

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores

I. El éxito

A finales de noviembre de 1935, García Lorca preparaba en Barcelona su último estreno con la Compañía de Margarita Xirgu (el día 27 aparece ya en *L'Hora* una larga entrevista con el dramaturgo donde se le nombró «anarquista» y «futur gran poeta de la classe treballadora»). La mayor parte de la prensa local consideró un privilegio que García Lorca estrenara primero en Barcelona, y previó y acaso alentó un acontecimiento a la vez multitudinario y sofisticado, una mezcla insólita de excelencia y popularidad («tarea de atraer hacia el teatro al público no habitual, a los desertores, a los escépticos, a los indiferentes». EDG, 14-XII-35). El 12 de diciembre, *El Día Gráfico* de Barcelona incluía un retrato de García Lorca y un suelto que anunciaba enfáticamente la presencia en la ciudad de varios críticos teatrales madrileños: para asistir esa noche al estreno de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. El mismo día, *L'Humanitat* recogía unas declaraciones del autor «antes del estreno» que habían de orientar decisivamente los juicios de la crítica, y Ernest Guasp, en *Mirador*, recordaba por extenso la primera lectura de la obra ante la Compañía de Margarita Xirgu (septiembre de 1935), al pie de una fotografía del grupo, que García Lorca le había dedicado; y concluía: «quiero correr el riesgo, si es que lo hay, de asegurar que *Doña Rosita* es la mejor producción que como poeta ha dado hasta hoy García Lorca al teatro».

Parece haberse creado de este modo una atmósfera de éxito y entusiasmo a la que cedieron no menos de 27 reseñas y reportajes publicados en Barcelona y Madrid durante la semana siguiente. Ignasi Agustí, que fue el más radical y decidido de los dos únicos disidentes, se alegraba el día 16 en *L'Instant* de que una «oportuna indisposición» le hubiera permitido librarse del «calor» de este estreno y de todos los «motivos de intoxicación» que habían limitado la capacidad de tantos críticos. En *L'Instant* del día 13 y en *El Día Gráfico* del 14 se atestigua ese éxito («Todos coincidían en apreciar que con *Doña Rosita* García Lorca ha producido seguramente su obra más completa», Ins) y se alude incluso a un cierto amago de historia colectiva a la entrada del local y en sus pasillos. Tal vez el mayor exponente del éxito de crítica fue un reconocimiento general que hasta entonces le había sido escatimado: el dramaturgo García Lorca estaba a la altura del poeta y los valores de *Doña Rosita* eran sobre todo «teatrales»:

Pues que en *Bodas de sangre*, pues que en *Yerma* triunfaba, sobre todo, el poeta (...). No así en *Doña Rosita*, que tiene su exacto y único marco en el teatro (Van).

La escena final del tercer acto es magistral (...); estilo y solución escénica muestran ya con absoluta plenitud la personalidad excepcional del dramaturgo en Federico García Lorca (ES).

¹ *Olmedilla*, del Heraldo de Madrid; *Cruz Salido*, de Política y El Socialista; *Antonio Espina*, de El Sol; *Obregón*, del Diario de Madrid; *Díez Canedo*, de La Voz; *Marín Alcalde*, de Ahora; *Isaac Pacheco*, de El Liberal?; *Eduardo Haro*, de La Libertad. Véase *El Día Gráfico*, 14-XII-35, p. 15.

Intenso temperamento de dramaturgo (Mati).

Sin embargo, aquellas reseñas —a pesar de cierta desmesura en la predicción del éxito— no resultan en general desorbitadas o injustas, sino más bien ambiguas, mensajeras a la vez de la aprobación y el desconcierto: por un lado, y en el terreno más explícito, la mayor parte de las reseñas no dejan de razonar sus juicios y su entusiasmo de forma detallada y convincente. Plantean así, una vez más, a la historia de la recepción teatral, el delicado dilema de los grandes éxitos: ¿hasta qué punto es el autor quien ha sometido a su público o el público a su autor, para alcanzar esa extraordinaria sintonía? ². Por otro lado, las mismas reseñas descubren, casi siempre entre líneas, un amplio margen de indecisión, ciertas formas de perplejidad que el drama parece inspirar a su público, más allá de la devoción prevista. No se trata exactamente de un desdoro o una cortapisa del éxito, sino de una nueva distancia entre el autor y su público, una cierta solución a aquel dilema: bajo la aparente armonía se encuentra un oscuro desconcierto, y hay entre el drama y el espectador más tensión que acuerdo, más duda que sumisión.

II El desconcierto: comedia, tragedia

Las reseñas suelen compartir las expresiones del éxito, pero cada una tiene su propio acento al comunicar el desconcierto. A finales de 1935, el *horizonte de expectativas* del público de García Lorca había sido configurado por sus dos «tragedias» inmediatamente anteriores, *Bodas de sangre* y *Yerma*; por firmes promesas de una nueva tragedia que completara la trilogía («Ahora voy a completar la trilogía que empezó con *Bodas de sangre*», 1-I-35, p. 1768; «estoy trabajando en otra tragedia», 17-IX-35, p. 1785) y por una declarada voluntad de insistir en la tragedia: «Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto, yo quiero dar al teatro tragedias» (3-VII-34, pp. 1759-1760).

Pero el mismo García Lorca introducía, casi a la vez, la primera quiebra en esas expectativas, casi a la vez, la primera quiebra en esas expectativas, con una actitud más indecisa que contradictoria: el 15 de diciembre del 34 declara estar «escribiendo una comedia (...), comedia burguesa», a la que titula ya *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (p. 1763); el 1 de enero de 1935 sustituye el rótulo de *comedia* por el de *tragedia*, «se trata de la línea trágica de nuestra vida social (...). Recojo toda la tragedia de la cursilería española» (p. 1768). En algún momento de ese mismo año vuelve a definirla como «comedia», la relaciona con el «cinema dell'anteguerra» y describe inverosímilmente a Rosita como «la piccoloborghese, senza un soldo, cha fa la donna fatale e parla in francese» (p. 1781). Por último, el día del estreno explica en *La Humanitat*:

Per a descansar de *Yerma* i *Bodas de sangre* que son dues tragèdies, jo volia realitzar una comedia senzilla i amable; no m'ha sortit però perquè el que m'ha sortit és un poema que a mi em sembla que té mes llagrimas que les meves dues anteriors produccions (1799) ³.

Sobre esta última indefinición tomará partido la crítica del estreno. Cabe prescindir de

² El mismo García Lorca parece, por aquellos años (1934-1936), seriamente preocupado con este tema: indaga sobre la «crisis de autoridad» del teatro (p. 140) y proclama que «el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro» (p. 151).

³ En García Lorca continúa la incertidumbre después del estreno. En una entrevista aparecida en *Crónica*, de Madrid, el 15 de diciembre, dirá «¿Comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española» (p. 1800); en la última referencia que parece haber hecho a la obra, el 7 de abril de 1936, la llama sólo «mi última comedia» (p. 1811). En cierto modo, García Lorca recupera así el concepto de «comedia rota» con que había definido quince años antes El maleficio de la mariposa: «comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón» (p. 669).

los que simplemente transcriben las palabras del autor (Veu). Entre los restantes sobresalen dos extremos de opinión: *Renovación* (y parejamente *El Día Gráfico* y *Diario de Barcelona*) proclama que la obra «difiere en cuanto al género esencialmente de las anteriores» y la incluye decididamente entre las comedias⁴.

El Sol añade un matiz: aunque las supera, esta «comedia» está más cerca de *Mariana Pineda* y de *La zapatera prodigiosa* que de la producción más reciente; es, pues, una suerte de ventajoso retorno. Por el contrario, para el crítico de *Las Noticias* (como para el de *El Popular*) García Lorca no sólo «prosigue» sino que «acentúa su modalidad de arte trágico»; *Doña Rosita* es «la tragedia misma de *Yerma* (...) corregida y aumentada»⁵. Equidistante de esos dos extremos, se ubica la gran mayoría, mucho más lúcida e indecisa. Los términos «tragedia» y «comedia» alternan ahora en los mismos párrafos (Hum, Mati) sin mezclarse ni separarse del todo, sin poder prestar un servicio completo a la definición de la obra. Con todo, comienza vagamente a sugerirse un difícil deslinde: la «comedia» es más bien un elemento exterior, visible, brillante, de apariencia incluso «frívola» (ENU) que domina en los dos primeros actos, mientras la «tragedia» es «íntima» (Ram), «espiritual» (Mati), «de corazón adentro» (Mir, 12), «velada», «amortiguada», comprimida y concentrada en el alma de los protagonistas» (Mir, 14), «en el fondo de aquellos seres» (ENU) y sólo adquiere ciertos «destellos» en el acto II (Dil).

Al lado de esta doblez desfamiliarizadora, las reseñas acusan de forma algo menos pródiga y explícita otro motivo de desconcierto: la elogiada «sobriedad» de *Yerma* y *Bodas de sangre* ha sido en general desplazada por un espectáculo desbordante, incluso recargado. Sobreentienden las reseñas que el espectáculo está relacionado con la comedia, la sobriedad con la tragedia, e identifican aquellos con los dos primeros actos y éstos con el tercero. Encuentran así, por una parte, «exuberante exposición» (Pop), «cualidades espectaculares» (Ram), «comedia llena de lazos, de entredoses, de plisados» (Hum), «una vistosidad extraordinaria» (Mati), «dos estampas vivacísimas» (Pub). Las reseñas no aluden expresamente a la diferencia con anteriores estrenos, pero la ponen de manifiesto en la intensidad y la extensión con que se ocupan ahora del componente espectacular (trajes, escenarios, personajes, anécdotas, discurso). Por otra parte, algunas de esas reseñas aciertan a constatar al mismo tiempo, que el componente trágico de la obra discurre por márgenes ajenos al espectáculo, y es más bien su negación, su vaciado: «lo trágico no tiene una forma plástica ni aparatosa» (*Mirador*, 19); «No hay drama espectacular; la procesión va por dentro» (Not); con la manifestación de lo trágico, el tercer acto se vuelve sobrio y descarnado, en significativo contraste con los dos anteriores (Ram).

III La reseña de Ignasi Agustí y el espectáculo como exceso

Acaso fue esta la mayor dificultad que encontraron los reseñadores de *Doña Rosita*: con- jugar la espectacularidad con la tragedia, descubrir la necesidad que las unía y que proporcionaba a la obra su carácter singular y desacostumbrado. El *desconcierto* podría formularse entonces en estos términos: si, en última instancia, la obra sólo trata de exponer la tragedia

⁴ Esta opinión pudo haber sido orientada por ciertas declaraciones del director de la compañía, Cipriano Rivas Cherif, citadas en la reseña de *Las Noticias*: «Doña Rosita la soltera viene a interrumpir a modo de "intermezzo" el ciclo trágico de la obra del autor. Muchos años después Francisco García Lorca compartiría el criterio de *Renovación*. Federico y su mundo (Madrid: Alianza, 1980) p. 360.

⁵ José Monleón, uno de los últimos críticos de la obra que aún atiende a este tipo de taxonomías, concluye en 1981: «Doña Rosita la soltera es, irremediablemente, una tragedia». Véase Federico García Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, volumen estructurado y dirigido por José Monleón* (Madrid: Centro Dramático Nacional, 1981), p. 65.

de la solterona española, ¿qué función cumple todo ese dilatado despliegue de datos espectaculares, que sólo parecen soslayar o posponer la inevitable tragedia? De algún modo, esta pregunta, sofocada por el éxito de la primera representación, no deja sin embargo de escucharse entre las líneas de casi todas las reseñas, en ciertas justificaciones insuficientes, en ciertos intentos de respuesta. Sólo la más desfavorable de las críticas, aparecida en *L'Instant* cuatro días después del estreno y firmada por Ignasi Agustí, atendió frontalmente a la cuestión y ofreció como respuesta una detallada censura. Con cierta impropiedad, Agustí reduce el problema al viejo conflicto entre poesía y teatro, lo dramático y lo lírico, cuando en realidad sólo explora las divergencias entre el mundo «exterior», visual, espectacular de *Doña Rosita* y la tragedia interior («destino») que, según «hace patente» el acto tercero, era el verdadero «propósito» del autor:

Sentimos decir que no lo ha conseguido, pero es así. La belleza exterior de los personajes, manifiesta en varios versos y actitudes, los ajena indefinidamente de su destino. Un culto equivocado a todo lo que tienen de pintoresco, distrajo al autor de configurarlos como había previsto. Y lo distrajo precisamente en el momento en que ya estimaba demasiado el drama para transformarlo en una caricatura. Así resulta que Lorca, en lugar de resolver el dilema, en lugar de decidirse a adoptar una posición, trata de rectificarse continuamente en las dos posiciones, y de esta indecisión surge una obra desorientadora, que batalla de punta a cabo por definirse o que deja al espectador atónito, como si ante él desfilaran una serie de bellísimos monstruos anfibios [...] *Doña Rosita* es una ausencia total de obra, y a cambio de ésta se nos sirven subterfugios brillantes, primero literarios, después pictóricos, de época: por una parte, anécdotas relatadas, descripciones de regalos, descripciones del sentimentalismo novecentista. Por otra, anécdotas representadas, como la fiesta de onomástica [...]. Bellos subterfugios que incitan a preguntar continuamente dónde puede haberse ocultado la obra, sin obtener respuesta.

De hecho, la crítica de Agustí es más un complemento que una contradicción de las otras reseñas. Articula, en primer lugar, un desconcierto que los demás reprimen. En segundo lugar, tiene la ventaja de reconocer un exceso donde sus colegas percibían —y elogiaban— un ejercicio meramente documental: lo que Agustí censura como «subterfugios brillantes» se justifica para los otros como «evocación perfectamente documentada» (ENU), «fiel a la época que evoca» (Hum). Así, para la mayoría, «lo que se ha propuesto el autor es, principalmente, evocar un ambiente y hacer revivir una época» (Ren). Agustí, en cambio, reconoce nada más el propósito último y profundo —la exposición de un drama interno— y todas esas evocaciones le parecen una mera distracción. A pesar de sus diferencias, los dos bandos describen en el fondo un solo fenómeno y comparten, incluso, el mismo criterio: *Doña Rosita* es un mecanismo de piezas «bellísimas», acaso «perfectas», pero difícilmente compatibles. Agustí niega por completo esa compatibilidad; los demás se limitan al elogio de la piezas sin indagaciones ulteriores. Importa ahora que en ambos casos se promocióne lo íntegro, lo unívoco, lo transparente, y se rechace o se ignore esa cualidad de «anfibio», esa misión de «ocultamiento» y «subterfugio» que Agustí es, sin embargo, el único en enunciar.

Si es posible prescindir así de las nociones menos urgentes de éxito y de fracaso, cabe concluir que *Doña Rosita la soltera* desborda el horizonte de expectativas de su público mediante una fórmula imprevista que favorecía el desvío, la «distracción», la «rectificación». Desde este punto de vista, el propósito de García Lorca se vuelve más complejo y equívoco, pero la obra parece haber encontrado su unidad: el tema de *Doña Rosita* no es sólo la tragedia de la solterona, sino también su disimulo, su ocultamiento. El espectáculo documental es parte de la tragedia porque sirve, en primer término, para encubrirla y enmascararla; la tragedia es parte del espectáculo porque, en último término, lo traspassa, lo denuncia, lo borra.

IV. Tiempo de la obra / tiempo del espectador

Sólo el espíritu de disensión con que debió componer su reseña puede explicar que Agustí pasara por alto el aspecto de la obra más atendido por sus colegas: el tiempo. Prácticamente

mente todas las otras reseñas dan cuenta pormenorizada y casi obsesiva de lo que consideraban tema esencial, mensaje inconfundible de la obra: el paso del tiempo, las señas de su tránsito, la angustia, el deterioro. Con palabras muy semejantes y en un orden parecido, cada crítico anotó minuciosamente fechas, edades, transiciones, hasta poner de manifiesto el espeso tejido temporal que arropa al espectador de *Doña Rosita*. Bastante años después, Francisco García Lorca recuerda: «Hay también un personaje mudo, el más importante: el tiempo»⁶. En la última hora, Jorge Lavelli ha explicado: «Es el tratamiento del tiempo, figura fundamental, yo diría que protagonista del drama»⁷. Agustí, por el contrario, no percibe esa ubicuidad del tiempo en la obra y se limita a juzgar una sola de sus manifestaciones: «la época —o las épocas— de *Doña Rosita* han perjudicado al dramaturgo» porque, en lugar de «identificarse» con ellas, García Lorca «para tratar del novecientos no se ha movido de 1935».

El desacuerdo es esta vez profundo y sintomático: para un espectador habituado a «identificarse» fácilmente con la escena (y a esperar la misma identificación en el autor), *Doña Rosita* resulta una obra de «contraste», de desajuste, y le exige un modo distinto de participación. Agustí es todavía el espectador que aspira a la identificación y se niega a participar en un ejercicio imprevisto. Los otros críticos advierten, en cambio, el «contraste» («El único contraste es el que se produce entre la escena y el público», Ren; «El contraste de aquellas costumbres con las nuestras», ENU), lo ponderan con detalle (Veu) y, si no llegan a formular expresamente los mecanismos y la función de ese *contraste*, no dejan sin embargo de prestarse a su juego, de cooperar con él. En este contraste, en esa cooperación entre el espectador y la obra, es donde el tiempo se realiza a la vez como espectáculo y como secreto, comedia y tragedia, exceso y ausencia. De este modo, el éxito de *Doña Rosita* se configura precisamente como una concesión o entrega del público al autor; su fracaso, por el contrario, no es más que una resistencia del espectador, un refugio en los viejos horizontes.

El primer dato significativo de la relación entre el tiempo (la época) de la obra y el del espectador es quizá la mezcla de precisión e inestabilidad con que se ha fijado esa distancia: contra su más inveterada costumbre, García Lorca se permitirá en *Doña Rosita* fijar un tiempo determinado, «mil novecientos» (en un lugar igualmente definido, Granada), que es a la vez un tiempo ambivalente: «está demasiado cerca para ser histórico y demasiado lejos para ser actual»⁸; «tiempos, aunque recientes, pretéritos» (ES). Es decir, un tiempo que no permite al espectador medio la enajenación absoluta, porque forma parte de sus vivencias («criaturas y ambientes que yo he conocido y sentido», declara el mismo García Lorca, p. 1798), ni tampoco la completa identificación, porque pertenece a otras generaciones («es algo que hará reír a nuestras jóvenes generaciones», advierte el autor, p. 1768).

Doña Rosita inscribe de este modo a su propio espectador: una figura perfectamente ubicada en el tiempo, pero a la vez marcada con ambivalencias y conflictos temporales que la obra alentará por todos los medios. Porque, en 1935, *Doña Rosita* no sólo mantenía un contraste rigurosamente calculado con sus espectadores, sino que proyectaba entre ellos otra división, otro contraste de orden temporal: sin duda, García Lorca compuso la obra, en primer término, para las gentes de su generación (que habían de ser mayoría entre su público), pero no parece haber ignorado la presencia de otras dos generaciones que no podían mantener la misma relación con la obra. Primero, los más «jóvenes», a los que «hará reír»; segundo, los más viejos, propensos a la nostalgia e identificados con la tragedia. Así, el paso del tiem-

⁶ Francisco García Lorca, *op. cit.*, p. 368.

⁷ José Monleón, *op. cit.*, p. 44.

⁸ Francisco García Lorca, *op. cit.*, pp. 361-362.

po, la transición, el contraste, no sólo es el motivo esencial de la obra («tres épocas, tres ambientes, tres almas», Van), sino también la configuración especial del público que inscribe⁹.

La trayectoria del tiempo en *Doña Rosita* se realiza también mediante un segundo contraste, tal vez menos registrado, pero no menos eficaz e intenso: el que marcan los entreactos como momentos infinitamente flexibles de vacío y transición. García Lorca comenzará por imponerles un ritmo casi autónomo: los reseñadores constatan como una fatalidad previsible «los quince años trascurridos desde que bajó el telón en el primer acto» y «diez años más entre el segundo y el tercero» (Van). Con esa estricta definición, el entreacto, que es convencionalmente el tiempo del espectador, el retorno al presente, el momento privilegiado de la insignificancia, se incorpora a la obra como una metáfora especialmente adecuada de lo pasado, lo transitorio, lo vacío, sinécdoque de los años, ironía de la brevedad. Convergen y confligen de nuevo el tiempo de la obra y el tiempo del espectador. Con el *entreacto* como límite y como contraste, ciertas cualidades formales de los actos adquieren un énfasis singular y, a la vez, un perfil equívoco y desacostumbrado: se acentúa la visibilidad y el volumen de los cuadros, pero también su condición de máscara o encubrimiento provisional; se subraya el carácter estático, casi fijo, de cada fragmento —de cada instante— y al mismo tiempo se sugiere lo insostenible y caduco de esa acentuada presencia.

El último paso en esta trayectoria del tiempo teatral requiere una nueva cooperación entre la obra y su espectador: los tres actos de *Doña Rosita* no se resuelven en un final absoluto; constituyen más bien un paradigma de la mutación y el deterioro que se proyecta calculadamente hacia el futuro. Desde el presente de la obra (mil novecientos) hasta el presente de los primeros espectadores (1935), la distancia concebida para el contraste y la ambivalencia acaba por quedar incluida en el mismo cuerpo de la obra, y no sólo por la presencia activa del espectador, sino también por ciertos mecanismos del texto que escamotean la cancelación de *Doña Rosita*.

En primer lugar, el ritmo con que se suceden los actos y el carácter en cierto modo cíclico de su yuxtaposición, postulan una suerte de indefinida continuidad: mañana, tarde, hacia el anochecer; juventud, madurez, hacia la vejez. La constante apelación al motivo tradicional de la rosa es otra forma de aludir a esos ciclos universales. Al mismo tiempo, se trata de tres momentos o tres fechas significativas repetibles, sobre todo la de los dos últimos actos: el primero es una despedida, el segundo un cumpleaños, el tercero una mudanza. Cuando los reseñadoras destacan la cualidad evocadora y la verosimilitud de esas escenas, confirman indirectamente, que el autor no ha puesto el acento en lo singular, exclusivo o accidental de cada paso, sin en su valor representativo, esencial. García Lorca aprovecha así ciertas convenciones como referentes: gestos, personajes, situaciones, lenguaje, remiten al espectador a experiencias comunes de tipo «literario, pictórico» (Ins), de modo que «el auditorio, sin el menor esfuerzo, experimenta ante estas estampas las naturales impresiones que reciben el alma al hojear un viejo álbum de retratos» (ENU). García Lorca, «a diferencia de tantos fervientes actualistas» (Mir), no ejerce en *Doña Rosita* la mera repetición de lo familiar; no se identifica con los modelos establecidos, sólo los alude. Las convenciones ordinarias son en su obra un fenómeno consciente de sí («self-conscious»), enmarcado, enfático.

En este paradigma de la mutación y el deterioro, el final de la obra adquiere un carácter insospechadamente abierto e inconcluso: en el último momento, Rosita no ha llegado a la vejez ni mucho menos a la muerte. Más aún, en ese desalojo de personajes que realiza el

⁹ Estas dimensiones del público inscrito en la obra acaso pueden considerarse un indicio o una manifestación de la amplitud que el público de García Lorca había alcanzado ya. Sus primeras obras estrenadas parecían prevenir, por una parte, un gran público hostil y, por otra, una minoría de afines. En el momento de escribir *Doña Rosita* ha prescrito esa expectativa del autor, que prevé de algún modo la atención y el interés de una compleja multitud.

tercer acto. Rosita se define explícitamente como la permanencia, la identidad sin límites: «Y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes» (p. 1428). Al mismo tiempo, Rosita se ha convertido en el motivo de todos los «pero» y los «sin embargo» con que el discurso de la obra impide su final y borra las líneas definitivas:

Yo ya estoy entregada [...] ¡Pero cuando pienso en Rosita! (p. 1414).

Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! Pero esto de mi Rosita es lo peor (p. 1416).
Muy bien y ¡silencio!; pero te veo a ti ... (p. 1427).

Todo está acabado... Y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos [...]. Quiero huir, quiero no ver [...], y sin embargo la esperanza me persigue (p. 1429).

Ya desde mucho antes en el texto, ese *futuro* previsto por los personajes —y que tiende a aproximarse cronológicamente al *presente* del espectador— es objeto de calculadas precisiones y garantías. Apenas comenzado el Acto I recuerda el Ama: «Cuando chiquita tenía que contarte todos los días el cuento de cuando ella fuera vieja: "Mi Rosita ya tiene ochenta años"... y siempre así» (p. 1354). Al principio del Acto II el cuento se reproduce como estricta profecía: «Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia» (p. 1380). María Luz Morales, uno de los espectadores más avisados que asistieron al estreno de *Doña Rosita*, hizo esta expresa conexión entre el tiempo de la obra (1900) y el tiempo del primer espectador (1935):

Ahora que Rosita es muy vieja —en este año de 1935 por los setenta andará ya— cuando los nietos de sus amigas la miran como a un ser frío y pasivo a quien nunca sucedió nada, que nunca tuvo amor ni juventud, el poeta nos va a resucitar aquella su vieja historia de amor (Van. Subrayado mío).

La obra reconoce de algún modo el tiempo del espectador, y el espectador, a su vez, acoge en su presente el tiempo de la obra. El «ahora» de la obra (pp. 1415, 1430 y 1437) y el «ahora» de las reseñas, no son únicamente momentos separados y distantes de una dilatada peripecia, sino también momentos superpuestos: el *presente* del escenario y el *presente* del espectador coinciden de modo absoluto en el acto de la representación. En esta coincidencia de lo distante se cifra el proyecto temporal de *Doña Rosita*.

V. El espectáculo y el tiempo

Esta densa y compleja relación temporal entre el espectador y la obra no es sin embargo un fenómeno frontal o de superficie: ocurre más bien de forma lateral y casi secreta, como una suerte de réplica o desafío al monumento de visibilidad y sonido que, según los reseñadores, constituía *Doña Rosita* en primer término. En este sentido, el espectáculo cumpliría sobre todo una misión encubridora, promovería la entidad y la definición de ciertas imágenes, en perjuicio de un sentimiento de transitoriedad apenas definible y fundamentalmente incorpóreo. Pero este espectáculo, que los reseñadores describieron casi como un elemento autónomo, unívoco, aislable, ofrece desde la perspectiva del «tiempo» un carácter mucho más ambiguo y más cómplice: encubre pero delata; es a la vez noticia del tiempo y el gesto que la desmiente. Es espectáculo no es ya una premisa de la comedia, irreconciliable con la tragedia del tiempo, sino la expresión misma del desdoblamiento que da unidad a la obra.

El primer elemento delator es el mismo que se había censurado como distracción: lo pintoresco, lo redundante, lo excesivo. En esa mera abundancia espectacular acaba por reconocerse una señal del tiempo: «estos dramas del corazón alcanzaban unas proporciones y usaban unas palabras que no son las que corresponden a los días mondos y lirondos en que

vivimos» (Ram). Otro testigo reconoce igual sentido de época incluso en la cadencia del espectáculo: «ritmada con aire de vals» (Mir). Desde este punto de vista, la «sobriedad» proverbial de *Bodas de sangre* y *Yerma* era un signo de contemporaneidad, mientras la «exuberante exposición» (Pop) de *Doña Rosita* era un indicio del pasado y su caducidad. A este valor referencial del espectáculo contribuyen voluminosamente los símbolos de la obra. Los colores, las flores, algunos objetos, constituyen «lenguajes» —como declara el mismo título— que el texto prodiga: son figuras de época cuya promoción sería una redundancia si no fuera, antes, una señal del tiempo que ha pasado, una representación de lo caduco y lo prescrito. El referente, en este caso, incluye también las manifestaciones literarias que datan. *L'Instant* y *La Rambla* señalaron el carácter literario o libresco que recargaba esos signos y los volvía conscientes de sí («self-conscious») ¹⁰. En cierto modo, el mismo parentesco que *Doña Rosita* parece establecer en *El jardín de los cerezos* ¹¹ (escrita en 1903, estrenada en 1904 y presentada en Madrid por el Teatro de Arte de Moscú el 9 de marzo de 1932), puede considerarse también una forma de aludir a la época y a la distancia que la alejaba del nuevo espectador. Lo que en *El jardín de los cerezos* era sólo presencia, mera denotación, adquiere en *Doña Rosita* un doble valor: a la denotación añade los énfasis; es, por una parte, noticia del pasado y, por otra, conciencia del presente.

Con todo, los elementos más poderosos del espectáculo son el espacio, los personajes y sus palabras. Antes de comenzar la representación, el subtítulo —«Poema granadino»— propone a los espectadores una noción precisa y previsible espectacular del espacio, que será escamoteada durante el curso de la obra, a medida que ese espacio se configure como imagen cerrada y distante, imagen de los distante y lo cerrado. García Lorca había entrevisto en 1926 aquella condición de «paraíso cerrado para muchos, jardín abierto para pocos», del poema de Soto de Rojas, donde se fundaba una estética granadina de diminutivos y habitaciones cerradas: «Granada no puede salir de su casa. Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puente natural de estrellas» (p. 1686). Pocos días después del estreno de *Doña Rosita*, insistirá: «Granada es una ciudad encerrada, maravillosa, pero encerrada. Y debe ser así» (p. 1804). El espectador conocerá un desplazamiento desde aquella Granada anterior y exterior a la obra (que posiblemente conservaba para aquel público ciertas connotaciones románticas de espacio abigarrado y distante, en la Geografía y en la Historia), hacia esta otra Granada poemática, tan ajena a su experiencia real como los espacios innominados y u-tópicos de *Yerma* y *Bodas de sangre*.

En el primer acto de *Doña Rosita* se establece una aguda distinción entre «aquí», «esto» (Granada) y «allá», «aquello» (América, el mar, lo remoto); se asocia lo primero con el tiempo detenido y lo segundo con la libertad y el movimiento en el tiempo; y se introduce por primera vez en la obra la expresión «estas cuatro paredes» que —como en *Bodas de sangre* (p. 1268) y en *Yerma* (p. 1314)— es uno de los significantes de la soledad femenina:

Mi niña se queda sola en estas cuatro paredes y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirar al faisán (p. 1363).

Pero ese parlamento no es aún más que una premonición, y en el curso del acto Rosita se desplaza todavía sin sospecha ni límite entre el interior y el exterior de la *casa*. Para el cumpleaños del segundo acto, sin embargo, el tiempo y el exterior han reducido distancias y ya es posible reconocer su amenaza en torno a la *casa*:

¹⁰ El mismo tipo de verso que García Lorca emplea en la obra se vuelve un signo de época.

¹¹ En *El jardín de los cerezos* pensó inmediatamente alguno de los primeros reseñadores (por ejemplo, Domenec Guanse, en *La Publicitat*) y, a raíz de la última reposición, José Monleón y Jorge Lavelli. Véase la entrevista incluida en la citada edición de José Monleón, p. 91.

En la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiere perder las ilusiones. Ya han hecho otra casa nueva en la placeta. No quiero enterarme de cómo pasa el tiempo [...]. Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? (p. 1389).

Con el tercer acto, el conflicto creciente entre el interior de la *casa* y el exterior del *tiempo* ha alcanzado esa suerte de meta absoluta en la que se reúnen la identidad y la nada, la permanencia y la muerte: «Y yo igual, con el mismo temblor, igual [...]. Y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie» (p. 1428). El escenario corresponde entonces al último reducto de la inmovilidad, completamente acorralado por el tiempo; las «cuatro paredes» (p. 1428) son la última «desgracia» y en su deterioro el espacio adquiere connotaciones eclesiásticas y funerales: «como si estuviera en una iglesia» (p. 1412), «como si sacaran un ataúd» (p. 1421), «como si en la casa hubiera un muerto» (p. 1426). El Ama inquiere: «¿Y a morir tocan?» (p. 1416) y la Solterona 3 entra en la casa «vestida de oscuro con un velo de luto en la cabeza» (p. 1435). Pero el oscurecimiento general del fin de la obra, que no concluye ni cancela, hace de esa muerte figurada un gesto incompleto y vacío, «este duelo sin muerto que está usted presenciando» (p. 1436), algo «peor» que la muerte (pp. 1416 y 1421), indefinido e interminable: «dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca» (p. 1428), con el único deseo de «descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón» (p. 1429). En el último momento, ese espacio —«sitio»—, «rincón»— no es ya más que «la escena sola» (p. 1438), en una suerte de entreacto, mientras llegan los «nuevos dueños» (p. 1427), y se inicia un nuevo ciclo, un nuevo relato. Pero esa «escena sola», donde un espectáculo enfático e insistente ha venido superponiendo edades y connotaciones hasta borrar su identidad original, ya no puede ubicarse precisamente en un pasado concreto de una geografía concreta, reconocida por el espectador, sino más bien en una zona equívoca y ajena, construida o figurada por el drama, que forma parte de todos los espacios y de todos los presentes.

Expresamente identifica Rosita a *los otros*, «la gente» (pp. 1389, 1428, 1437) como las más intensas e intolerables señales del paso del tiempo que le impone su realidad. La obra parece dar prioridad a este punto de vista de Rosita y dota a los *otros* personajes de una dimensión predominantemente temporal a la vez que relativa: apenas si ostentan una existencia propia y absoluta, junto a su valor calcidoscópico de proyecciones, variantes, alternativas de la protagonista, en su condición temporal. De este modo, el paso del tiempo no se registra sólo como cambio de vestuario o como una huella que el maquillador deberá traducir periódicamente sobre los rostros de los actores, sino también y sobre todo por medio de asociaciones, sustituciones, yuxtaposiciones de personajes en escena, que ponen el espectáculo una vez más al servicio del tiempo.

Este nuevo tipo de personajes desconcertó a los espectadores de 1935 como a los de 1981. Para los primeros, se trataba todavía de dilucidar si la concepción de los personajes era «realista» o no. Alimentaba este criterio la noción de que era preferible un personaje de carácter completo e independiente, que pudiera describirse en sus propios términos, a un personaje estrictamente simbólico o funcional, que sólo existiera al servicio de una peripecia o de una idea. El dilema, sin embargo, iba perdiendo vigencia ante los personajes de García Lorca, y se llenaba de matices y disimulos: «su configuración no está reducida a la de simples estampas, sino a la de auténticas figuras generadoras de pasiones y dramas» (Ins); «la briosa pintura de doña Rosita, que acusa en su concepción, más que un personaje de comedia, el de un poema, porque en éste es permitido violar el contorno humano, exaltándolo y sublimándolo hasta culminar en la abstracción lírica» (DdB). Con todo, se menciona todavía el «realismo» o la «autenticidad» (ES, Veu, Dil), se alude a lo «castizo» (EDG) y se encuentra

incluso en la obra «la nota de "género" del mejor Fortuny» (ES), mientras se decía si García Lorca caricaturiza («cetera caricatura», EDG) o «no caricaturiza» (ENU, Mir). Esta perspectiva impidió a aquellos primeros espectadores percibir el valor caleidoscópico y relativo de las figuras que rodean a doña Rosita. En 1981, el criterio era sólo en parte diferente: se trataba de determinar el grado de necesidad de los personajes, si pertenecían a un plano «anecdótico» inmediato o a un plano remoto, compuesto por «una serie de paréntesis» de carácter un tanto «mítico y surreal». Las Manolas, por ejemplo, resultan entonces «marginales a la historia» y su escena constituye uno de los varios «paréntesis», como la de las solteronas o las Ayolas, si bien con un molesto «despego» que los otros no tienen¹². Pero lo que Lavelli y sus compañeros de 1981 consideran paréntesis de apoyo al «mundo principal» había sido ya descrito en la primera recepción como una complicidad de los dramas secundarios con el drama principal (Hum). Jorge Lavelli, Nuria Espert, José Monleón y sus colaboradores parecen así sostener, con otras palabras, la misma alternativa que presidía aquel primer horizonte de expectativas: caracteres completos y definidos, o figuras de servicio, que sólo tienen sentido en determinada relación. Entre líneas, José Monleón delata la dificultad que aún suponían en 1981 los personajes de García Lorca, cuando escribe sobre la puesta en escena de Lavelli: «los actores intentan dar a sus personajes —cuando no son mitos, definidos por la imagen— la mayor verdad existencial, que es mucho más que la estricta verdad anecdótica. Pese a ello, la "identificación" tradicional entre el espectador y el personaje no se produce»¹³.

Espectáculo y tiempo corresponden, en el orden de los personajes, a un exceso y una ausencia: por una parte, la proliferación (presencia) de ciertos personajes aparentemente superfluos (Manolas, Solteronas, Ayolas, pretendientes...) no sólo llena literalmente el escenario sino que enmascara y distrae el curso esencial de la obra, que es el de la ausencia y la espera, la carencia y el deseo. Pero, por otra parte, esa misma proliferación se constituye en señal del tiempo, en denuncia de la ausencia. En primer lugar, como *indicio*: las dos acumulaciones más espectaculares de personajes que presenta *Doña Rosita*, la de las Manolas en el primer acto y la de Solteronas y Ayolas en el segundo, preceden inmediatamente, como una suerte de marco, a cierta noticia del novio, noticia de su ausencia. En el primer caso, es la despedida y el «falso juramento» (p. 1373) que inauguran a la vez el vacío y el paso del tiempo; en el segundo caso, es la carta que reproduce la falsa promesa («las mentirosas escritoras de cariño», p. 1414) y acuña otra forma de vacío («la cama y sus pinturas temblando de frío, y la camisa de novia en lo más oscuro del baúl», p. 1410). La acumulación y el espectáculo coinciden siempre, de este modo, con «risas» (p. 1364) y «algazara» (pp. 1408 y 1411) que preludian sistemáticamente los «llantos» (pp. 1364 y 1370) y la «llaga» (p. 1414) del vacío inmediato, de la espera sin fin.

En segundo lugar, cada uno de esos personajes que proliferan en torno a Rosita sin llegar a constituir caracteres independientes o agentes estrictamente necesarios para la acción, tienen una función decisiva como signos del tiempo. Cada acumulación espectacular de personajes constituye un paradigma sincrónico sobre el que se proyecta el sintagma general del tiempo, el proyecto diacrónico de la obra. En el primer acto, el conjunto de Rosita y las Manolas se propone indudablemente al espectador como estampa de época, con cierto propósito de establecer un contraste entre escena y patio de butacas, entre personajes y espectadores; pero, al mismo tiempo, la estampa pertenece a otro sistema de significantes: dentro del conjunto dominan aún la identidad y el equilibrio, los *otros* no son todavía para Rosita

¹² Edición de José Monleón, pp. 114-116 y 89-91. *Noticias sobre la criada y la tía en P.* 94.

¹³ Edición de José Monleón, p. 68.

señales amenazadoras del tiempo, sino todo lo contrario, énfasis del presente y espectáculo de su inocencia. «Mis tres lindas Manolas» (p. 1364) se realizan como variantes, proyecciones de la juventud de Rosita. Son todavía el grado cero del tiempo, y el intercambio que se verifica entre los cuatro personajes no transmite ninguna información concreta, ninguna premonición, ningún recuerdo, sólo vagas descripciones y preguntas sin respuesta que atienden únicamente al futuro: «¿adónde irán?», «¿quién será?», «¿qué galanes las esperan?» (p. 1367). La misma falta de acotaciones del pasaje parece acentuar esa neutralidad: todo está en equilibrio sin énfasis ni distorsiones.

La función de las Manolas acaso no se pone enteramente de manifiesto hasta que son sustituidas, en el segundo acto, por una deformación o una parodia: el conjunto de Rosita con las Solteronas y las Ayolas ha perdido todo equilibrio, el tiempo ha reemplazado la primitiva identidad por una serie de diferencias, y la neutralidad del espectáculo ha cedido el paso a cargados significantes. Con respecto al público, el nuevo conjunto connota todavía «época» y «pasado», pero el mero desplazamiento de las Manolas y su homogeneidad por un grupo de figuras significativamente heterogéneas supone también para Rosita una dispersión que alude directamente al tiempo. En primer término, la *presencia* de Solteronas y Ayolas no ocurre ya sin cuestionamiento ni justificación —como era el caso de las Manolas— sino en un marco de quejas y reparos (explícito sobre todo en la voz sin compromiso ni disimulo del Ama, pp. 1390 y 1395), y es que los dos grupos son señales múltiples y perturbadoras del tiempo que inscriben el desajuste o la desubicación de Rosita: aún no alcanza el pasado de las Solteronas pero tampoco le pertenece el porvenir de las Ayolas, aunque «todavía, todavía tiene la brasa de su juventud» (p. 1411). La proliferación caleidoscópica de los personajes consiste ahora en una convivencia de variaciones profundas, figuras tanto de la esperanza como del deterioro, que hacen de Rosita una presencia intermedia, desdibujada, fronteriza. En segundo término, con el nuevo conjunto se introduce también el formato de la «exageración»: no sólo aumenta el número y la variedad de los personajes laterales en la misma medida que se dilata la *ausencia* central y Rosita descubre en *los otros* las señales de esa dilación («Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó», p. 1389), sino que la misma presencia de esos «otros» personajes incluye siempre «trajes exageradísimos» (p. 1390), «moda exageradísima» (p. 1396), es decir, un énfasis en el espectáculo que coincide con el incremento del tiempo y de la ausencia. La danza y los cantos que cierran el acto segundo representan el ápice de la exageración, destinados a celebrar (o a significar) la falsa noticia (la falsedad de la noticia) que prolongará indefinidamente el tiempo y la ausencia. La danza como espectáculo (aglomeración, colorido, ruido) constituye así un pronóstico del «vacío» (p. 1412) y la «ruina» (p. 1413) con que inmediatamente se inscribirá el tiempo en el Acto III¹⁴.

Presencia, proliferación, espectáculo, parecen, pues, proponerse desde el comienzo de la obra como atributos estrictamente femeninos. La intervención de los hombres en *Doña Rosita* consiste, por el contrario, en una serie de interferencias aisladas, manifestaciones provisionales e insuficientes que, en último término, remiten siempre a la ausencia y el fracaso. El primer acto no parece tener otro centro narrativo que la despedida del novio y la instauración de su vacío. En cierto modo, la misma presencia del novio en ese momento es ya una forma de vacío:

Hace del novio un mito, una leyenda, una ilusión, pero no un personaje vivo, con reacciones vivas. Es un personaje que no tiene ningún alimento dramático profundo. Es un personaje que, en suma,

¹⁴ Creo que García Lorca aprovecha para el final del segundo acto el mismo procedimiento que Mozart desplegó al final del segundo acto de *Le nozze di Figaro*: se trata de un esquema musical donde el dúo inicial se continúa en un terceto, luego un cuarteto, luego un quinteto... etc. Hasta la apoteosis final.

no le interesa. Y que lo utiliza para poder desarrollar los elementos de frustración de su Rosita [...]. Se trata tan sólo de un punto de partida, de un pretexto¹⁵.

Al mismo tiempo, su discurso es esencialmente falso y sus mensajes o sus promesas se revelarán al fin sin contenido. A partir de ese episodio y ese vacío, la obra discurrirá fundamentalmente sobre una paradoja. Por una parte, el hombre es lo deseado y lo imprescindible, el sentido de la presencia y el espectáculo:

En cuanto yo pueda, me caso [...]. Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera [...]. Las mujeres sin novio están pochás, recocidas [...]. La que no quiere casar deja de echarse polvos y ponerse posizos debajo de la pechera, y no está día y noche en las barandillas del balcón atisbando la gente (p. 1401).

«Dicen que los hombres se cansan de una si la ven siempre con el mismo vestido» (p. 1335). Por otra parte, la figura masculina esencial no es más que una ausencia o un borroso simulacro:

Ayer me tuvo todo el día acompañándola a la puerta del circo, porque se empeñó en que uno de los titiriteros se parecía a su primo [...]. No se parecía nada [...]. Lo que pasa es que a Rosita le gustó el saltimbanqui. Como me gustó a mí y le gustaría a usted, pero ella lo achaca todo al otro (pp. 1380-1381).

Ayola 1. A mí casi, casi, se me ha olvidado la cara de tu novio.

Ayola 2. ¿No tenía un cicatriz en el labio?

Rosita. ¿Una cicatriz? Tía, ¿tenía una cicatriz? [...] No era una cicatriz, era una quemadura, un poquito rosada.

(pp. 1399-1400).

Los otros «pretendientes» (p. 1379; «Yo sé que hay muchachos y hombres maduros enamorados de tí», p. 1389) que aspiran a ocupar el vacío y cancelar la espera, comparten con aquella figura una misma insuficiencia, son versiones sucesivas e intermitentes del mismo fracaso sobre las que Rosita resumirá al fin: «¿Qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno» (p. 1429). Superpuesta a la imagen inicial del primo/novio, las figuras del catedrático de economía en el Acto II y de Don Martín en el tercero componen el paradigma masculino de la transitoriedad y el deterioro: por una parte, su apariencia y su discurso los configuran inmediatamente como versiones grotescas e intolerables de aquella primera figura ideal. Los mismos versos apasionados de Don Martín resultan una desfiguración y una puesta en evidencia de los versos iniciales del Novio. Por otra, Rosita no llegará a encontrarse con ellos en el escenario, y la única referencia de los nuevos amantes a la figura central y sublimada que los convoca, es una formularia mención al final del diálogo: «póngame a los pies de su encantadora sobrinita, a la que deseo venturas en su celebración onomástica» (p. 1378); «¿No se acuerda usted que nombré décima musa a Rosita?» (p. 1422). Lo masculino es, de uno u otro modo, una forma de ausentamiento o de distancia. En el último acto, la aparición del Muchacho no sólo cierra el caleidoscopio de figuras masculinas; marca también el descentramiento final de Rosita: para el Muchacho, que se interesa ya por otros amores (p. 1435), Rosita pasa a ser «doña Rosita», y el espectáculo brillante de «lazos» y «bullones» que la había rodeado es sólo disfraz de carnaval, motivo «de risa» (p. 1433). De este modo se inscriben también con él en escena esas «nuevas generaciones» de espectadores a las que *Doña Rosita* «hará reír» (p. 1768), y la obra inaugura un nuevo ciclo vital que se confunde con el de los propios espectadores.

Un tercer contexto de personajes completa el entorno de Rosita a la vez como espectáculo y como señal del tiempo y su deterioro: las relaciones familiares. Para los espectadores de 1935, como para los de 1981, esas figuras «familiares» —la madre, el tío y, sobre todo, la

¹⁵ *Lavelli a Monteón, en la edición citada, p. 88 y p. 94.*

tía y el ama— fueron objeto de especial aprobación por razones que especifica Jorge Lavelli: «se trata de dos personajes [tía y ama] que forman parte de una tradición del teatro burgués español. Son personajes —y el ama así lo dice en el tercer acto— que están viviendo un poco en la teatralidad; son, podríamos decir, “personaje de teatro” y están acusados como tales personajes de teatro»¹⁵. En ese teatro burgués del que proceden, estas figuras constituían el centro imprescindible, si no la totalidad de su población; en *Doña Rosita* no son más que uno de los fragmentos o variantes que contribuyen a la pluralidad del espectáculo: las primeras en ocupar el escenario, y las últimas en abandonarlo, comportan una suerte de continuidad o permanencia sobre la que se urden, a modo de contrapunto discontinuo, las exageraciones, las redundancias, los excesos del espectáculo. Los mismos colores —blancos, negros y grises— de sus atuendos, articulan esa misión de fondo e interioridad que alterna con lo brillante y aparatoso. En ese contrapunto, corresponde a estas figuras familiares la voz y el gesto del «desengaño» —en el mismo sentido barroco en que se utiliza, por ejemplo, la imagen de la flor y su caducidad— frente a las voces y los gestos de la celebración y la promesa. Así, la Tía y el Ama previenen regularmente, desde el principio, «el falso juramento y las mentirosas escrituras de cariño» (p. 1414): «Ahora se enterará de que las telas no sólo sirven para hacer flores, sino para emparar lágrimas» (p. 1362), «otra vez vienen los llantos a esta casa» (p. 1363), «no hay nadie, nadie en el mundo, que traiga los algodones, las vendas [...]» (p. 1416).

Junto a ese mensaje, este grupo de personajes configura un paradigma de deterioro y decadencia que no sólo contribuye a la definición de Rosita, sino que afecta de algún modo a todos los otros personajes. En primer lugar, su misma falta de nombres propios parece reducir los caracteres —como en *Bodas de sangre*— a la mera función con que se los nombra: ama, madre, tía, tío... De este modo, la voz del desengaño no es la voz de un mensajero singular, sino la voz de la familia, y ese ámbito tradicional de la protección y la supervivencia comienza a presentar un perfil irreparable. En segundo lugar, las relaciones familiares de *Doña Rosita* —más aún de lo que suele ser común en los dramas de García Lorca— se definen por lo incompleto y lo deficiente: el hecho de que un reseñador tan atento como el de *La Vanguardia* confunda al tío y la tía de Rosita con sus «padres» pone de manifiesto la dificultad con que el espectador percibía una *desfamiliarización* tan minuciosa. La falta de hijos en los tíos de Rosita (y, luego, de marido), la muerte de hija y marido en el caso del Ama, pero, sobre todo, el despojo total de familia en el caso de Rosita («ni madre ni padre ni perrito que le ladre», p. 1335) no sólo constituyen una premonición y explican la trascendencia de su espera y su fracaso; corresponden también a una imagen definitivamente precaria de lo familiar que se proyecta sobre las Solteronas, Don Martín, el Muchacho y el mimo Novio/primo (que sólo confiesa «la verdad [...] después que murió su padre», p. 1415). Ninguna figura de la obra parece proponer una imagen íntegra de la familia que compense esta laboriosa demolición. En tercer lugar, la propia casa —como reducto familiar, protegido contra ese «tiempo» que sólo «pasa [...] en la calle» (p. 1389)— se descubre también como territorio ambiguo donde conviven la fiesta y la hostilidad: en el mismo segundo acto donde culmina la celebración, Rosita descubre que «para todo hay una gotita de acíbar en esta casa» (p. 1388) y el tío explica en términos de *tiempo* y de *familia* ese íntimo deterioro: «llega un momento en que las personas que viven juntas muchos años hacen motivo de disgusto y de inquietud las cosas más pequeñas, para poner intensidad y afares en lo que está definitivamente muerto» (p. 1386). De este modo, la imagen sublimada y desdibujada no sólo por el gesto exterior de la ausencia y la falsedad del novio, sino también, desde el interior, por un meticuloso desmoronamiento de las relaciones familiares.

Pero Rosita no es sólo la clave del espacio y el personaje que determina o justifica todas las otras presencias —proyecciones, variantes o indicios de su propia condición—; se realiza también como destino de palabras irreconciliables, como campo de una contienda entre diversas formas de discurso. Al mismo tiempo, de los diversos órdenes de cosas que pueden considerarse en la obra, el verbal parece solicitar todas las prioridades: la palabra en *Doña Rosita* ya no es sólo un medio de comunicación entre los personajes; es también, a la vez, el objeto de esa comunicación; es el tema de la obra y el motivo de todos los conflictos que sostienen su argumento. El drama no tiene otro origen que una *promesa*, el *acto del habla* más acusadamente performativo¹⁶: la palabra que se *da* a Rosita (p. 1363), el grave juramento que pone a Dios por testigo (p. 1373). Esta *promesa*, de apariencia singular o circunstancial, nace de hecho con ciertos atributos que la convierten en promesa paradigmática: es promesa de amor y matrimonio, *la promesa* por excelencia (como atestigua la noción convencional de «compromiso»: Rosita queda «comprometida» (p. 1379), y es también, inevitablemente, desde su misma enunciación, promesa sin cumplimiento; es decir, no postula un intermedio provisional hasta determinado fin, sino un fin en sí misma, nada más que promesa, sin límite ni conclusión: «tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia» (p. 1380). Noticias de esta eterna dilación se recogen ya en el título: Rosita existe en tanto que «soltera». En su momento, Rosita asociará justamente la promesa a la ruptura y la «ausencia» («rompes con tu cruel ausencia/las cuerdas de mi laúd»), al «luto» (p. 1371), al «veneno» y, en último término, a la «muerte» (p. 1372). La Tía recibe la promesa como un fracaso de su propia autoridad (o lo que es lo mismo, de su propia palabra performativa): «La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu noviazgo» (p. 1363). El Ama pone al *juramento* del novio un *conjuro* que lo anule o lo contrarreste: «Por el ajonjolí, / por las tres santas preguntas...», etc. (p. 1365).

Es precisamente esta palabra performativa, este *acto del habla* («la mala acción que le han hecho», p. 1414) lo que pone en marcha el reloj de la obra, la densa temporalidad que la define: «constituida por el acto de anticipar el acto de concluir, la promesa es sintomática de la *no coincidencia del deseo con el presente*»¹⁷. El tiempo de la promesa es esa dilación del deseo, ese prolongado presente que media entre la enunciación y el cumplimiento. Pero en *Doña Rosita*, la promesa incumplida y siempre renovada¹⁸, instaura una constante prórroga del presente. Es posible describir el argumento de la obra como la interminable espera por el cumplimiento de una promesa que se ha convertido en promesa de promesas, enunciación de sí misma, anuncio sólo de su propia repetición: «El último correo me *prometía* novedades» (p. 1394, subrayado mío), espera Rosita, para encontrar más tarde que las novedades son apenas una *renovación* de la promesa (p. 1409), una *nueva* postergación del presente, demora del deseo: «Yo lo espero como el pintor día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco? (*Suena una campanilla*). El correo» (p. 1389). La *acción* de la obra sólo conoce un final cuando cesan estos *actos del habla* (las cartas, el correo, pp. 1427 y 1428) y cuando se clausura así el tiempo de la promesa, el dilatado presente del deseo que Rosita había

¹⁶ Me atengo a la distinción de performativos y constativos que hace J. Austin en la primera parte de *How To Do Things With Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1975), tal como la revista Emile Benveniste en el capítulo XXII de *Problèmes de linguistique générale*, vol I (Paris: Gallimard, 1966): «La philosophie analytique et le langage». Buena parte del análisis que sigue ha sido orientado por el libro de Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1983), sobre todo por el capítulo dedicado a Don Juan, (pp. 23-59).

¹⁷ S. Felman, *op. cit.*, p. 49, subrayado mío.

¹⁸ «La promesa puede ser renovada precisamente porque no se cumple», Felman, *op. cit.*, p. 40.

llamado «mi juventud» (p. 1371): «Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses» (p. 1429)¹⁹.

Pero ya desde su primera emisión, la palabra performativa, la promesa, aparece enmarcada entre dos repeticiones de un texto ejemplarmente connotativo —el poema de la «rosa mutable» (pp. 1356 y 1374)— que postula otra noción del tiempo: la del transcurso, la sucesión, la caducidad. La segunda repetición —en boca de Rosita— cierra además el acto y adquiere con ello un carácter aún más enfático y premonitorio. Esta disposición dramática emparenta el poema de la rosa y el discurso de la promesa de un modo que el mismo título prevenía: la conjunción disyuntiva hace del *lenguaje de las flores* juntamente una alternativa y una equivalencia de la soltería de Rosita, es decir, de la promesa incumplida. En el nombre de «Rosita», a la vez común y propio, parece citarse esa estrecha, ambigua relación, con su detallado conflicto y su irresolución final.

Promesa y poema de la rosa tienen en común el ser en la obra los textos repetidos, las palabras que regresan, que abren y cierran el drama. Pero la palabra *constativa* que ofrece la «descripción» (p. 1356) de la «rosa mutable» —descripción de todo ciclo vital, del destino, del tiempo— existe sobre todo por oposición a la palabra *performativa* de la promesa («juro», p. 1373) e incluye en esa oposición una compleja serie de divergencias que se proyectan decisivamente sobre el resto de la obra. La palabra constativa es el territorio de la verdad («es la pura verdad», dice el Ama de otra descripción, otra constatación, p. 1381), mientras la promesa se identifica congénitamente con la «falsedad» (p. 1414) y la «mentira» (p. 1428). La palabra constativa surge de un «libro» (p. 1356) sin autor concreto o necesario, es decir, con una autoridad tan abstracta y asumida como inapelable y es, por tanto, patrimonio común, palabra sin sujeto, que cualquier voz puede repetir; es toda ella palabra de certidumbre: de su precisión empírica dará testimonio el Tío; de su valor metafórico responderá Rosita en el último parlamento de la obra. La palabra performativa, en cambio, es propiedad de un solo emisor; lo singular y lo intransferible son condiciones de su existencia, exigencias de su durabilidad. Pero la promesa supone también una aporía: el emisor es, por definición, el ausente, y toda certeza supondría el fin de la promesa²⁰. La primera es la palabra del conocimiento, y la acompaña, antes o después, un evidencia o una comprobación: se conoce o no se conoce; se sabe la verdad o lo que se sabe es mentira. La segunda es la palabra del deseo y no tiene otro sustento que la fe:

¹⁹ A diferencia del Don Juan, donde la «promesa» de matrimonio facilita y adelanta su consumación sexual, la «promesa» de Doña Rosita demora tanto el sexo como el sacramento. El deseo, su sostenimiento en el tiempo y su fracaso adquieren así una intensidad o una urgencia que —ausentes en Don Juan— constituyen en Doña Rosita una suerte de argumento lateral y casi secreto, pero constante e insoslayable. Acaso deba reconocerse una primera señal de esta presencia erótica, la alusión (interrumpida) del Ama: «Y hay una cosa en la mujer...» (p. 1353). La alusión de la Manolas no es sólo directa sino también modelo de las que seguirán: «Encajes de escarcha tienen nuestras camisas de novia» (p. 1368). Rosita recibe poco después la «promesa» del Novio con esta intimación inequívoca: «mira que yo bordaré sábanas para los dos» (p. 1373). El Ama será la que recoja más tarde los signos del deseo (múltiples y floridos juegos de cama, p. 1380; o innumerables camisas de novia, pp. 1380 y 1410) y los de su demora o su frustración: «Es que ya debe romperlos y usarlos» (p. 1380); «la cama y sus pinturas temblando de frío y la camisa de novia en lo más oscuro del baño» (p. 1410). En el centro del diálogo, la pregunta: «Y por la noche, ¿qué?» parece reunir todos los ecos del argumento erótico (p. 1410). La misma tarjeta de felicitación de las Solteronas se diría entonces una versión grotesca del deseo, una obscenidad a la vez cruda e inocente: «Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran» (p. 1392). En el Acto III, la constatación del fracaso y el fin del deseo comparten la dureza y la sobriedad del resto del diálogo. Concluye el Ama: «Esto de Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar el cuerpo» (p. 1416). Escucha Rosita a los paseantes: «A esa ya no hay quien la clave el diente» (p. 1428). Los primeros espectadores —incluso los habituales inquisidores de la interferencia erótica— no parecen haber advertido el calculado dibujo escondido en el tapiz: «Aquesta vegada Lorca ha fugit de les escabrositats d'obres anteriors» (Mati).

²⁰ Corresponde a la quinta condición de la promesa sincera, tal como la describe John Searle en *Actos del habla* (Madrid: Cátedra, 1980), p. 67.

Rosita. Yo ansío verte llegar [...]. ¿Volverás?

Primo. Sí, ¡volveré!

Rosita. ¿Qué paloma iluminada me anunciará tu llegada?

Primo. El palomo de mi fe.

(pp. 1372-1373).

Las alternativas que comporta la promesa no incluyen saber o no saber, sino creer o no creer, ser sincero o no serlo («¿Qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño?», p. 1429), vivir atado o en libertad: Rosita «estaba atada» (1429) hasta que el «palomo de mi fe» se revela en el Acto III como «palomo ladrón» (p. 1429) y el nuevo deseo de Rosita es «respirar con libertad». Finalmente, la palabra constativa del poema enuncia el curso convencional del tiempo (mañana, tarde, anochecer; infancia, juventud, vejez...); la palabra performativa, por el contrario, impone una detención del tiempo, una fijación —atadura— del presente —la juventud, la posibilidad— en aras de una consumación futura siempre diferida²¹.

Durante el curso de la obra, esta laboriosa disyuntiva de palabras, disyuntiva de tiempos, se proyecta en dos formas de «hablar» que compiten por los parlamentos de los personajes. El Ama nombra la primera en las dos antifrasis cómicas del primer acto: «no la dejan hablar a una» (p. 1356); «aquí no la dejan a una ni abrir los labios» (p. 1360). En el diálogo que sigue se pone inmediatamente de manifiesto el carácter formulaico y previsible, casi siempre redundante o vacío, de un «habla» que desconoce su propio referente:

Ama. Déjese usted a sus propios hijos en una chocita temblando de hambre.

Tía. Scrá el frío.

Ama. Temblando de todo, para que le digan a una: «¡Cállate!», y como soy criada no puedo hacer más que callarme, que es lo que hago, y no puedo replicar y decir...

(p. 1360).

El Acto III abunda en reflexiones sobre el discurso de la obra, fragmentos de un metadiscurso que describe este tipo de habla y especifica su función:

Tía. No quiero discutir.

Ama. ¿Y por qué no? Así pasamos el rato. Ande. Replíqueme. Pero nos hemos quedado mudas. Antes se daban voces. Que si esto, que si lo otro, que si las natillas, que si no planches más...»

(pp. 1413-1414).

En los procesos comunicativos del diálogo, esta palabra cumple como una suerte de máscara y de relleno: pone los énfasis sobre la voz («antes se daban voces») y el significantes, apenas le atañen los criterios de la verdad y la mentira, y en ningún momento parece urgida por la necesidad o la sinceridad, sino más bien por la retórica y el espectáculo. Don Martín es, de algún modo, su emisor emblemático: Profesor de Retórica y Poética (p. 1423), se caracteriza por «la manera de hablar tan preciosa que tiene» (p. 1422), aunque sus palabras sean meros sonidos que se aprecian al margen del significado (p. 1423). A este orden de palabras pertenece una gran mayoría de los parlamentos del texto; desde luego, todos los que de algún modo se acogen al paradigma de la enumeración establecido por la Tía en la primera página: «Eléboro, fúcsias y crisantemos, Luis Passy violáceo y altair blanco plata con puntas heliotropo» (p. 1351). El espectador común difícilmente alcanzará otro significado que la referencia general ofrecida por el primer parlamento («semillas»); el verdadero mensaje parece ser ciertamente el medio: la enumeración en sí y el carácter esotérico y es-

²¹ Escribe Shoshana Felmah sobre el Don Juan de Molière: «La estructura tan apretada de acontecimientos y tan discontinua de la obra de Molière plantea la relación entre el erotismo y el tiempo como una subversión del tiempo lineal y como una deconstrucción de la dicotomía antesdespués y de la oposición detrásdelante. Op. cit. p. 48.

pectacular de los significantes que la constituyen. Enumeraciones de flores, de platos, de lenguajes, de vestidos y encajes, incluso de nombres propios (con énfasis cómico en la pronunciación, pp. 1375-1376) y detalladas descripciones de objetos (los regalos del Señor X, p. 1377; el portatermómetros del Ama, p. 1383, etc.) pueblan los parlamentos de la obra con mensajes equivalentes.

En el conflicto entre la palabra constativa y la performativa, esta voz espectacular se alía con la promesa frente a la descripción, con el deseo frente al conocimiento²²: lo performativo de este tipo de habla se reconoce, primero, en la debilidad de su valor informativo o constativo y, segundo, en su función de disimulo o enmascaramiento —«así pasamos el rato»— que permite ignorar a la vez el tiempo y la verdad, y favorece, por tanto, a la promesa. Como la promesa, es palabra dictada por el principio del placer más que por el de la realidad: en el segundo acto, las Solteronas tratan de reprimir la información que ofrece la Madre sobre su miseria material («Hijas, aquí tengo confianza. No nos oye nadie», p. 1393), y Rosita interrumpe poco después el diálogo de las Ayolas que denuncian la condición y la imagen de la soltería (p. 1401). Inmediatamente, las Solteronas y Rosita reemplazan ese discurso por la otra palabra, ajena y desvinculada, «lo que dicen las flores», que se juzga con el mismo adjetivo que el «habla» de Don Martín: «¡Una preciosidad!» (pp. 1402 y 1405). A la economía del discurso constativo que las reseñas identificaban con determinada época, sin necesidad de implicar a los significados. Con todo, la obra misma deconstruye inmediatamente esta posición: el lenguaje de las flores (concretamente, el de la «rosa mutabile» que Rosita intercala en el canto y que el Tío repite enseguida) será pronto reconocido como la versión más adecuada de su circunstancia, la palabra verdaderamente constativa. Al mismo tiempo, es ya un indicio que enmarca de nuevo la renovación de la promesa: «Que es casa conmigo» (p. 1409).

En una u otra de sus variantes, este «habla» primera domina «salvo contadas interferencias» en los dos primeros actos, pero cuando en el Acto III la *otra* forma de «hablar» adquiere todo su volumen («alguna vez tengo que hablar alto», p. 1428) lo hace precisamente negándole a la palabra espectacular incluso la mera condición de *habla*:

Rosita. No me haga usted hablar.

Tía. Ese es el defecto de las mujeres decentes de esta tierra. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar.

(p. 1427).

Casi todo el «hablar» anterior queda de este modo excluido de la última categoría. La expresión de Rosita: «No me haga usted hablar», concierne en un parlamento idéntico del Ama en el Acto II, que pretendía —sin fortuna entonces: «Cállate [...]. ¿Por qué te metes en lo que no te importa?»— ¿A usted le parece bien que un hombre se vaya y deje quince años plantada a una mujer que es la flor de la manteca?» (pp. 1379-1380). Esta *otra* «forma de hablar» surge así, fundamentalmente, como juicio, como constatación de una anomalía, como cuestionamiento de las emisiones performativas, como desenmascaramiento de la promesa. Se establece, con cierta permanencia, al final de la obra, que es el final del deseo («quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía...», p. 1429) y el final del «tiempo» («ya soy vieja», p. 1429), y se identifica expresamente con el conocimiento: «si la gente no hubiera *hablado*; si vosotras no lo hubierais *sabido*; si no lo hubiera sabido nadie [...]

(p. 1428, subrayado mío).

El Acto III se comporta en este sentido como una confluencia de inversiones que tienen

²² El mismo Novio advierte sobre su propia promesa: «Todo es hablar» (p. 1362). La Tía equipara el discurso excepcional y sagrado de la promesa con el más vulgar, profano y prescindible de «pegar la hebra» (p. 1363).

en común cierta forma de despojo: los espectadores que, la noche del estreno, contemplaron el grave desmantelamiento de la casa y la despoblación del escenario, quedaron, sin embargo, más impresionados por el vaciado verbal, por el retorno de una sobriedad característica que los actos anteriores habían reprimido o disimulado: «El silenci és mes eloqüent que el que poguessin dir els personatges [...], gairebé sense paraules, a base d'imatges que s'escorren a través de les parets» (Mati). Pero no es ya sólo la sobriedad como hábito de los dramas lorquianos o como síntoma de la tragedia, sino también como índice de un fracaso. El emblema es otra vez Don Martín y su escritura: «No sé por qué escribo, porque no tengo ilusión, pero sin embargo es lo único que me gusta» (6p. 1421); «No se le da hoy mérito a la Retórica y Poética» (p. 1423); «Soñé con el Parnaso y tengo que hacer de albañil y fontanero» (p. 1424). En ese fracaso fundamental, el fin de la promesa coincide con el fin de la escritura. La última de las cartas invierte los términos de las anteriores, deja de ser una acción para convertirse en un testimonio y —contra la repetición de la promesa— ofrece sólo una información que se identifica con «la verdad»: «Hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad» (p. 1415). Una sola escritura constativa neutraliza o borra de este modo las múltiples escrituras de la promesa hasta el extremo de reubicar a Rosita en un nuevo ámbito, el de las «solteras» («Ahí está la solterona», p. 1428; «Solterona como yo», p. 1431), que se caracteriza por la ausencia total de escritura amorosa, por la falta de esa palabra performativa: «Se conoce que no ha recibido ninguna [carta de amor]», advierte la Ayola 1 de la Solterona 3. La respuesta a esa última carta es, en primer lugar, mera fantasía, mero proyecto; en segundo lugar, no llega a proponerse siquiera como texto escrito, sólo como gesto que suple a la vez a la escritura y la lectura: «¿Y no le podríamos mandar una carta envenenada?» (p. 1415). Parejamente se propone también «cortarle la mano del falso juramento y de las mentirosas escrituras de cariño» (p. 1414). Se trata de una mera inversión: a la *promesa* corresponde ahora una *amenaza*²³; lo que primero había engendrado un deseo, una esperanza, pide ahora un castigo. Dentro de la inversión la equivalencia es completa: la amenaza quedará tan incumplida como la promesa.

Porque el final de esa palabra es también el final del *tiempo*. El carácter imaginario del castigo, el incumplimiento de la amenaza, se justifican ahora por falta de «tiempo»: «quisiera tener veinte años para...» (p. 1414). La sustitución de la palabra performativa por la constativa supone así inmediatamente la restauración de las edades, la clausura del «tiempo» por excelencia —el tiempo de la posibilidad y, por lo tanto, de las «promesas»: «debió decirlo a tiempo» (p. 1415)—; cesa el «todavía», se instaura el «ya» y se recupera la oposición «antes/ahora»:

Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y *ahora* que estas cosas *ya* no existen...

(p. 1428).

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que *todavía* podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. *Ya* perdí la esperanza [...].

(p. 1429).

¿Quién quiere *ya* a esta mujer? ¡*Ya* está pasada!

(p. 1415).

²³ La misma promesa original pasa entonces a recordarse como una amenaza. Escribe John Searle: «Una distinción crucial entre promesas, de un lado, y amenazas, de otro, consiste en que una promesa es una garantía de que se te hará algo para tí, pero no a tí; pero una amenaza es una garantía de que se te hará algo a tí, no para tí» (Op. cit., p. 66). Constata la Tía: «Cuando pienso en la mala acción que le han hecho y en el terrible engaño mantenido» (p. 1414).

A esa *ya* no hay quien le clave el diente.
(p. 1428).

La promesa revela entonces su debilidad esencial como discurso del «tiempo» contra el tiempo: esa competencia del momento privilegiado contra el transcurso ordinario, de la espera contra las edades, estaba abocada al fracaso. La coincidencia de su primera emisión con el enunciado del poema de la rosa lo dejó inequívocamente prefigurado.

Pero el poema de la rosa, como palabra constativa, planteaba a su vez otra alternativa que trascenderá en el último acto. La promesa ofrece la palabra por la palabra («di mi palabra», p. 1363), la palabra que se detiene en su propia existencia sin otro referente o significado que ella misma²⁴. En el poema de la rosa, en cambio, las palabras han perdido esa independencia y se presentan sólo en tanto que transcripción de otro lenguaje, el «lenguaje de las flores». La promesa del ausente se sostenía sobre una «fe» absoluta en la palabra dada. La palabra constativa y servicial del poema no puede solicitar la fe sino más bien la verificación: el Tío comprueba la veracidad de la transcripción («*todavía* estaba roja, "abierta en el mediodía/ es roja como el coral"», p. 1410, subrayado mío); Rosita comprueba la veracidad del mensaje ulterior de la rosa, que se pone en evidencia al final del drama (pp. 1435 y 1438). La segunda «forma de hablar» se acoge a esta alternativa. Cuando la Tía y el Ama exigen el *hablar* de Rosita, la más decisiva de sus respuestas establece, en primer término, la insuficiencia de las palabras:

¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola.
(p. 1430).

Pero estas palabras de negación incluyen a la vez una suerte de cita o de referencia a la «rosa» del poema, que primero puede «quemar» y al final es «blanca» como «una mejilla de sal» (p. 1374): sólo el lenguaje de la rosa parece así sobrevivir al desplazamiento general de la palabra. Poco después, los últimos parlamentos de Rosita se atienen ya a la repetición de unos fragmentos del poema (pp. 1435 y 1438) y atestiguan con ello la victoria de ese otro lenguaje, al que las palabras sirven sólo como una mera transcripción constativa.

En la relación de Rosita con las palabras se reconoce el diseño o la prefiguración de su aventura. Por una parte, Rosita es el destino esencial de todas las palabras: primera, de la palabra performativa, palabra del deseo («*te digo*, porque te quiero...», p. 1372); al fin, de la palabra constativa, del conocimiento («Yo lo sabía todo [...]; ya se encargó un alma caritativa de *decírmelo*», p. 1428, subrayados míos). Cada una de esas palabras se le ofrece acompañada por una orden: la voz de la promesa le pide silencio («deja tu boca cerrada/ al imaginario frío», p. 1371); la voz del conocimiento le pide respuestas («Tú hablas, te desahogas», p. 1430; «Muchas veces te he aconsejado que escribas a tu primo y te cases aquí con otro», p. 1389). Pero, por otra parte, la emisión de la palabra, la creación de textos y respuestas, es prerrogativa de los otros; Rosita se confina exclusiva y trágicamente a los límites de la recepción: sólo una vez se alude a la posibilidad de su propia escritura («te he aconsejado que escribas») y es inmediatamente rechazada («¡Pero tía!», p. 1389); sus parlamentos más representativos no parecen tener otra misión que interrogar, pedir la promesa («¿Volverás?», p. 1373; «¿Vino el correo?», p. 1388) y, sobre todo, negar las palabras, negarse a las palabras:

²⁴ S. Felman, *op. cit.*, p. 31.

Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno.
(p. 1429).

Lo que tengo yo por dentro lo guardo para mí sola.
(p. 1430)

Pero, ¿por qué estoy yo hablando todo esto?
(p. 1430).

Rosita se configura así como una múltiple paradoja donde todas las posiciones (todos los personajes) confluyen y confligen: por una parte, es el oyente sin voz, el interlocutor privilegiado de un diálogo que rechaza; por otra, atiende a la vez a la palabra performativa y a la constativa, es capaz de reunir en un solo gesto la fe y la incredulidad en las palabras: «Yo lo sabía todo [...] y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que a mí misma me asombraba» (p. 1428). Coherentemente, la paradoja se realiza también en términos de tiempo. Conviven en Rosita las señales del cambio con las de la permanencia, las del tránsito con las de la identidad, y puede ser al mismo tiempo «niña» (p. 1415) y «vieja» (p. 1429):

Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas de raso liberti en los volantes de su camisa de novia.
(p. 1380).

Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día.
(p. 1430).

Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo [...] y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo lo mismo que antes.
(p. 1428).

Todo está acabado [...]. Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde.
(p. 1429).

A diferencia de otros personajes, que optan desde el principio por una u otra de las palabras, la verdadera opción de Rosita llega en el último momento (el Acto III ha suplantado la transparencia de la novia por la opacidad conflictiva de la solterona) y no es una toma de partido en la batalla, ni siquiera una inclinación o una prioridad, sino más bien un desalojo total: «quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía» (p. 1429); es, en definitiva, la renuncia a todas las palabras, «borrar el mundo» (p. 1433) como si fuera una escritura, toda la escritura.

Pero la paradoja esencial de Rosita, la que asume todas las variantes anteriores, ocurre menos en el círculo cerrado de su soledad que en el segmento compartido y abierto. La genera el encuentro de dos imágenes: la que ella tiene de sí misma y la que de sí misma le ofrecen los demás. Por una parte, el privilegio de las cartas —y, en general, de la palabra performativa— consistía en devolverle aquella imagen de sí misma que era el verdadero objeto de su deseo. Se trata de un narcisismo que Rosita comparte con todas las amantes seducidas por las promesas de Don Juan. Explica Shoshana Felman:

Del mismo modo que el discurso de la seducción explota la capacidad que el lenguaje tiene de reflejarse a sí mismo por medio de la autorreferencialidad de los verbos performativos, así también explota paralelamente la autorreferencialidad del deseo narcisista del interlocutor, y su capacidad para producir a su vez una ilusión refleja, especular: *el seductor presenta a las mujeres el espejo narcisista de su propio deseo de sí mismas* [...]. El discurso de la seducción impone un compromiso y una deuda; pero como la deuda es contraída aquí sobre la base del narcisismo, los dos implicados en la deuda (deudor y adeudado) son la mujer y su propia imagen de sí misma²⁵.

²⁵ S. Felman, *op. cit.*, pp. 31-32, subrayado mío.



La Tía acusa ese narcisismo y sus implicaciones temporales cuando observa: «Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir» (p. 1429). El Ama lo había percibido antes: «Tía.— Yo estoy segura de que ella es feliz. Ama.— Se lo figura» (p. 1380). Pero es sobre todo Rosita la que confiesa su propia «ilusión especular»: incluso después de conocer la *realidad* a que apela la Tía, ella sigue «recibiendo las cartas con una ilusión llena de sollozos que a mí misma me asombraba» (p. 1428). La delatan al mismo tiempo el objeto y la forma de su discurso más distintivo: un verdadero monólogo sobre «yo» que sólo aflora al diálogo en fragmentos demorados y oscuros (pp. 1427-1431).

Por otra parte, los *otros*, «las gentes», reflejan una imagen diferente (reflejan, sobre todo, una diferencia: «Yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera», p. 1428). Las gentes son el *otro* espejo, el del tiempo y la experiencia. El Ama da explícita constancia de ese espejo cuando polariza las imágenes de la Tía y Don Martín: «Mírese en ese espejo» (p. 1424). Rosita lo hace implícita y repetidamente con un uso ambiguo de los verbos *ver* y *mirar*:

Cuando no veo a la gente estoy contenta.

(p. 1389)

Si no viera a la gente me creería que hace una semana que se marchó.

(p. 1389).

No me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan.

(p. 1430).

Ha empezado a llover. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir.

(p. 1437).

Rosita parece identificar el ver y el ser vista: no ve a los otros, se ve en ellos; y el que los otros lo vean es una denuncia o una constatación de su propia vista. Pero los otros no son sólo el espejo y la vista, son, sobre todo, palabras, cuerpos parlantes cuyas voces pueden competir con la voz propia y llegar a anularla: «Si la gente no hubiera *hablado*; si vosotros no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi *ilusión* como el primer año de ausencia» (p. 1428, subrayado mío). La última palabra de los otros que alcanza a Rosita es una modificación de su propio nombre, es decir, una quiebra de la propia imagen: «Doña Rosita» (p. 1435). Esa «mutación» de Rosita, que completa el título de la obra, actúa como una suerte de catalizador: introduce los últimos fragmentos del lenguaje de las flores, el discurso especular donde la «rosa mutabile» refleja —contra su «ilusión»— el largo deterioro de «Doña Rosita».*

Luis Fernández Cifuentes

* Este trabajo es un capítulo del libro (en prensa) García Lorca y los límites del teatro. Todas las citas de la obra de García Lorca (con el número de página entre paréntesis), por la duodécima edición de Obras completas (Madrid: Aguilar, 1966).

Clave de las siglas que se utilizan:

Ddb: Diario de Barcelona. Dil: El Diluvio. EDG: El Día Gráfico. ENU: El Noticiero Universal. ES: El Sol. Hum: La Humanitat. Ins: L'Instant. Mati: El Mati. Mir: Mirador. Not: Las Noticias. Pop: El Popular. Pub: La Publicidad. Ram: La Rambla de Catalunya. Ren: Renovación. Van: La Vanguardia. Veu: Le Veu de Catalunya.