiana Guardiana* como de la *Curiana Campesina* son pocos. En la obra de Lorca los personajes son secundarios, sin embargo dentro de la obra adaptada por Coterio la *Curiana Guardiana* se vuelve un personaje presente que mira desde las sombras, escondida y en silencio todo lo que pasa con *La mariposa*.

## 4ª Ventana

### Lo discutible.

En lo discutible encontramos elementos dados tanto por el propio director como de mi trabajo como actriz en el montaje para crear un personaje con antecedentes y relaciones que tuvieran que ver con el contexto de la obra.

- Que haya tenido un amor en el pasado que la dejó con un sentimiento no superado en el corazón.
- Que se quedó solterona debido a un amor imposible en su pasado.
- Reconocimiento en la situación de *Curianito el Nene*, esto genera en ella sentimientos encontrados entre la empatía y la amargura.
- Sabe lo que pasará, debido a la situación imposible de un amor entre una mariposa y una cucaracha, por esto su postura estoica y moralista al respecto; ella ya lo vivió.
- Le duele su condición de solterona y lo demuestra.
- No comprende cómo *Curianito el nene* antepone su muerte a una vida sin amor.

### Antecedentes remotos

- Perdió un amor por ser imposible.
- No pudo dejar atrás su moral por el amor.
- Sufrió demasiado.
- Dedicó su vida a servir a otros.

### Antecedentes mediatos

- Es campesina, ergo dedica su vida al campo.
- Es la cuidadora de la aldea. Se volvió fuerte para cumplir esta función y salvaguardar la vida de sus vecinas las curianas.
- Se preocupa por la integridad física y moral de los integrantes de su aldea.
- Es solterona.

- No tiene a nadie en la vida, por eso se dedica a cuidar a sus amigas las curianas quienes se convierten en familia.

### **Antecedentes inmediatos**

- Vio la caída de la caída de *La Mariposa*.
- Salvó a *La Mariposa* cuando cae del ciprés.
- Se desconcierta por la aparición de un ser que nunca había visto de cerca (*La Mariposa*)
- No puede comprender ni apoyar el amor de *Curianito el Nene* hacia *La Mariposa*; le gana su visión del “deber ser”.
- Cuida a *La Mariposa* que está herida.
- Se ve en peligro junto a *La Mariposa* por un ser superior en fuerza a ella.
- Las palabras de *Alacranito* si tienen repercusión en su cabeza, le duele y lastima.
- Las palabras de los *Gusanos de luz* con *La Mariposa* si tienen eco en sus pensamientos. Le sorprende la sabiduría de estos.
- Se emociona al escuchar a *La Mariposa* y su sufrimiento; se identifica, logra verse en ese espejo, pero llega a la conciencia de nunca haberse arriesgado como ella.
- Ve toda la acción entre *Curianito el Nene* y *La Mariposa*. Escucha atenta a *Curianito*.
- Se conmueve en cierto momento.
- No puede evitar la muerte de *Curianito el Nene*.
- Grita desesperadamente por ayuda cuando ve morir a *Curianito*.
- Junto con *Alacranito* presencia la muerte de *Curianito el Nene*.

### **¿Qué motiva a la curiana guardiana?**

En la obra el personaje es motivado por el deber y la compasión de cuidar a un ser lastimado e indefenso como *La Mariposa*. En cuanto a la actitud con la situación de *Curianito el nene*, no es buena debido a que, al ser el único macho en la aldea, la

preservación de la especie y de la continuidad de la aldea, la hace rechazar que *Curianito* pierda el tiempo en un amor que no puede ser y que no traería ningún tipo de beneficio ni a ella ni a las demás curianas.

**¿Por qué el personaje de la *Curiana Guardiana* es indispensable para el momento, el lugar y los demás personajes, así como por que es necesario en la obra?**

La *Curiana Guardiana* es indispensable ya que fue ella quien encontró a la *Mariposa*, la cargó y llevó hasta la aldea para que la *Curiana Nigromántica* la salvara. También debido a sus amenazas y protección evitó que *Alacranito* hubiera podido comerse a la *Mariposa* y por último aviso a los demás de la muerte de *Curianito el nene* aunque no pudo evitarla.

### **8.3 Relaciones de la *Curiana Guardiana* con los demás personajes en *El maleficio de la mariposa* de José Cotero**

Las relaciones dentro de una obra de teatro son muy importantes, esto es debido a que la reacción hacia los sentimientos y peripecias del personaje será congruente de acuerdo con lo estrecha que sea su relación, ya sea de amistad, de amor o de odio, etc.

La *Curiana Guardiana*, por ejemplo, vivía en el prado junto con todos sus habitantes ya citados anteriormente en el presente trabajo, por lo tanto, es obvio que mantenía algún tipo de relación con todos los que allí vivían. Cabe mencionar que como tal este personaje o los dos personajes que aparecen en la obra original de Lorca solo tienen diálogos directos con *Alacranito*, *LaCuriana Nigromántica*, *LaCurianita Santa* y con la aldea en general cuando se encuentran reunidos y avisa que ha caído *La Mariposa*.

Sin embargo, en la obra de Cotero el personaje toma un poco más de protagonismo y relevancia, además de que hay relaciones con los otros personajes que se fueron construyendo con el pasar de los ensayos y con el pasar de la construcción del carácter para que su modo de reaccionar ante las situaciones fueran diferentes de acuerdo con los personajes y su interacción en escena.

Con *La Curiana Nigromántica*, por ejemplo, mantenía una relación meramente de subordinación, *La Curiana Guardiana* le tenía un respeto grande por ser *la curiana* más sabia y anciana de la aldea, por eso la escucha y obedece. Con *La Curiana Santa* mantiene una relación de amistad ya que en el texto *La Curianita Santa* le dice comadre por lo tanto hay una relación estrecha y de confianza. Ambas comentan lo sucedido en el día como si fuera algo que hacen todas las tardes. Se juntan para contarse los chismes de los demás, inclusive cuando se estaba en el proceso de montaje una de las direcciones de Coteró fue que ambos personajes se vieran como viejas chismosas comentando los acontecimientos de los habitantes. La relación se alcanza a ver cercana debido a que intercambian opiniones fuertes y personales sobre la situación de *La Mariposa* y *Curianito el Nene* lo cual denota destellos de la relación de ambas puesto que están en confianza para decir lo que en verdad les pasa por la cabeza.

Con *La Mariposa* la relación es más complicada; si existe un lazo afectivo que se va construyendo con el pasar del tiempo y que nace con la compasión. El personaje de *La Curiana Guardiana* realmente se preocupa por el bienestar de *La Mariposa* le ocupa verdaderamente su salud y las circunstancias que rodean su caída. Se toma muy en serio su papel de protectora y todo esto lo hace de corazón desde un punto de vista empático y misericordioso (de acuerdo con la construcción de mi personaje). *La Curiana Guardiana*, cuando escucha las palabras de *La Mariposa* no comprende al principio de lo que habla, la siente delirante, pero al pasar de las horas va reconociendo el dolor que padece y llega a comprenderla un poco más. La interacción hablada entre las dos es poca o nula, pero existe un reconocimiento por la presencia de la otra en ambos personajes; durante un corto periodo de tiempo se tienen solo la una a la otra y de esta manera comparten más de lo que a simple vista pudiera parecer.

Coteró marcó una escena preciosa en la que se deja entrever la relación de ambas de manera poética y maravillosa: sucede cuando *Alacranito* le dice solterona a *La Curiana Guardiana*, esta cae y se ve vulnerable en el momento, de hecho en esta parte se puede ver realmente el estado anímico del personaje, entonces al estar en

el piso ve a *La Mariposa* y comparte su estado en ese momento con ella, ellas se ven en silencio, *La Mariposa* sonríe y le da una especie de consolaci3n como compartiendo con ella el dolor, ya no est n solas. Por esta raz3n la relaci3n de *La Curiana Guardiana* y *La Mariposa* se me hace la más compleja y cercana a comparaci3n de la que tiene con los demás personajes. Coterio le dio mucho énfasis en las direcciones a esta relaci3n entre ambas para que pudiera verse la importancia que lleg3 a tener que la cuidara y procurara como lo hace, incluso aunque peligre su vida.

Con *Los gusanos de luz*, la relaci3n es meramente contemplativa y auditiva, esto es porque reflexiona en lo que dicen y hablan del amor, aunque no interactúa con ellos más allá de asustarlos para evitar que la toquen.

*Curianito el Nene* y *La Curiana Guardiana* tienen una relaci3n en la que nunca intercambian diálogos, sin embargo la situaci3n límite por la cual pasa la aldea a causa de *Curianito* hace que sus palabras y verlo morir tenga relevancia por el reconocimiento de ella en él.

En conclusi3n, se debe hacer un estudio detallado del personaje a representar para poderlo hacer con responsabilidad y dar al espectador una trayectoria verosímil, tener todos los elementos constitutivos del personaje muy claros para que la ficci3n sea posible en escena.

Como ejecutante actoral, tengo que analizar, apropiar y juntar tanto lo evidente que se encuentra en el texto de Lorca como lo discutible dentro del texto y fuera de él; de esta manera se puede ir develando conforme a un trabajo de investigaci3n individual el carácter que se quiere que se vea. El director, quien es el encargado de la visi3n global del texto espectacular, también direcciona al actor para que el personaje vaya congruentemente a formar parte de un universo ficticio ya pensado. El personaje proporcionado a cada actor ya lleva una carga emotiva dada por el autor y lleva una historia congruente a una visi3n externa del dramaturgo, puesto que, al ser una obra dramática, su fin es la representaci3n. El director y el actor redondean los elementos discutibles y le dan voz y una historia más profunda a la contada en el papel.

*La Curiana Guardian* fue un personaje direccionado por José Coteró y la construcción y asunción del mismo estuvieron a mi cargo. El actor le pone los detalles y los colores con los que el espectador verá el resultado final de un trabajo completo en todos los aspectos: corporales, intelectuales y emotivos.

El personaje dado a cada actor por supuesto lleva elementos personales de cada uno ya que, si otra actriz u actor hubiera en ese o en otro momento representado a *La Curiana Guardian* lo hubiera hecho de manera diferente, ya que los actores siempre tendrán ideologías y entendimientos distintos, también me atrevo a decir que el contexto del 2015 al momento en la presentación de éste trabajo también cambió, yo no soy la misma y no haría al personaje exactamente igual.

## **IX. ENSAMBLE DE CREATIVOS**

Al montar una puesta en escena, hay distintos lenguajes que complementan y redondean el “texto espectacular” que el director ha concebido en su cabeza; a veces es necesario recurrir a creativos especializados para que las ideas puedan convertirse en hechos concretos, es entonces cuando el encargado de dicho proyecto llama a profesionales de confianza que lo apoyen.

En el caso de la puesta en escena *El maleficio de la mariposa*, José Coteró llamó a distintos profesionales que ayudarían con la propuesta plástica y sonora para terminar el universo de Lorca que queríamos representar. La propuesta plástica estuvo a cargo de Ricardo García Luna y la propuesta musical por Yurev Vivero.

La propuesta plástica de Ricardo García Luna se dividió en dos vertientes: la escenografía y el vestuario.

### **9.1 Vestuario**

La propuesta de vestuario fue algo que Ricardo trabajó individualmente con cada actor, esto debido a que se le dio la posibilidad a los actores de retratar a los personajes en maquetas de tal manera que el actor que hablaba de su personaje, al conocerlo y concebirlo pudiera darle color y textura en un elemento plástico como una maqueta que pudiera dar una idea de cómo lucía en el exterior; nosotros, los actores teníamos la tarea de retratar a nuestros personajes “una idea abstracta se ve materializada” (Bitácora personal. Enero de 2015).

Con la maqueta, Ricardo tenía que llevarse una idea visual de lo que el personaje representaba y cómo nosotros lo mostramos, para que él pudiera hacer el trabajo de imaginar cómo se vería ese personaje en físico, con telas y distintos materiales que terminaría de trazar por fin a los que contarían la historia, esto para que visualmente a la hora de la representación, el espectador con solo verlo pudiera distinguir quién era cada uno. Ricardo tenía licencia creativa de Coteró para realizar los diseños, sin embargo Coteró siempre tuvo una participación activa en los

mismos ya que elementos como la comodidad y la utilidad siempre tienen que ver en los vestuarios, el director es quien define la estética que será llevada en la puesta en escena.

En el vestuario utilizado los materiales y estampados según las palabras del propio profesor Cotero “tenían que llevar tanto al actor como al espectador a una relación con la tierra y la naturaleza” (entrevista a José Cotero. Abril 2017), esto para ser congruentes tanto con el texto de Lorca y con los personajes que son insectos.

Desde el momento en que yo vi los diseños de Ricardo me remití a un lugar poblado de plantas:

Al ver mi maqueta y al ver el diseño de Ricardo me entró una imagen a tierra mojada, a un lugar tibio donde llueve todo el tiempo y las plantas lo dominan todo.  
(Bitácora Personal. Febrero 2015).

A mí como actriz, ver los colores y las texturas, la parte del torso cubiertas por hojas y los movimientos del vestuario me provocaba ya sensaciones diferentes. Cuando por fin estuvieron terminados era ya el complemento necesario para ver en el espejo al carácter y por lo tanto sentirme ya como el personaje.

Por primera vez me pongo el vestuario completo (bueno, faltan algunos detalles) pero por fin veo materializada en el espejo a *La curiana guardiana*...y cuando combino todo con el corporal la veo por primera vez, aunque ya la conozca. (Bitácora personal. Mayo 2015).

El proceso para la realización del vestuario fue bastante íntimo y personal. A cada uno de los actores se le entregó el material y las piezas para la construcción de nuestro vestuario, lo cual hizo que los sintiéramos más nuestro.

Cada uno de los personajes tenía diferentes colores y texturas correspondientes al carácter. En *La Curiana Guardiana* los colores eran verdes y cafés, para obviamente retratar que es una mujer de campo y un tanto ruda. Lo ruda en el vestuario se veía ya que la falda era tableada estilo guerrero romano aparte de que no era una confección de una prenda de ropa como tal; pondré un ejemplo: en el caso de *La Curiana Nigromántica* la capa que utilizaba la actriz fue bien

confeccionada y con cortes perfectos, mi vestuario nada más consistía en la falda tableada que simulaba un taparrabo.

Cada personaje portaba un color distinto de acuerdo con las descripciones de los personajes según sus características tanto físicas como emocionales, para esto fue necesario enseñarle a Ricardo la obra montada (o lo que llevábamos de ella) con el fin de que se diera cuenta quiénes eran los personajes, de qué hablaban y cómo accionaban, así podría tener una idea general de cómo debía vestir a los insectos de la obra *El maleficio de la mariposa*.

Las texturas utilizadas con pedazos de tela ensamblados en el vestuario daban la sensación de estar entre plantas y eso era lo que se necesitaba. El color fue fundamental, por eso en su mayoría los vestuarios llevaban en la totalidad o parcialmente colores verdes y cafés que dan la sensación de campo y de naturaleza. Otra cosa que complementaba la indumentaria fueron hojas que fueron pegadas alrededor de todos los atuendos, como cuando los insectos caminan por el campo y tienen pedazos de plantas en ellos. Los caparazones que teníamos todos los actores que representábamos cucarachas, fueron hechos como una especie de almohadas que se colocaban con una especie de arneses; fueron hechos con la finalidad de que el peso fuera poco y así permitir que los trazos fueran cumplidos. *La Mariposa* tenía tela en los brazos para simular sus alas y el movimiento de estas, al final cuando vuela lejos se le ponían unas alas más grandes para simular el vuelo.

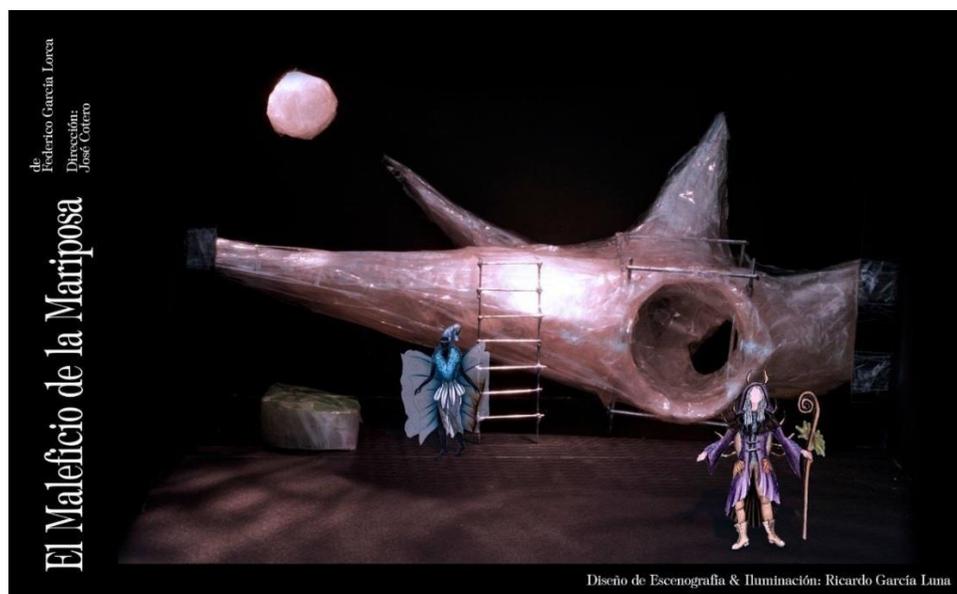
En conclusión, el vestuario fue parte fundamental para la realización del universo ficticio de *El maleficio de la mariposa* y nos permitió a los actores ver en el espejo lo ya realizado por nuestra mente de los personajes. Todo fue congruente con el montaje y el trabajo de Ricardo fue fundamental.

En el presente trabajo se anexa material fotográfico al final donde podrán ver tanto el vestuario como la escenografía.

## 9.2 Escenografía

Como ya he dicho antes, la escenografía fue fundamental para la realización de los trazos escénicos, así como para la congruencia del corporal. Cotero ya había dejado claro que el lugar sería acotado y pequeño, esto por dos razones: la primera razón fue que se tenía que compartir el Foro Experimental “Raúl Zermeño” con el Taller de Puesta en Escena Básica, con esto me refiero a que habría dos propuestas escénicas simultáneas en este espacio, por lo tanto se dividió y teníamos que trabajar con eso. La segunda razón fue que al ser un montaje de insectos mientras más pequeña fuera el área de trabajo habría más cercanía de los actores con el público y esto crearía una atmosfera íntima que traería al espectador más cerca al universo de insectos, como cuando tenemos que parar a mirar con detenimiento un insecto en la vida real.

Ya teniendo en cuenta el espacio, Cotero recurre a Ricardo para la creación de la escenografía. Esta fue una creación libre de Ricardo, y que según sus propias palabras daba la sensación de un capullo en el cual viven los insectos. A continuación una fotografía de la maqueta que Ricardo mostró de la idea que tenía en mente. Fotografía de Ricardo García Luna



La escenografía en forma de capullo se pensó para que los corporales de los actores fueran lo más cercano a un insecto, me refiero a que la escenografía permitió al elenco saltos, acrobacias, así como un empleo de la espacialidad distinto a lo que todos estamos acostumbrados. El uso de distintos niveles en el capullo hacía que los actores que representaban insectos realmente parecieran colgados o caminando verticalmente como cuando vemos una cucaracha en la vida real pegada a la pared o moviéndose a través de las cosas. Se pretendía que la convención del insecto fuera reconocible.

El material utilizado también fue importante para la realización del montaje. Primeramente, tenemos la base del capullo que fue hecha de vigas de metal soldadas entre sí para la estabilidad de la estructura y posteriormente esas vigas de metal fueron cubiertas en su totalidad por metros de cinta adhesiva transparente que sería en este caso el hilo de seda con el cual los gusanos se envuelven para su metamorfosis. La cinta adhesiva además de ser resistente tenía un sonido en especial al ser pisado pues sonaba como cuando se camina por hojas secas y estas crujen. Todo tiene un trasfondo que lleva a lo mismo: dar una sensación de estar entre la naturaleza, el bosque o en este caso el prado de las curianas. El capullo tenía la función de ser el refugio o la pequeña casa de Doña Curiana que además era rodeada de pequeños hongos luminosos (realizados con cinta adhesiva también) que daban la sensación mágica y mística que Lorca trata de impregnarle a todas sus obras.

Así pues, en el capullo montado, en la parte del techo se montaron luces que daban la sensación de un cielo estrellado y la luna que cambiaba de color. La escenografía estaba lista.

El piso se pintó de color verde con diseños de plantas para ser congruentes con lo que se estaba hablando: un prado verde donde vivían estos insectos.

### 9.3 Música

La música es fundamental para la puesta en escena esto es porque el repertorio musical que se busque y se ponga será esencial para crear ambientes.

El repertorio musical que se buscó para *El maleficio de la mariposa* fue basado en lo que el director musical Yurev Vivero creyó factible para la obra al verla. José Cotero le dio licencia creativa para crear los ambientes según las situaciones.

Se escogieron varias canciones del repertorio de García Lorca para ser cantadas en la obra tales como: *Las tres hojas*, *Los peregrinitos* y *Canción cantada*<sup>53</sup>, el poema *La luna* y *La muerte* se hicieron canción coral.

La música consistía en pistas de musicales que el mismo Yurev compuso y para las cuales habría un violista en vivo tocando, Pedro de la Serna.

Para Yurev un instrumento como la viola, de sonidos más graves, traería nociones melancólicas al montaje, además tener música en vivo siempre trae consigo una sensación de intimidad lo cual se quería lograr en todo momento para el espectador.

El maestro Cotero en una entrevista, durante la realización de este trabajo, mencionó que Yurev se basó en melodías originales que Lorca compuso en éste o en otros montajes.

Que hubiera dentro del montaje *El maleficio de la mariposa* melodías, canciones y poemas del mismo Lorca, hacía más íntima la relación del elenco con el autor y esto nos permitía hablar de lo escrito por el poeta con más integridad y entusiasmo. Hablando por mí, me enamoré de la obra teatral a la cual dedico el presente trabajo, pero también me enamore del trabajo de Lorca y de lo que el autor quiso transmitir.

---

<sup>53</sup> Estas canciones están dentro del cancionero recopilado de Lorca. (*Obras Completas* Aguilar, 1965) Se pueden encontrar versiones de ellas musicalizadas en YouTube.

## CONCLUSIONES

Tomar un texto clásico y querer montarlo conlleva una responsabilidad con el autor que lo escribió y publicó, pues tenía la entera confianza en que sus palabras, pensamiento y mensaje estarían en buenas manos. Procesos como el trabajo de mesa, aprender del contexto del autor y de su simbolismo, así como de su manera de escribir y de expresar sentimientos e ideas no debemos verlo a la ligera. El autor, en este caso Lorca, tenía algo que decir y debimos, todos los involucrados en el montaje rendir homenaje a sus palabras, partiendo de nuestra lectura particular y tomando en cuenta el público de nuestro tiempo en el siglo XXI.

Lo que me ha dejado investigar de Lorca y de la obra *el Maleficio de la Mariposa* es una visión grandilocuente y certera de temas que son importantes para nuestra sociedad y nuestro tiempo, los verdaderos textos clásicos y lo que hace que un autor aun tenga vigencia, es que puede hablarme a mí en este momento de mi vida, puede hablarle al hombre que vivió a principios del siglo XX y podrá hablarles a las generaciones por venir. Esta obra a la que dedico este trabajo tiene muchas cosas que expresar y lo seguirá haciendo.

El presente trabajo, así como la puesta en escena del profesor Coteró me abrió los ojos, puesto que el trabajo de mesa es tan importante como el trabajo escénico; el tener noción de los diferentes procesos que son necesarios para llegar a la teatralidad es importante, pero es igual de significativo no olvidar ningún proceso ni tomar atajos. Llegar a una coherencia entre el texto dramático y la puesta en escena es fundamental para que se pueda producir un mensaje unificado y así dialogar con el espectador.

Este trabajo de investigación es una prueba de la coherencia entre texto dramático y puesta en escena. Coteró realmente habló por Lorca con base en todo el trabajo de investigación que hicimos, tanto del autor como de los símbolos y metáforas. El director de escena tiene una doble responsabilidad: con el dramaturgo para hacerlo hablar y la otra es con sí mismo para decir lo que quiere con el uso de otras palabras, siempre tomando en cuenta la intención del autor. El actor toma ambos

elementos y crea un personaje direccionado por el director y con el análisis personal previo del autor para hablar en escena.

Hubo un diálogo con el espectador al final del proceso final de puesta en escena. La respuesta del público fue muy buena y puedo decir que el mensaje se pudo proyectar con éxito. Personalmente fui tocada profundamente por Lorca, por su obra y por sus palabras, yo encontré empatía con cada uno de los personajes y con la situación. Espero de alguna manera que quienes fueron partícipes de la ficción que con tanto cariño se montó, también se hayan llevado algo de estos pequeños insectos que hablaban de amor.

Mi visión de la obra y de Lorca ha cambiado, de distintas maneras mi forma de ver la vida.

Por último, es importante hacer hincapié que los hacedores de arte y, en este caso los que hacemos teatro, tenemos una responsabilidad enorme con la sociedad pues es a ellos a quien debemos nuestro trabajo, entregar espectáculos de calidad con un mensaje y algo que decir es nuestra obligación porque somos artistas y ciudadanos, formados en una universidad pública, pagada con los impuestos del pueblo. No hay sentimiento que se compare con estar en escena diciendo algo que realmente creemos.

La disciplina, el trabajo, creer en lo que hacemos y en lo que transmitimos es importante, pero lo más importante siempre es hacerlo con AMOR.

## BIBLIOGRAFÍA

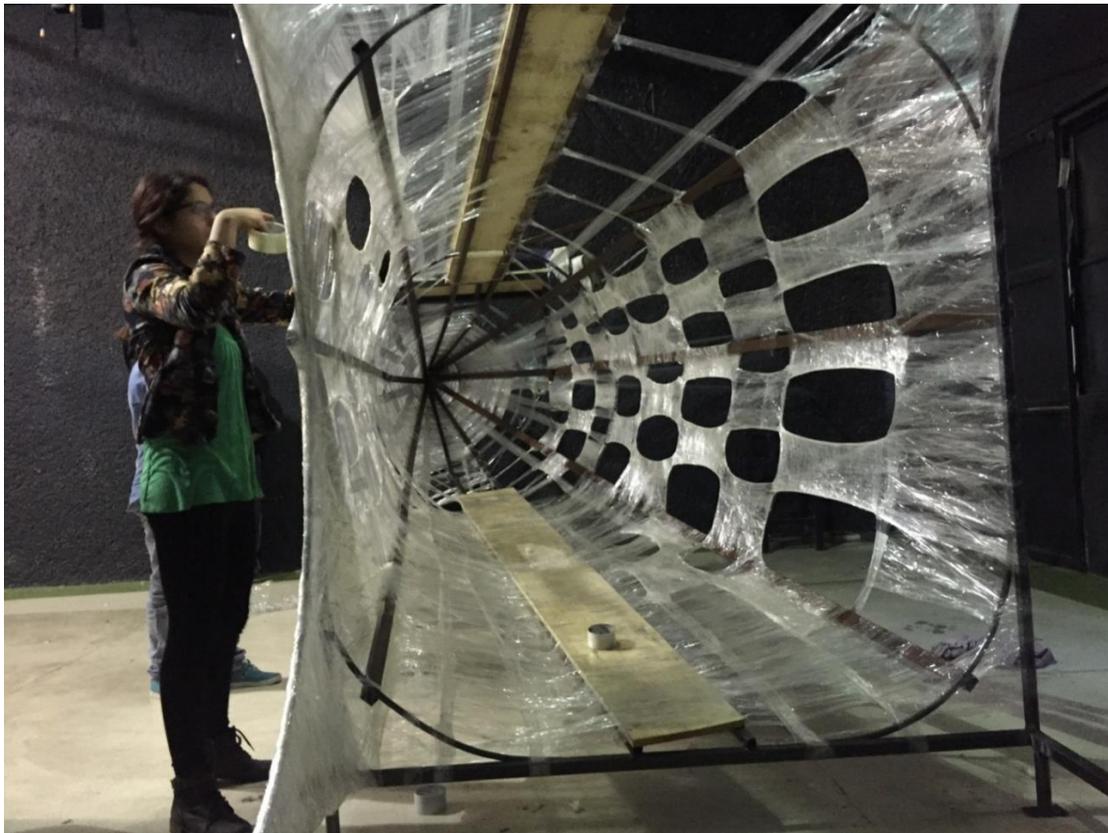
- Alatorre, Claudia Cecilia. “Análisis del drama” Escenología, A. C., 1999.
- Albarracín Brescia, María Teresa. Fernández Núñez, Sagrario. Marañón Llona, Nieves. “Cuadernos didácticos para el montaje El maleficio de la mariposa de Federico García Lorca. Biblioteca Virtual de la Consejería de Educación de la comunidad de Madrid, 2003.  
<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001314.pdf>  
Andalucíadiario.es. “Yo soy español integral. Pero antes que esto, soy hombre del mundo y hermano de todos”. 18 de agosto de 2013. (Entrevista de Federico García Lorca con Luis Bagaría para el diario *El Sol* en 1936).<http://www.andalucesdiario.es/cultura/yo-soy-espanol-integral-pero-antes-que-esto-soy-hombre-del-mundo-y-hermano-de-todos/>
- Beristaín, Elena. “Diccionario de retórica y poética”. Editorial Porrúa.
- Bousoño, Carlos. “Teoría de la expresión poética”, Editorial Gredos, 1985.
- Diccionario de la Real Academia Española. En línea: <http://www.rae.es/>
- Enríquez, José Ramón. “En torno al maleficio del artista adolescente”. La jornada semanal, 16 agosto de 1998.  
<http://www.jornada.unam.mx/1998/08/16/sem-ramon.html>
- García Lorca, Federico. “Juego y teoría del duende”. Conferencia, 1933.
- \_\_\_\_\_ . “Obras completas”. Aguilar, Recopilación y notas de Arturo del Hoyo, prólogo de Jorge Guillen, Epilogo de Vicente Aleixandre, 1965.
- \_\_\_\_\_ . “Poema del cante jondo, romancero gitano”. Cátedra Edición de Allen Josephs y Juan Caballero, 2009
- Gibson, Ian. “Federico García Lorca”. Editorial Crítica, 2011.
- Gómez Torres, Ana María. “Experimentación y Teoría en el teatro de Federico García Lorca”. Editorial Arguval, 1995.
- J. Chevalier y A. Gheerbrant. “Diccionario de los símbolos” Versión castellana de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, 1999.

- Navarro Tomás, Tomás. "Arte del verso". Compañía General de Ediciones, S.A., 1965
- Pavis, Patrice. "Diccionario del teatro". Editorial Paidós, 1998.
- Ricœur, Paul. "Teoría de la interpretación" (Falta editorial y año)
- Roig, Olga. "Símbolos ocultos y mágicos". Edimat Libros, S.A., 2015
- Salvat, Ricard. "El teatro: como texto, como espectáculo", Editorial Montesinos, 1995.
- Tavira, Luis de. "interpretar es crear", Editorial paso de gato, 2010
- Teatro de Cámara de Federico García Lorca, cuyo prólogo es escrito por Ezequiel Vieta (Ed. Arte y Literatura, 1983. La Habana, Cuba. Pág. 26-28)
- Toro, Fernando de. "Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena". Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas. "Paso de Gato", 2014.
- Trevi, Mario. "Metáforas del símbolo". Anthropos, 1996
- Varela Merino, Elena. Moíno Sánchez, Pablo. JauraldePou, Pablo. "Manual de métrica española". Castalia, 2005.

**ANEXO FOTOGRÁFICO**  
Fotografías del vestuario



Fotografías de la escenografía







## Programa de mano y publicidad.

**REPARTO**

Blanca Luna / Doña Curiana, Gusano 3  
Brenda Herrera / Poeta  
Daniela López García / Mariposa  
Edzná Hinojosa / Curiana Nigromántica  
Fernando Nicolás / Alacranito  
Gabriela Rulfo / Curianita Niña, Doña Orgullos, Gusano 2, Curiana Santa  
Ignacio Hernández / Curianito  
"El nene"  
Montserrat Miranda / Curiana Guardianiana  
\*Montserrat Aviles\* / Curianita Sílvia, Gusano 1  
\*Actriz invitada

**AGRADECIMIENTOS**

Miguel Ángel Pérez Fragozo, Mtro. Román González, Juan Carlos Reza Dávila, Fernando Kevin Reza Creel, Antonio Reyes Mina, Irma López Rulfo, Alan Flores Pérez, Karla Leyla Avejar, Alejandrina Osorio García, Azucena Ruiz Vasquez, Juan Francisco Hernández Martínez, Gerardo Salas, Jesús Mendiolá, Alam Augusto Garduño

**DIRECTORIO**

Universidad Autónoma del Estado de México

Rector  
Dr. en D. Jorge Olvera García

Facultad de Humanidades

Directora  
Mtra. en E. L. Hilda Ángela Fernández Rojas

Subdirector Académico  
Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega

Subdirectora Administrativa  
Mtra. en D. A. E. S. Danhia Lyonne Tornell González

Coordinador de la Licenciatura en Artes Teatrales  
Lic. en A. D. Adalberto Téllez Gutiérrez

**El maleficio de la mariposa**

De: Federico García Lorca

Dirección: José Cotero\*



LAEM  
Universidad del Estado de México

*Señores, la comedia que vais a escuchar es burlada e inquietante, comedia rota del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón...*

**E**n una comunidad de curianas (cucarachas) cayó un día, malherida, una mariposa; de ella quedó profundamente enamorado el joven poeta Curianito, a quien su madre quería casar con la rica heredera Curianta Silvia. De esa manera un grupo de insectos fue testigos del maleficio del amor; del que nadie, ni la vida, puede defenderse.

Frente a usted, atento espectador, ha de recrearse la magia de un mundo minúsculo que, quizá, le parecerá ajeno, pero no olvide que el teatro es un oasis donde todos podemos encontrar nuestro reflejo; todos, incluso usted, aunque sea muy astuto y trate de escapar.

La araña ha tejido su red y tiene en el centro los pensamientos de cada uno de los espectadores, de quien está a su lado, detrás, enfrente... de usted mismo. Mas no se espante, le aseguro que nadie le hará daño. No, no trate de escapar... no podría, no podrá, pues el amor nos sujeta a todos y de su hechizo nadie puede esconderse, como verá, ni los insectos más repugnantes e insignificantes que pueda imaginar.

El grupo "De la Barraca Teatro" de la Licenciatura en Artes Teatrales de la UAEM se arriesga a presentarle la primer obra dramática escrita por el joven andaluz, Federico García Lorca. Dialoguemos y reconozcamos que, a veces, lo que deseamos es el mejor camino a perderlo todo, incluso la vida.

Daniel Aznate  
Mayo 2015

## CRÉDITOS

**Dirección:** José Cotero

**Diseño de Escenografía, Vestuario e Iluminación:** Ricardo García Luna

**Asistente de Escenografía y Vestuario:** Blanca Villagrán

**Realización de Escenografía:** Alejandro Vera Mendieta y Grupo 41 de la Licenciatura en Artes Teatrales

**Realización de Vestuario:** Mariela García Pérez, Reyna Salinas Arreola, Blanca Villagrán y Grupo 41 de la Licenciatura en Artes Teatrales

**Asesoría y Entrenamiento Corporal:** José Alberto Hinojosa

**Selección Musical y Asesoría Vocal:** Yurev Vivero

**Ejecución Musical en Vivo (Viola):** Pedro de la Serna

**Diseño Gráfico:** Ilse Paola Flores Valeriano, Alan Tellez Urive

**Jefe de Foro:** Miguel Manjarréz

**Técnicos:** Azucena Ríñz Vázquez, Alexis Reyes, Karla Leyla Avelar, Alejandrina Osorio, Alan Flores Pérez, Juan Carlos Reza Dávila



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO  
DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES

Licenciatura en Artes Teatrales  
Generación 2011 - 2015

Lo invitan a la puesta en escena:

# El maleficio de la mariposa

De: Federico García Lorca  
Dirección: José Corero

Temporada Académica 2013

Foro Experimental "Raúl Zermeno" de la Facultad  
de Humanidades

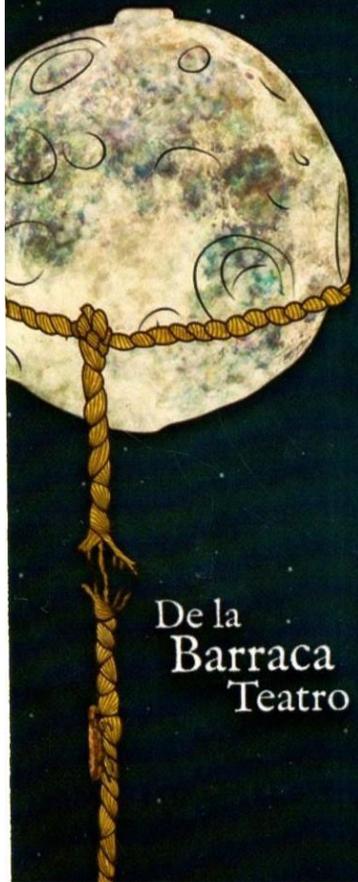
Paseo Universitario esq. Paseo Tollocaan S.N., Ciudad  
Universitaria, Toluca, Edo. de México

Cuota de recuperación \$30

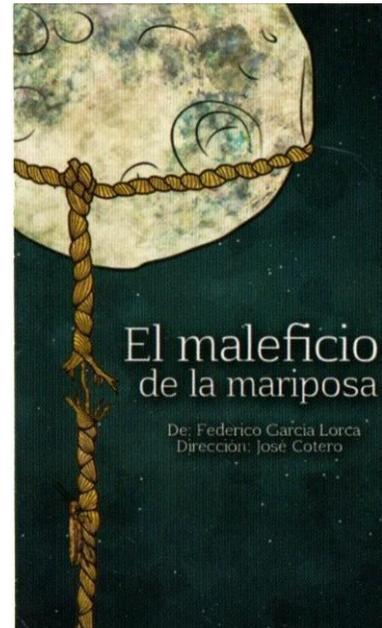
Del 13 de mayo al 19 de julio  
Jueves, viernes y sábados, 18:00 h  
Domingos, 17:00 h



# El maleficio de la mariposa



De la  
**Barraca  
Teatro**



Universidad Autónoma del Estado de México  
Facultad de Humanidades  
Licenciatura en Artes Escénicas  
Generación 2011 - 2016

Temporada Académica 2015  
Del 15 de mayo al 19 de julio  
Jueves, viernes y sábados, 18:00 h  
Domingos, 17:00 h.

Donativo: \$30 Entrada General

Foro Experimental "Rafael Zermeno"  
de la Facultad de Humanidades

(Pasaje Universidad s/n, Paseo Toluca s/n  
Ciudad Universitaria, Toluca, Edo. de México)