

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Lenguas

Maestría en Cultura y Literaturas Comparadas

*1941. Bodas de sangre* de Jorge Eines: una traducción corporal en clave política

Maestrando: Lic. Eliana Itatí Castañares

Directora: Dra. Laura Fobbio

Agosto de 2017



Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

*A mis amores, siempre.*

*A Jorge Eines por su generosidad infinita.*

## Resumen

El tema de este trabajo es la traducción dramática y escénica (doble traducción) de un texto canónico, *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, por parte de Jorge Eines – catedrático de la interpretación, director de teatro, teórico de la técnica interpretativa y fundador y director de la escuela de interpretación que lleva su nombre– junto a su grupo de investigación teatral Tejido Abierto Teatro.

Los objetivos que plantea esta investigación son: contribuir a los estudios comparativos de las artes escénicas; describir los procedimientos dramatúrgicos que hacen posible la traducción escénica de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca por Jorge Eines y Tejido Abierto Teatro; analizar las relaciones entre traducción escénica y lo político en *1941. Bodas de sangre*; profundizar y favorecer el conocimiento de la dramaturgia y teoría interpretativa de Jorge Eines.

Para analizar la relación entre la obra de Eines y la de García Lorca, nos situamos en el campo del Teatro Comparado (TC) retomando los estudios de Jorge Dubatti, y en particular, sus conceptos de territorialidad y micropoéticas para caracterizar *1941. Bodas de Sangre* en relación con el texto de Lorca, con el contexto al que refiere y con el contexto actual de producción.

La operación de traducción llevada a cabo por Eines con relación a la obra lorquiana, la abordamos con la ayuda de Patricia Wilson (2010) y de Beatriz Trastoy (2009). La traducción del texto desde el cuerpo del actor constituye la técnica interpretativa de Jorge Eines y la estudiamos considerando los libros de su autoría sobre el tema, conferencias, seminarios, entrevistas al director, entre otros.

Observaremos así, que la traducción despliega diferentes mecanismos como la metateatralidad, la incorporación de diferentes lenguajes, la intertextualidad y la interdiscursividad para constituirse en una operación estética y política.

# Índice

Introducción/ 5

Estado de la cuestión/ 9

1. Marco Teórico-metodológico

1.1 Teatro comparado/ 23

1.2 Traducción/ 26

2. Técnica Interpretativa/ 31

3. *1941. Bodas de Sangre*: análisis de la doble traducción

3.1 Doble Traducción/ 41

3.2 Primera traducción: el texto lorquiano desde la lectura de Eines/ 43

3.2.1 Doble espacialidad/ 43

3.2.2 Multiplicación de los sujetos/ 45

3.3 Segunda traducción: del texto dramático al texto espectacular/ 55

3.4 Teatro dentro del teatro y metateatralidad/ 99

3.5 Re-contextualización y actualización/ 103

3.6 La traducción y sus modalidades discursivas/ 111

4. Conclusiones/ 123

5. Bibliografía/ 129

## Introducción

En nuestra formación en Letras Modernas abordamos el estudio de diversas obras teatrales, y se fue consolidando el conocimiento y placer por el teatro; dicho gusto se ve acentuado cuando se toma contacto, como ayudante alumna, con el proyecto dirigido por las investigadoras Adriana Musitano y Nora Zaga: “El Teatro Estable de la Universidad de Córdoba -TEUC-. Un espacio institucional para la producción de espectáculos y la extensión. 1969-1974”.<sup>1</sup> Así, adquirimos herramientas teórico-metodológicas que esgrimimos en el Trabajo Final de Licenciatura “*La Paz en las Nubes* de Petraglia y Fraga, en 1971 una apropiación para la apuesta experimental del Teatro Universitario de Córdoba (TEUC): o para el debate político “...echemos un poquito de peperina”, de la cual recuperamos y actualizamos en este trabajo de Maestría algunos conceptos, tales como texto dramático y texto espectacular, apropiación así como el trabajo con el método comparativo.

En esta investigación de posgrado nos abocamos al estudio de una obra considerada clásica y que es actualizada por Jorge Eines y su compañía, proponiendo lo que denominamos una ‘lectura corporal’ del texto. Nuestro objeto de estudio lo constituye *1941. Bodas de sangre* (2012) de Jorge Eines, obra inédita que se estrenó el 25 de febrero de 2012 en el Teatro José María Rodero Torrejón de Ardoz (Madrid, España), y que según relevamos, no ha sido abordada en profundidad por los estudios teatrales.

Elegimos el concepto de traducción para analizar comparativamente el trabajo de Eines –como profesor, director y dramaturgo– con una propuesta innovadora en lo que respecta a técnica interpretativa –nuestro punto de partida– con el de uno de los dramaturgos y poetas en lengua castellana más comprometido con su época y su tierra, Federico García Lorca. *Bodas de sangre*, una de las obras del escritor español, ha sido representada, abordada y trabajada por numerosos actores, compañías teatrales, críticos y especialistas. En ese vasto panorama teórico y de técnica interpretativa, aparecen Jorge Eines y Tejido Abierto Teatro –su compañía y

---

<sup>1</sup> Este proyecto comienza a desarrollarse en el año 2000, con subsidios de la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT, UNC) y tiene como lugar de trabajo el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (CIFYH).

grupo de investigación–, y aportan una nueva mirada al asunto: un ensayo de la obra de Lorca, inmerso en la España franquista.

En nuestra propuesta analítico-comparativa ponemos a dialogar, por un lado, *1941. Bodas de sangre* con la obra homónima de García Lorca, y por otro lado, la teoría interpretativa de Eines con su trabajo como dramaturgo y director, analizando las convergencias y divergencias entre el texto pre-espectacular y el texto escénico de *1941. Bodas de sangre*; donde advertimos se enfatiza el trabajo corporal del actor y su imaginación para la creación. En una entrevista inédita realizada por Concha Largo Ferreiro, dice el director: “Estamos construyendo un objeto; ese objeto tiene un origen lingüístico, lo que escribió García Lorca. Pero la construcción de ese objeto una vez que está en nuestras manos y comenzamos el ensayo no depende de Lorca, depende de lo que nosotros podamos hacer con él y su texto” (Eines ctd en Ferreiro, párr. 2). ¿Por qué Jorge Eines reescribe *Bodas de sangre* de Federico García Lorca? ¿Cuáles son esas convergencias entre ambos textos? ¿Cómo actualiza Eines la obra de Lorca? ¿Por qué hablamos de traducción? ¿Qué mecanismos se despliegan en esa traducción? ¿Por qué la elección del director de contextualizar la obra en 1941, en 2012? ¿Qué hace tan particular a la labor de Eines entre 2012 y 2014?

Afirmamos, hipotéticamente, que en *1941. Bodas de sangre*, Jorge Eines y la compañía Tejido Abierto Teatro proponen una traducción escénica del texto lorquiano a partir del trabajo corporal del actor donde se relacionan diferentes lenguajes (teatro, música y baile flamenco). La traducción constituye en la obra un procedimiento estético y político.

Nuestro corpus de estudio está conformado por el texto pre-espectacular *1941. Bodas de sangre* de Jorge Eines y Tejido Abierto Teatro y la puesta en escena digitalizada por el Centro de Documentación Teatral del Centro Dramático Nacional (CDN) a través de la Teatroteca,<sup>2</sup> vinculándolo siempre con *Bodas de sangre* de Lorca (2007) –texto fuente–, y atendiendo a la traducción de Eines que desmonta las condiciones de producción. Vale destacar que accedimos a los textos (dramático y escénico) de nuestro corpus de estudio, al ponernos en contacto con el hacedor y luego de una intensa investigación.

---

<sup>2</sup> Entendemos con Jorge Dubatti (2009) que el texto pre-escénico o pre-espectacular es “una clase de texto literario dotada de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitivo con la “puesta en escena” (4).

Tenemos en cuenta, para el análisis de la puesta en escena, transcripciones de conferencias y conversaciones con el director de la obra realizadas por diferentes entrevistadores, incluso una charla informal que se da en el marco del dictado de unos escritos críticos de Eines sobre esta obra con párrafos inéditos facilitados por el material visual y audiovisual referido a la obra, el cual resulta funcional para el análisis y configuración de la micropoética del autor según Dubatti (2011).

Jorge Eines nace en Argentina en 1950 y en el año 1976 debe exiliarse a España por su comprometido trabajo: la dictadura militar argentina lo busca y lo persigue al igual que a su familia y aunque la península ibérica no es su primera opción, parece, luego, la mejor. Allí trabaja en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza (Resad) y se consolida con el tiempo como profesor de Interpretación, director de teatro y teórico de técnica interpretativa. Funda primero Ensayo 100 que culmina sus actividades en 2004 y luego dirige la Escuela de Interpretación que lleva su nombre. Como teórico y hacedor, escribe *Hacer actuar* (2005), *La formación del actor* (2007), *El actor pide* (2007), *Alegato a favor del actor* (2007), *Didáctica de la dramatización* (2007), *Repetir para no repetir* (2011), *Veinticinco ventanas* (2016); y como director pone en escena obras de Beckett, Brecht, Büchner, Chejov, Miller, Shakespeare, Tennessee Williams, entre otros. En diferentes apartados retomaremos a algunos de estos autores con sus obras ya que esta selección de clásicos no es arbitraria.

En 2007 funda Tejido Abierto Teatro y monta los siguientes espectáculos: *Tejido Abierto – Tejido Beckett* (estrenado en el Festival de Otoño de 2010 en el Teatro Español de Madrid), *RIII. La tragedia de Ricardo Tercero* (estrenado en 2011 en el Teatro Español de Madrid), *1941. Bodas de Sangre* (estrenado en 2012 en Torrejón de Ardoz Madrid), *Peer Gynt, el gran monarca* (preestreno, mayo de 2016 en Madrid, estrenado en Valencia Teatro Russafa en octubre 2016).

En *1941. Bodas de sangre* participan como actores: Carlos Enri, Inma González, Luis Miguel Lucas, Beatriz Melgares, Daniel Méndez, Jesús Noguero, Danai Querol, Carmen Vals y Mariano Venancio. Completan esta producción el equipo artístico integrado por Kristina González encargada del vestuario,

Carlos Higinio Esteban (escenografía), Rubén Martín y Sergio Guivernau (iluminación), y Luis Miguel Lucas (espacio sonoro). Dirección, Jorge Eines.

El primer capítulo de este trabajo aborda el teatro comparado y la traducción como las herramientas teóricas metodológicas que nos permiten enfrentar el texto de Eines.

El capítulo 2 nos introduce en el universo einiano de la técnica interpretativa que este catedrático del teatro propone en cada una de sus clases- laboratorios.

El capítulo 3 muestra el trabajo de análisis realizado en donde la re-contextualización el Teatro dentro Teatro, la metateatralidad, la interdiscursividad y la intertextualidad se entretajan con la técnica interpretativa de Eines y el texto de García Lorca para actualizar a través de la traducción *1941. Bodas de sangre*.

Finalmente tenemos el resumen general en la Conclusión y, después, la bibliografía utilizada.

## Estado de la cuestión

Sobre Jorge Eines, su trabajo<sup>3</sup> y el de Tejido Abierto Teatro y sus representaciones de *1941. Bodas de sangre* existen escritos en revistas digitales específicas, diarios, entrevistas en programas de radio y televisión. Dichos textos coinciden en proponer una crítica al espectáculo y en algunos casos se habla del director; nuestro aporte ahondará en la técnica interpretativa y su relación con el texto pre-espectacular además del espectáculo.

En una nota periodística, Camila Elena Arranz (2014), periodista de espectáculos, hace un recorrido por la vida de Eines y destaca algunos acontecimientos y aspectos tales como su vocación por la actuación descubierta en su Bar Mitzvah cuando pronunciaba un fragmento de *La Torá*, sus clases de teatro con Raúl Serrano, su trabajo de dirección a los veinte años, su viaje por algunas ciudades europeas e Israel, el estreno de *Woyzecken* una Argentina gobernada por la Junta Militar que trae aparejado el exilio a España. Sobre este último tema la periodista de espectáculo Beatriz Molinari (2013) retoma lo dicho por Eines, cuando recuerda: “Me fui de Argentina para que no me matara Videla. Yo tenía 26 años. Hacía *Woyzeck* con Cristina Banegas y Adrián Ghío. Solamente por hacer teatro, por militar en la cultura y plantear un teatro pensante me buscaron, me clausuraron. Salí por Uruguay.” (párr. 6) Laura Ventura, periodista de espectáculos que escribe para *La Nación* (2013) se detiene en el pasado del dramaturgo, y lo relaciona con sus visitas posteriores a Argentina.

El crítico teatral, Roberto Schneider dice en una entrevista realizada en el programa televisivo *La cuarta pared* en septiembre de 2013: “es una de las experiencias de investigación más brillantes de los últimos tiempos, porque en la escena se refirma el gesto de actuación sin tener que recurrir a cierta cristalización de antiguas formas, con la clara intención de que la actuación se torne protagonista”.

En su artículo periodístico para *ABC.es*, Julio Bravo (2013) rescata algunas palabras de Eines que dan cuenta de esta forma de trabajo: los actores comienzan estudiando con Eines<sup>4</sup>, ensayan junto a él y las puestas teatrales son fruto de esos ensayos. Cuando Hilda Cabrera

---

<sup>3</sup> En el capítulo de Teoría interpretativa indagaremos sobre la técnica propuesta por este director a partir de los libros de su autoría y la ampliaremos con entrevistas realizadas a Eines.

<sup>4</sup> El caso de Mariano Venancio es una excepción.

(2013), periodista de cultura y espectáculos de *Página/12*, entrevista al director sobre lo experimental en sus puestas, él dice: “Intento combatir el 'simulacro de ensayo'. Un 'ensayo simulacro' es aquel donde todo lo que ocurre viene determinado por el lugar adonde uno quiere llegar, y eso no es un ensayo. Eso es utilizar lo que hacemos para llegar a un sitio preestablecido”(párr. 5. Las comillas aparecen en el texto citado). Flor Gragera de León (2013) escribe para *El País* un artículo periodístico en el cual se expone sobre el tema y dice que “en *1941. Bodas de sangre* [se] aborda el trabajo del actor como punto de partida para la construcción teatral. Es la premisa de la Compañía Tejido Abierto Teatro que el propio Eines articuló en 2007: un actor que hace, deshace y construye.” (párr. 4)

La reescritura de los clásicos es una constante de *Tejido Abierto Teatro* y Jorge Eines; *1941. Bodas de sangre* es la tercera producción que juntos llevan a cabo. Los críticos mencionan las primeras obras trabajadas en conjunto: Ignacio Vleming (2013)–periodista y poeta– en el blog *Es Madrid* recuerda las adaptaciones de Beckett y Shakespeare; José Catalán Deus, (2013) escritor y periodista español, las nombra: *Tejido Beckett* y *Ricardo III*. Es Gragera de León (2013) quien establece una comparación entre *1941. Bodas de sangre* y *Ricardo III*, puesto que ambas poseen como tópico la metateatralidad, la diferencia radica en que al ensayo de la obra de Shakespeare lo lleva a cabo un grupo de prisioneros en un campo de concentración, sumergida la acción en la Segunda Guerra Mundial: “Allí de nuevo el ensayo de los prisioneros era la ventana para entretener realidad y ficción, y abrir una ventana a aquello que bautizó como la banalidad del mal Hannah Arendt.” (párr. 4) Jorge Eines aclara:

...hemos comprobado que nuestro espectáculo atrae, aun cuando se discuta si uno es o no es fiel al poeta. Pero esto sucede cuando uno propone una dramaturgia sobre las obras de los grandes autores, como Antón Chéjov, William Shakespeare o Tennessee Williams. Siempre hay alguien dispuesto a arrogarse el derecho de señalar quién es fiel y quién no (Eines ctd en Cabrera, párr. 4)

En su entrevista con Patricia Espinosa (2013) para *Ámbito*, Eines aclara que no es casual la selección de *Bodas de sangre*, ya que el trabajo corporal que exige está cargado de erotismo: “Por eso la elegí. Necesito textos que me pidan cuerpo. La imaginación es la clave,

pero ésta habla en el cuerpo no en la psicología de los personajes como nos han hecho creer los norteamericanos. En "Bodas..." conviven el sonido del cuerpo, la palabra, y la música." (párr. 9. Las comillas aparecen en el texto citado). Con respecto a esta elección el autor agrega: "Cada vez creo más en que actuar es soñar con el cuerpo, y Lorca me da la posibilidad de crear esa otra realidad del cuerpo, sus enlaces y formas de expresión. Los textos de Lorca invitan a alejarse de las formas cotidianas de actuación. No me refiero a las de su época sino a las de hoy, reflejadas por la televisión." (Eines ctd en Cabrera, párr. 4) Igualmente, el sociólogo, periodista e investigador Daniel Cholakian (2013) advierte sobre la elección certera de un texto de la dramaturgia de García Lorca para la realización de esta puesta, ya que le permite recontextualizarla tragedia:

Interpretada por el grupo Tejido Abierto Teatro, la obra está marcada por códigos de actuación de artistas populares, callejeros, músicos, cantantes y bailarines flamencos. Todos ellos entregan la tradición de su arte a profundizar el pesar profundo de la obra, de la España de 1941 y del asesinato reciente del poeta. La obra de Lorca, trágica y popular, tiene en el canto doliente, en el baile sexuado y vital, un espacio propicio para desplegarse. Los actores se multiplican en los roles y despliegan sus talentos al servicio de la puesta. La obra parece construirse lentamente como si fuera un espiral, así como el espacio dramático se construye de afuera hacia adentro, circularmente, rodeando el espacio central del desenlace, la tensión dramática misma parece ir de afuera hacia adentro, en un camino que lentamente se aproxima sinuosamente hacia la tragedia inapelable. (Cholakian, párr. 5)

Eines en una entrevista para la radio Sefarad aclara que debe saldar cuentas con Lorca y por esa razón selecciona una de sus obras trabajadas en los seminarios-laboratorios. Bravo y Guillermo Baz (2013) coinciden en agregar que la obra del poeta granadino era una de las más usadas en las clases-ensayos de *Tejido Abierto Teatro*; en el escrito de Bravo se rescata la figura de Ernesto Caballero, director del CDN, quien se refiere a Lorca como "uno de los pilares fundamentales del teatro español contemporáneo." (ctd en Bravo, párr. 1). Con respecto a Federico –y siempre en relación a la puesta de 1941. *Bodas de Sangre*– Catalán Deus aclara que *Bodas de Sangre* nace de un hecho acaecido en el Cortijo del Fraile, en Níjar, Almería en 1928 del que existe una novela de Carmen de Burgos titulada *Puñal de Claveles*; García Lorca

se apropia de este hecho y escribe en 1931 esta tragedia; luego en 1934, *Yerma* y en 1936, *La casa de Bernarda Alba*. Muchas de las críticas coinciden en destacar el simbolismo utilizado por Eines con relación a Federico García Lorca, por ejemplo en el artículo de López Rejas (2013) se observa: “Lorca es un símbolo de lucha contra el franquismo tan importante como el Guernica” (párr. 1), ya que, siguiendo a Gragera de León (2013), su ejecución se convierte, según el director, en la muerte de todos y “de las libertades en un país torturado por la impunidad.”(párr. 2). Bravo también aborda esta comparación y rescata lo dicho Eines, pero desde la perspectiva de la redención lograda por la labor de los actores, así se transforman, tanto el Guernica como Lorca en “dos emblemas del valor de lo artístico frente a la muerte.”(párr. 1). El trabajo corporal de los actores dirigidos por Eines actualiza un tema relevante repetitivo en estas obras: el derramamiento de sangre; no es casual que se haya seleccionado *Bodas de sangre* de García Lorca para realizar una traducción.

En las críticas periodísticas se recalca la analogía entre *1941. Bodas de Sangre* y el Guernica; según Eines, lo artístico es una forma de “leer la realidad”, ya que el arte “salva al humano de la muerte física o política” (Cabrera 2013, párr. 1). Esto nos hace pensar que la relación entre teatro y política está implícita en la propuesta einiana: salvarse a través del arte constituye postura artística y ética.

La relación con el arte es abordada en diferentes escritos; Espinosa (2013), Ventura (2013) y Méndez (2013) puntualizan la resistencia como generadora de un arte vital; el arte como experiencia liberadora; la redención, una posibilidad en la propuesta artística. En el reportaje que realiza Hilda Cabrera (2013), el director sostiene que “contra Franco ensayábamos mejor. Esto no significa alentar sólo una reivindicación política. La aspiración es, ante todo, de carácter humano, esa que nos habla de la necesidad del arte para que no nos mate la realidad.”(párr. 2).

En cuanto al contexto en el que el director sumerge la obra, Cholakian (2013) advierte cierta intencionalidad ya que en el año 1941 se proyecta *Raza* una película escrita por Jaime Andrade, seudónimo de Francisco Franco, con una marcada impronta apologética. Además, la Guerra Civil ha concluido y el régimen dictatorial se afianza. Molinari (2013) reproduce las palabras del director que describen la atmósfera de la época:

*Bodas de sangre* transcurre durante un ensayo en 1941, a cinco años de que fusilaran a Federico por rojo y marica (...)

Pero Franco se mete por la ventana de un modo que ya verán los espectadores; es decir, la obra va siendo interferida. En cuanto al punto de vista interpretativo, se presentan dos entornos diferentes: Franco está en el frío; mientras los actores, en el calor abrasador. Franco aparece a través de la parafernalia utilizada por el régimen para oponerse o generar ideología (Molinari, párr. 2-3).

El periodista Ignacio Vleming (2013) encuentra una alusión referida a la época en que transcurre este ensayo donde se expresa poética y políticamente la problemática, ya que habla de la “metáfora de la Guerra Civil” cuando cita un pasaje de la obra de Lorca: “Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. (...) Ha llegado otra vez la hora de la sangre.” (párr.2).

Para Schneider (2013) este cambio temporal “enriquece el discurso”, pues la ubicación en 1941 habilita a que se escuche la voz del tirano que entumece a los actores y a la escena. En contraposición, Deus (2013) encuentra aspectos negativos a la recontextualización:

Jorge Eines añade al título un prefijo fatídico, haciendo gravitar sobre la pieza el asesinato posterior de su autor y la guerra civil entera. Lo hace con tres o cuatro acotaciones artificiosas y deplorables al gusto de algunos prebostes culturales y a disgusto de las personas ecuánimes. Con ello pone en peligro un gran trabajo de dramaturgia y dirección, un sobresaliente resultado escenográfico y actoral de valioso trabajo colectivo, un montaje hermoso y original, y un ejemplo de buen teatro al que sólo falta un final más contundente. (Deus, párr. 1)

Pero los epítetos ampulosos utilizados por este crítico, no alcanzan a revestir la obra con un velo negativo en lo que se refiere a las “acotaciones temporales”, ya que el hecho de que Eines haya situado la acción en 1941 da cuenta de un trabajo de contextualización –que más adelante analizaremos en detalle al igual que las acotaciones– que se enquistaba en lo social. Lo que se puede advertir de Deus es cierto “respeto” por lo canónico: “Las manipulaciones de los clásicos son en nuestra humilde opinión delito de lesa majestad y como tal las consideramos, cualquiera que sea el sesgo y cualquiera que sea la disculpa” (párr. 5). El propio Eines (2013) es el que hace alusión a lo social cuando habla de la sangre como su “rastros”, su huella o

vestigio. Incluso lo recalca cuando habla de la boda como evento social en donde se pone de manifiesto el poder, el rencor y el dinero que vinculan a los protagonistas.

El escrito que produce María Cappa (2013) para el diario digital *La Marea* relaciona la época en que se sitúa la acción con la implementación de la metateatralidad, y cuando habla específicamente de la obra que nos atañe, dice:

El montaje que propone Eines es un guiño al espectador, una forma de hacerle partícipe de la España que mató a Lorca para **ayudarlo a entender cómo pervivió su legado artístico**, que no fue gracias a otra cosa que a la voluntad de **los propios artistas que se rebelaron contra la mezquindad fascista**. (Cappa, párr. 3. El destacado aparece en el texto citado)

Ignacio Vleming y Gragera de León se detienen en la metateatralidad que produce el teatro dentro del teatro y, siguiendo al director, la definen como un juego de muñecas rusas; el periodista Javier López Rejas (2013) propone dos planos dramáticos, dos universos que “dan una vuelta de tuerca a la trama lorquiana”. Catalán Deus (2013), por su parte, considera que el teatro dentro del teatro no suma a la puesta en escena:

El montaje se basa en ese siempre bello recurso del teatro dentro del teatro: unas personas que se reúnen para ensayar una obra. Se opta porque sean antifranquistas en plena posguerra que a escondidas recitan al autor maldito, tienen mucho miedo, se ríen de la propaganda del Régimen y son obligados a cantar “Cara al sol”. Pero todo ello podría suprimirse y el resultado sería mejor: no prolongaría la hora y media de duración oficial en casi un tercio más y no manipularía espuriamente la obra original. (Deus, párr.4)

Claramente, este crítico se encuentra sujeto a normas canónicas que no le permiten apreciar el tenor de las acotaciones. Nosotros abordamos la metateatralidad como una herramienta que hace posible que se visibilicen los elementos de la actualización de la época franquista en consonancia a las propuestas estéticas y éticas formuladas por Eines y Tejido Abierto Teatro en 2012.

Diversos autores de estas críticas y reseñas coinciden en resaltar los elementos que generan una atmósfera particular. Gragera de León (2013) hace hincapié en la disposición de la escenografía y la dimensión simbólica de los objetos:

*1941 Bodas de sangre* lleva sobre la escena el texto de García Lorca trayendo otro universo, el de la época, trazado escenográficamente por mediación de un rectángulo que define la caja que establece los límites entre ensayo teatral y vida durante el primer franquismo (...) Los objetos serán precursores de la violencia y la sangre como lo concibió el autor granadino, sonará el flamenco, estallarán sentimientos exaltados. (Gragera de León, párr. 2)

Por su parte, López Rejas (2013) rescata tanto el habla, el sufrimiento y el canto de los actores en esta actualización de la obra de García Lorca como la reconstrucción de la actualización del drama en 1941. Cholakian (2013) describe el trabajo lúdico metateatral que siempre desemboca en ambientes trágicos:

Esta versión de *Bodas de sangre* construye su dramaturgia en el doliente universo del flamenco y la reconstruye como juego de un espacio dentro de otro, de un tiempo dentro de otro: un grupo de actores reunidos y ocultos interpretan a Lorca en medio de la consolidación de la dictadura franquista. Dentro de ese espacio sin tiempo, la tragedia. Fuera de ese espacio, en España, la tragedia. (Cholakian, párr. 4)

La escenografía minimalista da cuenta de dos espacios caracterizados dicotómicamente: según la revista digital *La Marea* “**entre la Andalucía lorquiana y la represión franquista**, entre el día asfixiante dominado por el sol y la traición de la noche amparada por la luna”(Cappa, párr. 3. El destacado aparece en el texto citado). Para Méndez (2013), “en una calurosa y densa tarde de muerte y (...) en una fría y temerosa época de censura” (párr. 5). El paso del frío al calor en la escena es mencionado también por Schneider (2013). Deus se remite a elementos que hacen al montaje como la escenografía, la musicalización, la utilería:

El ambiente sonoro es lo realmente excepcional. Pocas veces se presencian actuaciones tan bien acompañadas de cantos y bailes, de tanto protagonismo de instrumentos musicales. El

desdoblamiento en dos ambientes del espacio escénico -en el centro, la tarima donde se representa la obra; alrededor, el resto de los actores esperando su turno- apoyado por recursos ingeniosos (en la tarima hace el calor insoportable del verano almeriense; alrededor, los actores tiritan en el frío invierno granadino) funcionan a la perfección (...) La ambientación es formidable a partir de escasos elementos, y llega a lo magistral el juego que da en escena una modesta palangana. (Deus, párr. 5)

María Cappa (2013) destaca un montaje “cuidado, estudiado” y da cuenta de la calidad interpretativa, ya que no encuentra fisuras en los trabajos actorales y describe los aportes que cada artista hace a la puesta:

La capacidad de Carmen Vals para reprimir y contener a su personaje, el desparpajo espontáneo de Mariano Venancio o **la amargura orgullosa de Jesús Noguero conviven con la energía alegre y desenfadada de Danai Querol**, Inma González y Beatriz Melgares. Luis Miguel Lucas y Carlos Enri, **sin cuyo trabajo no podría entenderse la enorme trascendencia que la simbología tiene en el teatro lorquiano**, completan un reparto armonioso que atrapa al espectador sin que ofrezca demasiada resistencia (Cappa, párr. 6. El destacado aparece en el texto citado)

Deus (2013) realiza una observación próxima a esta, aunque en su crítica se destaca el empleo casi desmedido de adjetivos y valoraciones constantes:

... es en la interpretación colectiva donde está el mérito mayor de la pieza. Mérito del director que ha mezclado como salsa agridulce el tópico ambiental de cantes y bailes a flamencos con comportamientos bien rupturistas. Los cuatro personajes femeninos funcionan. Carmen Vals opta por una madre de tragedia griega más que por la andaluza tónica. Y nos parece bien. Danai Querol, Beatriz Melgares e Inma González lo hacen todo bien, y esta última además baila que baila. De los hombres, idem de lienzo: Jesús Noguero es un introvertido Leonardo que toca el acordeón, y que recientemente ha destacado en 'Kafka enamorado' y 'En la luna' de Alfredo Sanzol. Frente a él, Daniel Méndez da una réplica adecuada en ese tono discreto y prudente de los buenos actores que deben ser todo presencia, nada aspaviento. Y entre ellas y ellos, Mariano Venancio que manda en ambos palos. El cajón flamenco de Carlos Enri es

esencial y la guitarra y el clarinete de Luis Miguel Lucas complementos valiosos en unas bodas de sangre en las que matices platenses calman la furia española (Deus, párr. 6)

Baz (2013), Gragera de León (2013), Molinari, Schneider (2013) y el propio Eines en su entrevista con Cabrera (2013), comentan y explican muchas de las acciones que llevan a cabo los actores. Tanto el análisis de los personajes como las significaciones posibles serán evocados nuevamente en el análisis de la obra; podemos adelantar que los críticos coinciden en señalar como tópicos de la obra la raigambre social, la sangre, la violencia, la censura, la tierra, la sensualidad y el poder. Es importante destacar a Scheiner (2013) quien hace un reportaje televisivo al director y enfatiza todo lo relacionado a la técnica interpretativa; además, en un escrito del diario digital *El Litoral*, hace una lectura de lo contemporáneo a través de la apuesta de Eines:

Es sorprendente la vigencia que esa pieza tiene en un contexto tan presente, con la realidad española, tan difícil. Como la nuestra también. La obra refleja un mundo rural, pleno de costumbres y tradiciones, que concuerda con la manera de vivir y sentir de muchos inmigrantes que poblaron nuestras tierras. El drama lorquiano de los años treinta está ceñido por la violencia, la pasión y la muerte, habla de clanes rivales, de enemistades antiguas y de relaciones prohibidas (Scheiner, párr. 2)

Además de los temas abordados por la crítica, nuestra investigación profundiza la propuesta de Eines desplegada en *1941. Bodas de sangre*, que cimienta el trabajo actoral en los ensayos. A partir de la implementación de esta técnica interpretativa, desde el rol de dramaturgo y director, se plantea otra lectura del texto lorquiano, un ensayo de *Bodas de Sangre* en un momento histórico preciso, 1941. Se puede así observar, entre el trabajo interpretativo de los actores y el texto de Lorca, lo que denominamos traducción, ya que el actor no genera una relación de dependencia con las palabras del autor, sino que “construye las suyas y establece una relación de **falta de respeto** en relación al acto creador que pasa del significado al sentido; cuando el actor le pone técnica crea sentido abierto, imaginativo (...) Esa creación de sentido busca crear un objeto que es la obra”(Eines ctd en Schneider, 2013. El destacado es nuestro).

El enfoque estará puesto, entonces, en la red de relaciones que se teje entre distintos elementos dramático-teatrales, como las decisiones estéticas que realizan el director y el grupo a partir de la obra de Lorca, articuladas con el flamenco y el cante, inmerso todo en una estructura política que impera en determinado momento histórico. Analizamos de igual forma las relaciones entre traducción escénica y lo político en *1941. Bodas de sangre*. Como puede apreciarse, el análisis de esta obra constituye una oportunidad y un desafío por la connivencia de elementos relevantes que propone.

Observamos ahora el calendario extraído de la página web de la obra en cuestión; aquí se detallan las presentaciones que lleva a cabo Tejido Abierto Teatro:

Estreno:

25 de febrero 2012- Teatro José María Rodero - Torrejón de Ardoz

Gira 2012/2013:

10 de marzo 2012- Teatro José Monleón - Leganés

16 de marzo 2012- Teatro Buero Vallejo - Alcorcón

23 de marzo 2012- Teatro Ciudad de Marbella - Marbella

15 de junio 2012- Teatro García Lorca - Getafe

29 de agosto 2012- Casyc Caja Cantabria - Santander

20 de octubre 2012- Espacio Taktá - Navalmoral de la Mata

8, 9 y 10 de noviembre 2012- Teatro Echegaray - Málaga

14, 15 y 16 de diciembre 2012- Teatro del Mercado - Zaragoza

19 de enero 2013- Teatro de la Laboral - Gijón

25 de enero 2013- Teatro Alkázar - Plasencia

26 de enero 2013- Gran Teatro - Cáceres

11 de abril 2013- Teatro Principal - Santiago de Compostela

27 de abril 2013- Teatro Zorrilla - Valladolid

28 de agosto 2013- Teatro Cervantes - Campo de Criptana

31 de agosto 2013- Teatro Rafael de Aguiar - San Nicolás (Argentina)

5 de septiembre 2013- C.C. Parque España - Rosario (Argentina)

2, 3, 9, 10, 16 y 17 de septiembre 2013- Teatro Apolo - Buenos Aires (Argentina)

13 de septiembre 2013- C.C. Universidad Nacional de San Luis - Villa Mercedes (Argentina)

7 y 8 de septiembre 2013- Teatro Real - Córdoba (Argentina)

14 de septiembre 2013- Auditorio Mauricio López - San Luis (Argentina)

15 de septiembre 2013- San Juan (Argentina)

25 y 26 de octubre 2013- Teatro Cervantes - Campo de Criptana

Temporada estable en CDN:

Del 5 de diciembre de 2013 al 12 de enero de 2014 - Teatro Valle Inclán - Centro Dramático Nacional – Madrid

Gira 2013/2014:

24 al 26 de enero 2013- Teatro del Mercado - Zaragoza.

19 de enero de 2014- Casa de Cultura de Sant Joan-Sant Joan d'Alacant, Alicante.

Como podemos apreciar, a principios de 2012 se estrena la obra y durante ese año se inicia una gira dentro del territorio español. Tejido Abierto Teatro y Jorge Eines comienzan en Madrid, corazón geográfico y político de España; durante 2012 y 2013 se dirigen a diferentes ciudades de nueve provincias españolas. La temporada en el Centro Dramático Nacional (CDN) es de un poco más de un mes; lo que nos lleva a pensar en las características de Tejido Abierto Teatro, Jorge Eines y su propuesta ya que esta institución perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y creado por el INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música) es reconocida por su tarea de promulgación y afianzamiento de “las distintas corrientes y tendencias de la dramaturgia contemporánea, con atención especial a la autoría española actual” de acuerdo a lo vertido en la página oficial de esa institución. Esto pone de manifiesto el reconocimiento a la labor tanto del grupo como de la producción de Eines considerada, por este organismo, como una pieza significativa en tanto producto cultural representativo de ese país.<sup>5</sup> La temporada estable de *1941. Bodas de Sangre* en el Centro Dramático Nacional se efectúa en una de las dos sedes: el Teatro Valle-Inclán; el cual posee una estructura que acerca la propuesta de Eines a un público masivo y general.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> El CDN además de difundir el trabajo de dramaturgos consagrados tales como Valle-Inclán, Jardiel Poncela, Max Aub, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Francisco Nieva, José María Rodríguez Méndez, Alonso de Santos, Fernando Arrabal, Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra, Benet i Jornet, Adolfo Marsillach, Juan Mayorga o Lluïsa Cunillé y el propio García Lorca; también da lugar a hacedores como Henrik Ibsen, Artur Miller, Bertolt Brecht, Jean Genet, Tennessee Williams, Tom Stoppard, entre otros, cobija a nuevos escritores dramáticos españoles; por lo tanto, la tarea de producción y coproducción se amplían con la presentación y el apoyo de montajes extranjeros, en la página oficial del Centro Dramático Nacional: “A lo largo de estos años, en sus producciones han participado los más destacados directores, escenógrafos, actores, figurinistas y profesionales del país, así como distinguidas figuras de la escena internacional.”

<sup>6</sup> Tanto este teatro como el María Guerrero, ambos pertenecientes al CDN, poseen una serie de servicios que los hacen accesibles: en la página oficial se detallan los medios de transporte (líneas de metro y autobuses), los aparcamientos cercanos para aquellos que decidan ir en automóvil e incluso “un sistema de inducción magnética para transmisión de sonido a prótesis auditivas”. En cuanto a las producciones que se dieron en el CDN en las temporadas en que se pone en escena *1941. Bodas de Sangre*, encontramos: temporada 2011-2012: *El Proceso* de Kafka, *Lecturas de autores contemporáneos polacos y mexicanos*, *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán. Temporada 2012-2013: *Las tres hermanas* de Chéjov, *Doña perfecta* de Pérez Galdós *Yerma* de García Lorca *El Malentendido* de Camus, *Esperando a Godot* de Beckett, *Naturaleza muerta en una cubeta* de Fausto Paravidino, *Anomia* de Eugenio Amaya, *Villa+Discurso* de Guillermo Calderón. Temporada 2013-2014: *El duelo* de Chéjov,

En ocasiones, la técnica interpretativa encarada por este director con relación al tratamiento de los clásicos no es bien acogida por conservadores y elitistas, ya que consideran a García Lorca un representante de la tradición, y a sus textos, obras intocables tal como toma Deus en su crítica ya citada: “Jorge Eines añade al título un prefijo fatídico, haciendo gravitar sobre la pieza el asesinato posterior de su autor y la guerra civil entera. Lo hace con tres o cuatro acotaciones artificiosas y deplorables al gusto de algunos prebostes culturales y a disgusto de las personas ecuánimes.” (2013 párr. 1)

¿A quiénes atribuye este periodista la tarea de guía cultural? ¿Quiénes son las personas objetivas que se ven mortificadas por el encuadre histórico que tiene *1941. Bodas de Sangre*? Sin embargo, a pesar de las denostaciones, titula su nota: “Una gran producción de 'Tejido Abierto Teatro' y una gran dirección de Jorge Eines”; es decir, –y de acuerdo a la cita también– reconoce la labor del grupo teatral y su director, pero rechaza la recontextualización por tratarse de una obra de Federico García Lorca, un “ícono internacional” (Deus, párr. 2).

Siguiendo con la gira, en agosto de 2013, Tejido Abierto Teatro y Jorge Eines viajan a Argentina y reponen *1941. Bodas de Sangre* en las ciudades ya mencionadas e incluso se realizan charlas informativas con el director en dependencias universitarias, tal como ocurre con la Universidad Nacional de San Luis.

Si comparamos las condiciones de estreno de la obra de Eines y la de García Lorca podemos ver que su estreno también se dio en la ciudad de Madrid, pero en el teatro Beatriz, el 8 de marzo de 1933. El dramaturgo la escribe en 1932 basada en un hecho real acaecido en Níjar y según los registros, la presentación tuvo una repercusión positiva:

Las crónicas hablan de un éxito grandioso de aquel estreno, protagonizado por Josefina Díaz de Artigas, Manuel Collado Montes y Josefina Tapias, con un decorado servido por Fontanals y Ontañón; pese a discutir algunos aspectos de la obra, dan testimonio de los aplausos rendidos del público: “El éxito, clamoroso; el público no cesó de aplaudir hasta interrumpiendo la representación” narra Jorge de la Cueva, en tanto que Luis Araujo-Costa explica que el público

---

*Doña perfecta* de Pérez Galdós, *Julia de August Strindberg*, *Montenegro* de Valle-Inclán, *Como gustéis* de Shakespeare, *La cantante calva* de Ionesco, *Atlas de geografía humana* Almudena Grandes, *Eurozone* de Chevere, X Edición de los Premios Buero. Teatro Joven, entre otros. Aunque esta enumeración no es exhaustiva nos muestra que, entre otras actividades, el Centro Dramático Nacional pone en circulación trabajos relacionados con los clásicos, aunque también deja un espacio para autores contemporáneos.

“requirió al autor en casi todos los cuadros y una vez durante la representación, en uno de los parlamentos más poéticos” (*Teatro.es*, párr.2)

Del mismo modo, al igual que la puesta de Eines, *Bodas de Sangre* del poeta granadino hace su presentación en la capital argentina el 29 de julio de 1933 en el Teatro Maipo. La actriz principal, Lola Membrives, se contacta con Federico y le pide que viaje a este país; una vez que el dramaturgo se encuentra aquí, el 13 de octubre de 1933, las reposiciones se trasladan al teatro Avenida, espacio donde se concentran las actividades de los españoles. Cabe destacar que una de las películas realizadas de *Bodas de Sangre* es la que dirige Edmundo Guibourg en 1938, filme argentino en blanco y negro.

En 2014, *1941. Bodas de Sangre* de Eines forma parte de la oferta cultural recomendada a 129 embajadas y 19 Centros Culturales en América Latina y Guinea Ecuatorial gracias a la elección realizada por Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación del gobierno de España, a través de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).<sup>7</sup>En la página web de la obra, se destaca un fragmento de dicha distinción:

...nos complace comunicar que el espectáculo "1941. Bodas de sangre" ha sido seleccionado por el comité consultivo del área de Artes Escénicas formado por expertos independientes, para formar parte de la oferta cultural que el Departamento de Cooperación y Promoción Cultural, de la Dirección de Redes Culturales y Científicas de AECID, ofrecerá en el año 2014 a la red de Embajadas y Centros Culturales de España en el exterior.

A partir de la selección de dicho Comité consultivo, este Departamento elabora el catálogo que se envía posteriormente a las Embajadas y Centros Culturales para que sirva de herramienta base para elaborar la programación cultural del año siguiente. A petición de dichas unidades en el exterior, la compañía podrá ser invitada a realizar giras en el extranjero como parte de la

---

<sup>7</sup>Este organismo, entre otras actividades, brinda a Embajadas y Centros Culturales de España en el exterior espectáculos y eventos culturales relacionados con el cine, la música, la literatura, la arquitectura y el patrimonio, talleres de formación y artes escénicas. Algunos de los espectáculos y actividades que promueve en el 2014 son: el proyecto “Micro Teatro” del CCE de Cooperación Iberoamericana en Miami, el Ciclo Días de Flamenco en Mascate que se abrió con un simposio y que culminó con las actuaciones de las compañías de Paco Peña, Miguel Vargas, Estrella Morente y Tomatito, la representación de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega en Londres y la invitación de España a la Feria del Libro de Córdoba 2014 en la que se promueven conferencias, lecturas o presentaciones de libros, en las que participan destacados autores españoles.

programación cultural del año 2014...

Así, este comunicado pone de manifiesto la importancia que adquiere la obra en el ámbito internacional ya que se erige como difusora y promotora de la cultura española y, al igual que la participación en la Feria del Libro de Córdoba(Argentina), interviene el Centro Cultural España Córdoba (CCEC) que recomienda el espectáculo que se realiza en el Teatro Real. Gracias a la acción, difusión e intervención de esta institución mixta dependiente del AECID y la municipalidad de esta ciudad se da a conocer la obra y se fomenta, además, la participación de los ciudadanos.

A partir del relevamiento aquí realizado, de reseñas, notas y críticas sobre *1941. Bodas de Sangre*, así como del reconocimiento recibido por parte de diferentes organismos gubernamentales –AECID, CDN, CCEC–, nos dedicaremos en las próximas páginas a analizar y reflexionar sobre los aportes significativos de la obra al teatro actual.

## 1- Marco teórico y herramientas metodológicas

### 1.1 Teatro comparado

1941. *Bodas de sangre* de Jorge Eines es una reescritura de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, por lo tanto, la perspectiva y el método que utilizamos para el análisis de esta relación es el comparatismo, ya que nos permite relacionar cómo se reformula un texto en otro, así como analizar el momento histórico, las razones y el sentido de esa elección o desplazamiento. Según postula Tania Franco Carvahal en *Literatura Comparada* (1996), “el 'diálogo' entre los textos no es proceso tranquilo ni pacífico (...) ellos son un lugar de conflicto que cabe a los estudios comparados investigar...” (70. Las comillas aparecen en el texto citado), por lo tanto, la “operación fundamental” (12) para nuestro análisis es la comparación teatral. Por su parte, Jorge Dubatti, teórico teatral, en *Introducción a los estudios teatrales* (2011) define teatro comparado como:

...la disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etcétera), por la relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-históricos-culturales singulares. Suprateritorialidad a aquellos fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad. La coronación del teatro comparado es la cartografía teatral, disciplina que elabora mapas específicos del teatro. (Dubatti, 2011, 101).

Para llegar a esta concepción, el investigador primero hace un recorrido terminológico y toma dos nociones: la internacionalidad –relación entre teatro nacional y cualquier cultura extranjera (Dubatti 102)– y la supranacionalidad –encargada de problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (Dubatti 102). Pero como recalca Dubatti, ambos conceptos suponen una definición previa de nacionalidad que, dado que deriva de nación, se trata de un concepto amplio y diverso en relación con los distintos campos de

estudio. También nos resulta funcional la teorización que propone el autor de intranacionalidad:

Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y los tránsitos internos, los contactos... (Dubatti, 2011, 102)

Esto nos permite explorar el trabajo de Tejido Abierto Teatro y su director, quienes, a través de la implementación de una técnica interpretativa, realizan una primera actualización de la acción en 1941, época en la que Franco concentra todos los poderes dentro de una *zona nacionalista* (Tamamés, 1980, 302) a la que ingresa temerosamente el ensayo de una obra perteneciente a García Lorca. Aquí se recupera la idea de un “teatro español” para suprimir los diferentes teatros (catalán, vasco, entre otros).<sup>8</sup> Luego, en una segunda actualización, advertimos cómo el grupo teatral y el director remiten a esa España franquista para construir una metáfora de la sociedad española en 2012.

Es en la ampliación del concepto de Teatro Comparado de Dubatti donde encontramos la herramienta teórica para emprender este estudio y enriquecerlo, ya que nos permite configurar una cartografía teatral, a partir de la implementación de la concepción de territorialidad definida como: “la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos” (Dubatti, 2011, 107). Esto nos permite reflexionar sobre *1941. Bodas de sangre* en el contexto geográfico de España con un prefijo numeral, 1941, que connota histórica y culturalmente la crisis social, política y económica que invaden las prácticas generales y contrastar esa crisis con la que sufrió ese país en 2012. La noción de territorialidad nos permitirá trazar un mapa específico del trabajo de Eines y Tejido Abierto Teatro y su propuesta teatral como salida “liberadora” a esa crisis. Particularmente, se problematiza la territorialidad por sus vínculos con la diacronicidad, “aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo” (Dubatti, 2011, 108), por lo tanto, podemos hablar de *1941. Bodas de sangre* desde una territorialidad diacrónica, ya que

---

<sup>8</sup> Más adelante se rastrean algunos hechos históricos acaecidos en alrededor de 1941 con sus fenómenos económicos, sociales y políticos que permiten el desdibujamiento de fronteras internas para “conformar” una nación.

advertimos cómo Eines produce en 2012 una obra emplazada en 1941, y esto lleva a preguntarnos ¿Cuál es la labor que llevan a cabo Jorge Eines y Tejido Abierto Teatro para recontextualizar temporalmente la obra de Lorca?

Al acontecimiento teatral lo constituye *1941. Bodas de sangre* presentada desde 2012 hasta 2014 en España y Latinoamérica. La vinculación de esta obra con el teatro del mundo se recorta al tratar la técnica interpretativa de Eines, dado que esta forma de trabajo la hace única, aunque también la relaciona con otro fenómeno, el texto de Lorca, con el cual dialoga a través de la traducción corporal, lo que nos servirá como aporte para el trazado de próximos mapas. Uno, de irradiación que reconoce “la secuencia diacrónica de mapas que registran los cortes sincrónicos en la expansión (no lineal) de un objeto irradiado con variantes desde un punto establecido históricamente” (Dubatti, 2011, 115): las obras de Eines, entre las que se encuentra *1941. Bodas de sangre*. El otro, un mapa de teatro universal siguiendo el criterio cualitativo de excelencia artística: “Lo fenómenos teatrales definidos como clásicos, ya sean antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve a formular sus propios interrogantes y construir sentido” (Dubatti, 2011, 113), ya que muchos de los dramaturgos pertenecientes al canon literario son abordados por Eines, tal es el caso de Shakespeare, Beckett, Ibsen, Lorca, etc.

Las indagaciones preliminares antes de dicho trazado nos llevan a trabajar la micropoética de Jorge Eines entendida como:

...la poética de un ente particular (...) Se trata de una serie de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce hibridez de diferentes materiales y procedimientos; espacios de diferencia y variación, ya que en lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos) y se favorece el amplio margen de lo posible de la historicidad (...) El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles...(Dubatti, 2011, 126)

Partir de la territorialidad y la micropoética nos permite caracterizar la poética interpretativa de Eines, analizar la micropoética de *1941. Bodas de sangre*, reconocer las proximidades y

diferencias respecto de la propuesta de Lorca e identificar los aportes de la propuesta de Eines al teatro actual.

## 1.2 Traducción

El concepto que nos permitió, en un primer momento, pensar en la traducción es el que elabora Roman Jakobson cuando habla del signo verbal en el capítulo IV de *Ensayos de Lingüística General* (1985) y aborda tres maneras de desentrañarlo: la traducción intralingüística, interlingüística e intersemiótica definida, esta última, como “transmutación, una interpretación de los signos verbales mediante los signos de un sistema no verbal” (69). Tales conceptualizaciones de Jakobson funcionan como disparadores para pensar la “traducción” que Eines hace del texto de García Lorca, cuando algunos signos son traducidos a otros modos de decir, y otros signos resultan transmutados a un sistema no verbal, el del cuerpo. Pero, como en toda traducción, no podemos pretender una “traslación” de signo por signo, palabra por palabra. Coseriu (1985) sostiene que no se traducen palabras o frases, ni significados sino textos que se construyen con medios lingüísticos y extralingüísticos: “En la traducción se trata de expresar un mismo contenido textual en lenguas diferentes.”(220). Cuando estudiamos la traducción en el teatro, ¿acaso lo corporal constituye una lengua?, ¿la noción de traducción intersemiótica resulta suficiente para pensar la apropiación y actualización que propone el teatro, en general, y Jorge Eines, en particular? Entendemos que el cuerpo es un medio de comunicación y la forma de ‘hablar’ que plantea, se plasma a través de los gestos, las posturas, las miradas, los movimientos, la quietud... pero, ¿qué conceptos resultan pertinentes para analizar la relación entre obras teatrales, desde una perspectiva comparada?: ¿traducción?, ¿adaptación? Para responder a estas preguntas, recurrimos a las afirmaciones de Jorge Dubatti que en su libro *El teatro laberinto* (1999) advierte que ambos procedimientos –la traducción y la adaptación– deben ser abordados como formas de “conexión intercultural y tránsito” (65), como “vectores” de difusión de la literatura.

Según Dubatti, el texto espectacular implica un registro más amplio de signos, un “espesor” donde entran en juego no sólo los signos lingüísticos (50) –como sucede con el texto dramático–, sino un texto para ser representado. A la luz de esto, podemos decir que Eines y Tejido Abierto Teatro transforman el texto dramático de Federico García Lorca, “en teatro en acto”, en la representación, ya que existen en *1941. Bodas de sangre* innovaciones, modificaciones, y frente a esto, el investigador teatral asegura que cuando el traductor se toma excesivas libertades en la traducción, se acerca más a la adaptación, definida como “una versión dramática y/o espectacular de un texto fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.” (Dubatti, 1999 70). Por lo dicho, consideramos que la operación pertinente para analizar la relación entre el trabajo de Eines con respecto al texto de Lorca, es la traducción.<sup>9</sup> Yves Chevrel (1994) distingue varias categorías de análisis para la investigación literaria que llevan a cabo los comparatistas, en ese trabajo pone el acento en el receptor como punto de partida: la fórmula es **X** → **Y**, receptor y fuente respectivamente. A esto lo leemos de la siguiente manera: Jorge Eines recibe *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Puede apreciarse que el acento está puesto en el decodificador, Eines, quien a través de la implementación de su técnica interpretativa muestra una decodificación, una traducción de la obra de Lorca ¿Por qué insistimos en denominar a esta operación como traducción? Según Flora Bottón-Burlá en su artículo “La Traducción”(1994), “las buenas intenciones de la literatura son una obra de dos artistas: el autor del texto original y el de la traducción” (335). A partir de esto, distinguimos en nuestra investigación dos obras teatrales: *Bodas de sangre* de García Lorca –texto original– y *1941. Bodas de sangre* de Eines –traducción–, donde la diferencia ya aparece planteada desde el título. El dramaturgo argentino hace una nueva lectura del texto de Lorca, situándolo en el año 1941, lo re-contextualiza y re-crea desde su lugar de hacedor situado en 2012. Tejido Abierto Teatro muestra una *Bodas de sangre* diferente y similar al mismo tiempo–sobre lo que profundizamos en el análisis de la obra–, y no se trata solamente de una versión del dramaturgo, ya que ha mediado, además del procedimiento de traducción dramática, la traducción corporal escénica: “En la traducción

---

<sup>9</sup> Por su parte, Chartier desarrolla el concepto de apropiación “en el sentido de hacer algo con lo que se recibe” (162) y le da a esta expresión “un uso inventivo y creador” (163). En el caso del corpus de estudio de esta investigación consideramos pertinente trabajar con el concepto de traducción.

literaria [escénica/teatral, en este caso] la equivalencia no puede significar igualdad, sino que se hace por medio de aproximaciones y diferencias” (Bottón-Burlá 342). Entonces, planteamos que hay una ‘primera’ traducción, que es la apropiación que hace Eines –desde lo dramático– del texto de García Lorca; y una ‘segunda’ traducción, que es la del texto pre-espectacular *1941. Bodas de Sangre* al texto espectacular de Eines y Tejido Abierto Teatro.

Retomamos los aportes de Patricia Wilson (2010) y Beatriz Trastoy (2009) para sostener la pertinencia de la elección que hacemos del término traducción. Wilson aborda la traducción en sentido amplio, no como una mera reproducción sino como una interacción con el receptor y aclara: “...una vez que se piensa la traducción no únicamente como reproducción o mimesis de algo producido en otras coordenadas espacio-temporales, es posible indagar cuáles son las funciones que los productos de esa práctica llenan en el espacio cultural receptor” (224). Por su parte, la investigadora Beatriz Trastoy, especialista en teatro argentino actual, propone que traducir en teatro, es:

Transponer, adaptar, parafrasear, comentar, parodiar, recodificar, remitir, reescribir, trasladar, transformar, apropiar, citar, mediar, vulgarizar, traicionar, teorizar, interpretar, explicar...¿todo es traducir? En parte sí, porque la traducción es mucho más que una mera transposición lingüística (...) es, fundamentalmente, una operación intercultural en la que se adaptan sistemas signícos diferentes; es una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno...” (Trastoy 245)

Esto nos permite observar que el término traducir posee un sentido amplio y creativo; así, la traducción se convierte en un principio constructivo, ya que en *1941. Bodas de sangre* de Eines se muestra una homologación entre traducción y práctica escénica: la traducción y el teatro se advierten como “ejercicios de equivalencia, de semejanzas y de invención” (Trastoy, 2012, 246). Esa inventiva no está dada de antemano, sino que es el trabajo corporal de los actores que hacen a este nuevo texto. Para abordar la traducción desde el cuerpo del actor, tuvimos en cuenta además las reflexiones y conceptualizaciones de Jorge Eines, cuando sostiene que “la palabra cuerpo instala el conflicto como única elección” (Eines, 2011, 29). Es el cuerpo entrenado el que permite que la obra escrita ocurra. Si el actor no realiza un trabajo corporal previo, la razón y el intelecto desplazan a la imaginación; por eso, este teórico del

teatro propone “aprender a pensar desde el cuerpo para deshacer el circuito una y otra vez repetido, con categorías que nos vienen dadas...” (Eines, 2011, 48).

Puede verse que el aporte que realiza Eines en su puesta teatral es innovador en tanto pone el acento en el cuerpo y en la imaginación del actor como técnica interpretativa: “Estamos construyendo un objeto; ese objeto tiene un origen lingüístico, lo que escribió García Lorca. Pero la construcción de ese objeto una vez que está en nuestras manos y comenzamos el ensayo no depende de Lorca, depende de lo que nosotros podamos hacer con él y su texto” (ctd en Ferreiro párr. 2).

En varias entrevistas Jorge Eines aclara que necesita textos que “pidan cuerpo”, justamente porque su estructura de técnica interpretativa se sustenta en el trabajo corporal que realizan los actores a partir de los ensayos. Cuando hablamos de traducción no decimos que exista una correspondencia sin intervención ni creación entre las palabras de *1941. Bodas de Sangre* y el texto de Lorca, ya que, como sostiene Eines: “No hay paralelismo entre ideas y cosas. No se trata de buscar correspondencia entre ambas. Como si un paralelismo lo invadiera todo y nos obligara a traducir los estados corporales en estados mentales y viceversa.” (2016, párr. 36). Nos focalizamos en la puesta en escena, esta nueva creación que nace de la “traslación”, pero sin quedarnos anclados solo en una operación de signos lingüísticos, ya que lo que necesitamos es indagar en su funcionamiento. Siguiendo a Wilson retomamos el siguiente concepto: “una vez que se piensa la traducción no únicamente como reproducción o mimesis de algo producido en otras coordenadas espacio temporales, es posible indagar cuáles son las funciones que los productos de esta práctica llenan en el espacio cultural de los receptores” (Wilson 223- 224).

La traducción funciona como un mecanismo creativo que realiza el director hispano-argentino en su lectura de Lorca; recalca Eines en una entrevista realizada por Roberto Schneider en su programa televisivo *La cuarta pared* emitido el 6 de septiembre de 2013: “En el texto Lorca da un paso hacia adelante, hacia ese lugar donde la imaginación habla en el cuerpo del actor. Muchas de las cosas que [él] no escribió aparecen porque el actor las descubre. Lorca lo que hace es insinuar en sus palabras el camino, el actor luego lo recorre.” Y antes, en ese mismo encuentro: “El teatro no tiene que ver solo con hablar; teatro es lo que ocurre y la palabra también ocurre.” En la obra que aquí analizamos, y en correspondencia con

la complejidad que compone al teatro actual, el texto dramático es otro elemento que se destaca junto al trabajo corporal, la música, el canto y el flamenco. Este mecanismo de apropiación corporal que pone en juego lenguajes verbales y paraverbales, diálogos, música y baile flamenco, posibilita tematizar la violencia social y política que atraviesa toda la obra.

## 2. Técnica interpretativa

El cuerpo es un ser multilingüe. Habla a través de su color y su temperatura, el ardor del reconocimiento, el resplandor del amor, la ceniza del dolor, el calor de la excitación, la frialdad de la desconfianza. Habla a través de su diminuta y constante danza (...) Habla a través de los vuelcos del corazón, el desánimo, el abismo central y el renacimiento de la esperanza.

Clarissa Pinkola Estés  
*Mujeres que corren con los lobos*, 280.

La entidad comunicacional que Pinkola Estés (2009) le atribuye al cuerpo pone de manifiesto la importancia del lenguaje corporal, materia prima de este trabajo en el que analizamos *1941.Bodas de sangre* como una traducción. Relacionando diferentes lenguajes que desencadenan una crítica estética y política, Jorge Eines y la compañía Tejido Abierto Teatro realizan esa operación de traducción a partir del trabajo corporal que llevan a cabo los actores. Esa labor física está sustentada por una técnica interpretativa desplegada en cada uno de los ensayos.

La cita que tomamos de la psicoanalista también hace referencia al juego corporal que rescata el lado salvaje<sup>10</sup>, lo cual nos hace pensar en la propuesta de Eines para quien el juego desde lo salvaje permite que “aflore un cuerpo que es pensamiento” (Eines, 2011, 17), de esa manera hace hincapié en el trabajo corporal que posibilita asumir contenidos técnicos para no limitarse a una tarea estrictamente intelectual. En la labor actoral que propone Eines, la contraposición se instaura entre el animal en su estado salvaje que vuelve a jugar y el ser humano que siempre quiere pensar; se trata de potenciar la imaginación frente a la razón (Eines, 2011, 47). Sin dudas, el acento está puesto en el cuerpo, ya que este teórico lo ve

---

<sup>10</sup>Pinkola Estés plantea este concepto a partir de su labor como psicoanalista junguiana; para ella lo salvaje es visto como un anhelo que está en extinción.

como el instrumento que permite la construcción del personaje y de la escena; la investigación parte del juego para que se pueda *hacer* antes de *pensar* (Eines, 2011, 47):

El juego es una vía de acceso al inconsciente creador (...) El actor, al recuperar la condición del juego, está en condiciones de volver a acceder al inconsciente en la medida en que se dispone a jugar (Eines, 2005, 158).

En el texto *Hacer Actuar*<sup>11</sup> (2005) se menciona que “un cuerpo relajado debe ser un cuerpo preparado para sostener una técnica” (Eines, 2005, 19); el conocimiento del cuerpo a través de la relajación ubica las tensiones en el espacio donde se construye el personaje. Esta relajación permite la disposición general; en su realización se combinan las necesidades vitales y profesionales para que aparezca de manera apropiada el personaje. Es importante destacar que esta relajación parte del trabajo con los demás; el trabajo en soledad no es, para Eines, tan fructífero. La asistencia al seminario “Desde Shakespeare a Williams. La técnica en lo comparativo” dictado por Eines en el Centro Cultural de Colegiales de Buenos Aires los días 4 y 5 de septiembre de 2016, nos dejó en claro algunas cuestiones en cuanto a la técnica y su implementación. Los actores se disponen a presentar lo elaborado en sus encuentros previos para que luego las acciones sean evaluadas por el grupo y así, juntos, reflexionar. Comienzan con el principio técnico denominado ‘previo’ que consta de tres etapas: un primer momento, autónomo, en el que cada uno de los participantes que está en escena trabaja de manera individual las resistencias que no dejan desarmar para deshacer y después armar; se puede advertir una relajación, movimientos descontracturados, una concentración orgánica, un juego de niños para pasar a un juego de adultos. En el segundo momento, se produce una gimnasia emocional, donde el atrevimiento, la locura y el juego infantil se hacen presentes; casi como una burla los actores se ‘hacen los locos’, hasta encontrarse. El tercer momento es el ritual y

---

<sup>11</sup> Este libro profundiza la propuesta y reflexiones de Stanislavsky, en contraposición al trabajo de Strasberg y Actor’s Studios que se quedan con la lectura de los primeros trabajos del teórico ruso quien habla de la importancia de la aparición de la emoción en la escena como elemento que les permite imitar la vida; pero los norteamericanos no profundizan en sus escritos posteriores. Eines, en cambio, realiza un estudio de Stanislavski y puede apreciar la propuesta sin exagerar los primeros desarrollos teóricos, por eso retomamos lo que dijo: “Stanislavski (...) incorporó la técnica de la acción física frente a la dictadura del texto” (Eines, *Hacer* 117); “intentó rescatar al actor de sus propios excesos y convertir la realidad de los ensayos en investigación” (Eines, *Hacer* 119).

muestra el pasaje de lo lúdico al inicio, luego al nudo y a la repetición de las acciones del personaje para su construcción; el ritual va cambiando de acuerdo al trabajo de los alumnos y la realidad. De allí que sea necesario que el actor se plantee objetivos (qué quiero y cómo lo hago) para hacer un pase a la escena que hay que construir. En nuestra experiencia como asistentes, observamos que lo que empezó siendo un canto a la concentración –refiriendo a la conexión de los hombres del paleolítico con los dioses–, se juega y se conecta con algo que está más allá, la mirada de los dioses. El ritual propuesto por Eines, desde su técnica interpretativa, nos acerca a la creación de los personajes. El *previo* se hace indispensable para la escena porque es lo que permite la libertad, es el desplazamiento de energía positiva por la negativa, es lo que permite jugar en serio; pero no se juega como en la vida, no hay evasión en el trabajo, se juega para ver las dificultades que se tienen, para ver las resistencias. Luego del previo se produce el puente que es un viaje hacia la escena.

En la Estructura Técnica Interpretativa propuesta por Eines, al actor le toca redescubrir la verdad de la escena: no hay una sola verdad, hay tantas escenas como personas trabajando en ella; se tiene poca idea de lo que va a pasar, pero hay conocimiento. En cuanto al trabajo realizado en *1941. Bodas de sangre*, Eines dice en una entrevista monitoreada por Ferreiro:

El actor es el eje gnoseológico y ontológico, es decir, es el eje de conocimiento y el eje de construcción. A partir del comienzo del ensayo el centro de todo no es García Lorca, es el actor. Lo cual no quiere decir que yo no respete a Lorca, quiere decir que Lorca es la embarcación que tiene un viento hacia un lugar, pero lo que va dentro de la embarcación somos nosotros y el valor de ese viaje depende de nosotros (...) En ese trabajo del actor el eje de construcción es el cuerpo, no la cabeza porque la cabeza ya nos la da Lorca. (Eines ctd en Ferreiro, párr. 2)

En *Repetir para no repetir* (2011) queda claro que el cuerpo es “el motor en el momento del inicio del proceso” (42) en la construcción del personaje, es quien alimenta intercambios en la práctica y esos intercambios definen la estructura de la técnica interpretativa en la que se consideran cinco elementos entrelazados: “el objetivo (aquello que quiero), el entorno (todo lo que incide en aquello que quiero), la acción (cómo hago el objetivo y el entorno) y el texto (el cuerpo como palabra)” (Eines, 2011, 44). La contingencia, entendida por nosotros como riesgo, como posibilidad de que una cosa suceda o no, constituye el quinto elemento abordado

y promueve la imaginación en un marco de libertad de forma tal que permite, según los apuntes tomados en el seminario, “que el actor no renuncie a los impulsos que surgen inevitablemente en el juego escénico sujeto a la técnica” (Eines, 2016 seminario “Desde Shakespeare a Williams”). Lo que deja muy en claro este teórico de la interpretación es que el surgimiento de este último elemento no debe forzarse, “aparece tardíamente como componente técnico, como necesidad (...) Es lo que pide el cuerpo para que el juego siga siendo una cosa muy seria” (Eines, *Repetir* 45), es utilizar en escena algún imprevisto, algo imposible de prefigurar, un impulso, un espacio de libertad que se satura con trabajo. Pero la implementación de esta técnica interpretativa inicia mucho antes, cuando la corporeidad comienza a correr riesgos a favor de la imaginación: en el trabajo previo que técnicamente es indispensable para la escena, porque es lo que permite la libertad. En su seminario dictado en septiembre de 2016, Eines asegura que “no podemos renunciar al objetivo como vía de acceso de aparición de las primeras acciones. No se sabe qué es lo que se quiere cuando no se tienen en claro los objetivos. El objetivo debe estar sujeto a interrogantes.” (Eines, 2016 seminario “Desde Shakespeare a Williams”).

*Las 25 ventanas* (2015) es un texto que incursiona en los contenidos de la técnica, en los porqué que sustentan los ensayos y la representación; aquí, se articulan los postulados expuestos anteriormente por Eines, por lo que la cuestión de lo corporal se sigue abordando como un eje fundamental: el cuerpo es el que habla y las palabras solamente constituyen una consecuencia de su accionar.

El cuerpo, entonces, se constituye en una herramienta esgrimida por la técnica de forma tal que elabora “cosas que le permitan a la mente integrar aquello que no existe como causa real” (Eines, 2005, 79). De esta manera podemos entender la conceptualización de actuación que sostiene Eines: “Actuar es la capacidad de responder ante estímulos imaginarios, no reales” (Eines, 2005, 79).

Siguiendo estos escritos, observamos que el trabajo comienza con el planteamiento de preguntas (por qué y para qué) no para descubrir la respuesta sino para poder actuar, “lo importante es sostener la pregunta como opción técnica” (Eines, 2005, 130) para hacer que algo suceda en el escenario. Entonces se aborda la emoción de manera objetiva, sin

emocionarse realmente para poder llegar al público: “La emoción de la escena nace de la conciencia de ficción, no de la confusión de la escena con la realidad” (Eines, 2011, 70).<sup>12</sup>

El acento se pone en la construcción de “efectos reales” para que sea real lo que pasa en escena; la cuestión no es construir personajes y realizar acciones ‘como si’ fueran reales, sino en hacer que algo pase: “...no se trata de tener frío (...) se trata de poner las manos sobre una chimenea imaginaria, produciendo una acción sobre ella para crear y creer en la chimenea” (Eines, 2005, 80). Quien actúa confronta a “un personaje de ficción con quien tiene que establecer una relación que el espectador reconozca como verdadera, viva. Pero no debe volcarse sobre el actor real...” (Eines, 2005, 137). La imaginación se consolida frente a la razón y permite indagar sobre la creación de un personaje que parte de la improvisación como elemento práctico de conocimiento porque propicia acciones tendientes a la configuración del objeto que se consolida en los ensayos; el conocimiento comienza en el juego al que se entrega el cuerpo: “la acumulación de sucesivas experiencias en los ensayos produce conocimiento” (Eines, 2005, 110), y son esas experiencias las que se repiten, no el texto dramático que es considerado como un elemento más.

En este sentido, la elección de *Bodas de Sangre* de García Lorca no es casual, no solo porque era una obra abordada en los seminarios/ensayos dictados por Jorge Eines, sino porque se parte del juego del cuerpo de los actores para la investigación y la construcción de los personajes. En diferentes reportajes a los que ya hemos aludido, refiriéndose a *1941. Bodas de Sangre*, el director asegura:

Necesito textos que me pidan cuerpo. La imaginación es la clave, pero ésta habla en el cuerpo no en la psicología de los personajes como nos han hecho creer los norteamericanos. En "Bodas..." conviven el sonido del cuerpo, la palabra, y la música. (Eines ctd en Espinosa, párr.8. Las comillas aparecen en el texto citado)

El trabajo con el actor no consiste en encontrar el significado que el autor quiso expresar, sino encontrar el sentido que el cuerpo solo marca, un sentido que va más allá del significado. Creo

---

<sup>12</sup> Stanislavski habla de la emoción, pero es Eines quien reelabora este concepto y lo relaciona con “lo orgánico” –una expresión natural no fingida– (Eines, *Hacer*73) “la interpretación orgánica es la que muestra la unión o sincronización entre lo interno y lo externo, lo vivencial y expresivo (...) equilibrio entre lo que se vive y lo que se expresa”(Eines, *Hacer* 77).

mucho en la libertad en el trabajo del actor. Interpretar es una reacción a la pobreza del enunciado (Eines ctd en Ventura, párr. 2. Las comillas aparecen en el texto citado).

La mente cede al cuerpo la lectura y el análisis y "...la acción se hace cargo de la fusión entre el cuerpo y la palabra" (Eines, 2011, 65). La búsqueda constante de retos por vencer las dificultades que acarrea la palabra, lleva a este director a proponer en sus clases el trabajo con obras de autores clásicos (Shakespeare, por ejemplo) donde el lenguaje que se utiliza produce una ruptura radical con lo cotidiano: "Nadie hace versos libres de sus tragedias personales" (Eines, 2005, 102). Así, trabaja la verosimilitud desde la acción, el cuerpo hace creíble lo que pasa en escena; para abordar el problema de la palabra y combatir la supremacía que ella impone, se debe concebir al ensayo "como un instrumento para descubrir la forma que antes de empezar a trabajar no poseemos" (Eines, 2005, 109), como punto de partida de búsqueda de algo que no está predeterminado.

Para que esto suceda es imprescindible que el actor descubra las acciones que lo llevarán a la construcción del personaje para convertirse en él ¿Pero qué sucede cuándo el actor no encuentra al personaje? En una entrevista Camila Elena Arranz le pregunta esto a Eines, quien responde:

Bueno, para empezar uno trabaja para que el actor lo descubra y, para seguir, si eres actor se supone que tienes opciones de descubrir, porque por algo eres actor: te dedicas a eso, quieres hacerlo. Podemos pensar que si trabajamos bien las posibilidades de descubrir son de un 80%. Ese 20% que sobra, la mayoría, es de personas que no quieren descubrir, no que no puedan. Personas que quieren que se les diga qué hacer... y yo no hago eso. Intervengo poco pero creo condiciones, apunto en determinados momentos claves, cambio el desarrollo del ensayo... Doy la batalla. Y si aun así el actor no quiere descubrir, a las malas se lo cargan a la espalda el resto. (Eines ctd en Arranz, párr.13).

Como queda claro, los ensayos se constituyen en espacios constructivos en los que se realizan acciones tendientes a la búsqueda y a la realización de los personajes; aquí se aprecia un pilar fundamental de la propuesta einiana: el ensayo "como fuente de conocimiento" (Eines, 2011, 14):

El ensayo se configura no como eje de repetición de las mejores ideas trasladadas a la acción sino como lugar de negociación entre lo que inevitablemente pienso y lo que no puede ser planificado. El ensayo como sitio para convocar lo que no puede ser pensado (Eines, 2011, 68).

En otra entrevista, Eines aclara:

El punto clave del desarrollo teórico-técnico mío en este momento es darle al ensayo el valor más alto de la actitud interpretativa: el que sabe ensayar, sabe actuar. Se actúa como se ensaya. No es algo que hay que pasar rápido porque lo importante pasa en el día del estreno, sino que lo importante está pasando en cada ensayo: uno se apodera del ensayo y acaba apoderándose del acto interpretativo, es decir, del personaje. Para eso, lo primero que tiene que pasar se llama Libertad. No tengo una mirada última y decisiva que dice “el personaje es así, yo te lo voy a contar y tú lo vas a hacer”, sino que abordo una situación sobre la base de un horizonte de puesta en escena (es decir, algo que no tengo, hacia lo que me dirijo pero de manera muy abierta)(Eines ctd en Arranz, párr. 10. Las comillas aparecen en el texto citado).

Esta libertad está sostenida por los ensayos que parten de la improvisación como herramienta para arribar a las acciones que “permiten construir una conducta” (Eines, 2011, 68); así, los actores se van involucrando en el descubrimiento que implica la actuación, “eso que ocurre” (Eines, 2011, 29). La clave está en desplazarse hacia la acción para implicarse con el personaje, y no identificarse con él. Así, si pensamos en lo interpretativo, lo primero es la acción y después la palabra. No se debe confundir el origen técnico con el lingüístico, ya que si bien existe un texto dramático, lo que importa es lo que se hace con el cuerpo durante los ensayos para que la representación sea creíble: “es necesario revitalizar la palabra: no negarla, sino ligarla al cuerpo, atándola a lo orgánico, a las acciones, a una situación y a un conflicto” (Eines, 2005, 95). Para este profesor de teatro las palabras deben incluirse en la construcción de una conducta, el estudio del texto se hace desde la práctica. Como observamos, cuando dicta sus seminarios, partiendo de un trabajo corporal previo, se solicita una lectura diaria del texto porque de esa manera se aprecia que “Los cuerpos buscan la huella que la palabra expresa” (Eines, 2011, 51); no está diciendo que no se analice el texto, sino que ese análisis debe hacerse desde la práctica (Eines, 2011, 31):

El encuentro que todo lo precede entre el actor y la palabra de un autor es la única verdad y no puede condicionarse ni por una verdad anterior que deviene de un análisis textual ni por una verdad posterior que devine de una forma. (...) Hay que escapar de las palabras para poder entrar en ellas (Eines, 2011, 61).

Lo importante es el trabajo corporal que comienza como un juego sostenido por la técnica; el cuerpo y la palabra no son adversarios ni hay antagonismos, la palabra constituye solo una opción, una oportunidad y es “la práctica [la que deshace] la confrontación tradicionalmente asumida entre el cuerpo y la palabra” (Eines, 2011, 61). La implementación de la técnica no sólo permite el contacto con el otro que actúa y con lo externo, sino que también preserva de excesos.

Así, la concepción de teatro es sustentada por un trabajo previo técnico e interpretativo: “es lo que ocurre y no lo que pienso o lo que digo” (Eines, 2011, 31) “...el teatro como un hecho procesal, es decir, como un hecho que ocurre en la medida en que existe un proceso en el que se implica texto y representación” (Eines, 2005, 153).

Esta forma de hacer y de concebir al teatro está alejada no solo del imperio del texto, sino también del llamado teatro comercial, de acuerdo a lo que Eines afirma en una entrevista:

En España se confunde ganar dinero con ser profesional. Se piensa que el mejor actor es el que gana más. También sucede que no se educó al espectador y hay poco público. Por otro lado, en América Latina me encuentro con actores que son muy profesionales y ganan muy poco dinero o nada. En estos países, lo teatral tiene un anclaje muy fuerte en la vida cotidiana de la gente. El teatro permite que uno ensaye la vida (Eines ctd en Méndez, párr. 7)

En su texto más reciente, *Las veinticinco ventanas* (2015), Eines retoma este tema y observa que muchos actores están sometidos a la palabra y no solo a la palabra del texto que interpretan, sino a la palabra del director y de aquellos que se erigen en nombre del prestigio social. La consigna es descubrir; no se trata de reemplazar a un actor por una persona que genera emociones, se trata de crear esas emociones en escena en el marco de una “libertad creadora” (Eines, 2015, 32). Los ensayos no son concebidos como retórica de textos que logra

un objetivo que se verá la noche del estreno, Eines los aborda como laboratorios en los que se descubre aquello que no está, una salida de la zona de seguridad que fomenta la imaginación. En una entrevista realizada por Arranz el director aclara: “El proceso del ensayo debe conducir a la aparición de las acciones que nos permitan construir una verdad, una verdad que no existe antes de que nos pongamos a trabajar y la tarea, si la hacemos bien, es que aparezca.”(Eines ctd en Arranz, párr. 14).

La obra *1941. Bodas de Sangre* es trabajada a partir de la aplicación de la técnica interpretativa de Eines y asumida por Tejido Abierto Teatro, y como tal la construcción que se hace a partir del texto de Lorca comienza en los ensayos que preconizan la acción que lleva a cabo el cuerpo del actor: su exploración permite un equilibrio entre lo que se hace y lo que se dice para no caer en una “deformación interpretativa: hablar de la escena cuando el conflicto desaparece, (...) el teatro no se trata de hablar”(Eines, 2016 seminario “Desde Shakespeare a Williams”). Cuando el cuerpo “traduce”, envía información y aparece un nuevo sentido que se erige en contra de la “pobreza del enunciado”; aparece la palabra, pero una palabra nueva, formulada al calor del trabajo corporal sustentado por la técnica. Pero esto no indica que cada acción haga una traducción de los significados del texto, sino que se crean las condiciones para que algo ocurra: “El cuerpo jamás se equivoca. Se ocupa de expresar lo mismo que la razón pero en un registro diferente.” (Eines, 2015, 30).



### 3. 1941. *Bodas de sangre*: análisis de la doble traducción

Otras bodas. Otra sangre.

Federico García Lorca.

La sangre como algo que ata al pasado, a la familia, a la venganza.

La sangre como un rastro de lo social. Como una cárcel del cuerpo y la palabra que nos condena al pasado y, a veces, nos precipita en el futuro.

La sangre como el precio que se paga para vivir con los demás.

Eso que se aprende y que nos inculcan, que con la sangre entra y que con la sangre se pierde.

Los fluidos del cuerpo y por qué no del alma. La sangre, el sudor y las lágrimas. Indescifrables, pegados, convertidos por el hombre en medalla para dar testimonio de las convicciones.

La sangre. Vida y muerte a un mismo tiempo.

Jorge Eines, 2012 párr. 1

#### 3.1 Doble traducción

Tratando de responder distintos interrogantes que se plantearon a partir del estudio comparativo, advertimos la necesidad de proponer una *doble traducción*, radicando aquí nuestro aporte teórico-metodológico que consideramos puede resultar funcional para el análisis de otros corpus de estudio.

La *primera traducción* es la obra que producen un dramaturgo y/o grupo de artistas respecto de una obra previa. En nuestro caso, la lectura que realizan Eines y Tejido Abierto Teatro del texto de Lorca produciendo la obra *1941. Bodas de sangre*: tanto en lo dramático como en lo escénico. Entendemos el concepto de texto dramático como aquel que es creado por un autor para ser representado; según Patrice Pavis (1998), el texto dramático es “cualquier texto susceptible de una eventual puesta en escena” (470). Por su parte, Jorge

Dubatti lo define afirmando que “no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad” (Dubatti, 2009, párr. 2. Las comillas simples aparecen en el texto citado). De la teorización de Dubatti sobre el texto pre-escénico, retomamos la virtualidad presente en el texto dramático y nos detenemos en el análisis de las escrituras de Eines –dramática y escénica– en relación comparativa con la propuesta lorquiana.

La *segunda traducción* es la que vincula los textos de una misma obra, en este caso, el pasaje del texto pre-espectacular/dramático –el escrito de 1941. *Bodas de sangre* cedido por Jorge Eines– al texto escénico o espectacular. Para abordar dicha traducción tendremos en cuenta, comparativamente, la transposición que se realiza en la puesta, analizando, particularmente, las decisiones de dirección y el trabajo actoral de Tejido Abierto Teatro, orientado por la técnica interpretativa de Eines. Retomamos además la conceptualización de texto escénico propuesta por Dubatti, quien aclara que es “una clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión)” (Dubatti, 1999, 4). Esta caracterización guarda relación con la definición de texto espectacular que aparece en el *Diccionario...* de Patrice Pavis (1998), para quien el texto espectacular “es la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (472).

## 3.2 Primera traducción: el texto lorquiano desde la lectura de Eines

### 3.2.1 Doble espacialidad

Lo primero que se advierte cuando comparamos el texto dramático de Federico García Lorca y el de Jorge Eines, es la división en actos y escenas: el primero, lo divide en tres actos y siete cuadros; el segundo, en catorce escenas. Los cortes a los que recurre Lorca responde, siguiendo a Pavis (470), a una estructuración narratológica en la que se consideran necesarias tres fases: prótasis, epítasis y catástrofe; se expone o introduce el conflicto, luego se produce la complicación y, finalmente, se resuelve ese conflicto. Mientras que *1941. Bodas de sangre* se organiza en escenas que constituyen núcleos narrativos reducidos y supeditados al teatro dentro del teatro.

Existen dos espacios claramente definidos y descritos en el texto de *1941. Bodas de Sangre*: uno dominado por el frío del entorno donde los actores ensayan; el otro, que se erige al calor de la escena de *Bodas de sangre*. En el blog *Es Madrid*, Ignacio Vleming (2013) escribe:

Frente al frío que pasan los actores durante los ensayos clandestinos, destaca el calor sensual de los personajes que estos mismos interpretan. Mientras en la realidad unos se rebelan a la censura y al olvido, en la ficción otros sucumben sin paliativos al deseo, en cualquier caso todos inseguros ante “el qué dirán” (Vleming, párr. 2)

Jorge Eines deja en claro estos dos sitios:

Hemos conseguido tener frío y hemos conseguido tener calor. Hemos conseguido que el frío inspirara el franquismo y hemos conseguido que el calor inspirara los conflictos y la palabra de Lorca.

A todo ello lo podemos denominar entorno y con ese entorno que nos obliga a imaginar, hemos aterrizado en dos espacios (Eines, 2012 párr. 35)

En la primera área se mueven los actores que se preparan para ensayar: *“Mariano aparece vestido de mujer, delante en el escenario (...) observa el espacio y se imagina un gran público”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1). Aquí vemos claramente cómo, a través del uso de determinados términos como escenario y público, se construye un espacio en el que se llevará a cabo un hecho teatral, más adelante se explicitará a los espectadores, por boca de uno de los actores, que van a comenzar el ensayo general de una obra. Los cambios de temperatura son regulados por las intromisiones del exterior, el calor de ensayo se traduce en diferentes acciones que llevan a cabo los actores y que aparecen en el texto dramático, como por ejemplo, cuando se secan el sudor o refrescan en el barreño, pero ese sopor es interrumpido en varios momentos: cuando se escucha el himno de la falange y vuelve el frío mortal que los deja estupefactos y tensos o cuando cae el panfleto en medio de la escena: *“Todo queda paralizado. Salió Bodas de sangre y de repente vuelve a hacer mucho frío.”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9). Todos esos cambios drásticos se advierten en el cuerpo de los actores y los obligan a proceder en consecuencia, aun así siguen ensayando: *“Danai va al centro del tablao y baila con Mariano, esa danza es la transición del frío al calor, de la vida a “Bodas...” Ahora son el padre y la Novia bailando en la fiesta”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9). En este mismo espacio pueden detectarse diferentes sitios que aparecen en el texto: existe un “afuera” en contraposición a un “adentro”, y una puerta lateral que los articula. La realidad de 1941 entra por esa puerta y genera en el elenco diferentes reacciones cada vez que el franquismo se filtra en el ensayo. Aquí radica la importancia de estos espacios, ya que los cambios en la atmósfera, como hemos visto, y que van del frío al calor –según qué lugar se active–, pero además, los acontecimientos que suceden “fuera” del espacio de creación influyen en él y coartan la acción del grupo por un miedo que llega casi al terror y provoca ciertos cambios:

*...Jesús desde la puerta interrumpe y los hace callar.*

JESÚS (chifla) Ahora sí, ahora sí (mirando al exterior por la puerta)

*(...) Luismi vigila desde la puerta tocando la trompeta. Cuando calla, Jesús se pone a su lado. Todos lo miran girando a ritmo de procesión. Jesús indica con la mano que ya han pasado.* (Eines, 1941. *Bodas de sangre*, escena 1)

Ese “afuera” connota violencia, muerte y sangre, y los actores resisten ensayando una pieza dramática que posee los mismos tópicos; solo el arte del teatro los puede salvar. Dice Eines: “La historia de estos actores es la permanencia de lo artístico en oposición a la muerte. Ellos ensayan para que Franco no mate sus ganas de crear ni sus deseos de vivir en el arte.” (ctd en Espinosa, párr. 4).

En el espacio que se crea cuando ensayan, también se advierte la delimitación de tres áreas: la primera, ocupa casi todo el escenario (Zona 1); dentro de esta se encuentra la segunda área que es el tablado; y la tercera, la conforma el exterior (Zona 2, denominado así por Eines en *1941. Bodas de sangre*). La Zona 1 es el lugar donde interactúan tanto los actores-personajes como los personajes de *Bodas de sangre*, y los cambios espaciales y temporales solo se advierten cuando pasan del frío al calor, de 1941 a *Bodas...* El tablado demarca los interiores de las casas cuando ensayan y recuerda los locales donde tienen lugar los espectáculos flamencos, aparece así detallado en el texto dramático, y más adelante explicamos esta decisión.

La Zona 2 se utiliza como área que permite a los actores-personajes entrar y salir del escenario principal al que nosotros llamamos Zona 1: una de las acotaciones del texto refiere a la acción del Novio: “*sale al exterior, que es zona 2*” (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 2); sobre otro personaje: “*La Criada sale a la zona 2 a ayudar a la novia a terminar de prepararse*” (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 4). Allí también se encuentran algunos elementos que son utilizados en la escenografía. En esa Zona 2 que rodea a la 1 se localiza la puerta por la que ingresa la realidad de 1941, por esa razón la delimitación de estos sectores cobra importancia: la vida de ese año tiñe de manera violenta todos los espacios que se encontraban delimitados por el acto creador, los modifica y los enajena, pero se vuelven a reconstruir cuando los actores- personajes se sobreponen al miedo y continúan ensayando a pesar del turbación; en ese momento ellos se apropian nuevamente de la escena.

### 3.2.2 Multiplicación de los sujetos

En el texto dramático de *1941. Bodas de sangre* facilitado por Jorge Eines, los actores conservan su nombre, lo cual responde a la implementación de la técnica interpretativa. El director, en la entrevista informal que le realizamos durante el Seminario que dictó en 2016 y que cursamos, aclara que el nombre de los actores aparece en el texto para dejar registrado lo que cada uno hizo en su investigación. Lo mismo sucede con las acotaciones, que primero se trabajan en los ensayos y luego quedan asentadas; no están dirigidas a un posible lector sino al actor. Esto se constata si observamos algunos dichos del director retomados en los cuales recalca que “la escritura del texto es para repetir para no repetir” (Eines 2016 ): repetir las acciones seleccionadas que se llevan a cabo en los ensayos para no repetir el texto, para no “pasar letra”. Un ejemplo de la direccionalidad que poseen estas didascalias lo observamos cuando la Novia escapa y el Padre no quiere aceptar lo sucedido, pero el actor se encuentra en plena transformación a un personaje femenino: “PADRE No será ella...no lo será... (*con los restos de hombre que le quedan*)” (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9); las indicaciones que se encuentran entre paréntesis son el fruto de la exploración en los ensayos que lleva a cabo Mariano, el actor.

En la primera página del texto dramático se puede observar una lista de personajes con los actores de *1941. Bodas de sangre* que los van a representar:

#### ***Bodas de Sangre. Texto***

PADRE / SUEGRA / VECINA: Mariano Venancio.

LEONARDO: Jesús Noguero

MUJER / MUCHACHA 2: Beatriz Melgares.

LEÑADOR / MUERTE / LUNA: Luismi Lucas.

NOVIO: Daniel Méndez.

MADRE: Carmen Vals.

LEÑADOR / MUERTE / MENDIGA: Carlos Enri.

NOVIA: Danai Querol.

MUCHACHA 1 / CRIADA: Inma González. (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena1)

Aquí aparece primero el nombre de los personajes y luego el del actor que los interpretará. Cabe destacar que a simple vista se aprecia que varios actores interpretan a diferentes personajes; a su vez, estos actores también interpretan el papel del actor-personaje situado en 1941, pero, como ya dijimos, todo responde –incluso este texto– a lo elaborado en los ensayos. El resultado de este trabajo responde, de acuerdo con nuestra hipótesis, a la traducción corporal del texto de Lorca. Varios críticos hablan de la construcción de los personajes con características del teatro clásico, aunque casi ninguno aborda la construcción de los personajes que ensayan. Escribe Deus:

Los cuatro personajes femeninos funcionan. Carmen Vals opta por una madre de tragedia griega más que por la andaluza tópica. Y nos parece bien. Danai Querol, Beatriz Melgares e Inma González lo hacen todo bien, y esta última además baila que baila. De los hombres, idem de lienzo: Jesús Noguero es un introvertido Leonardo que toca el acordeón, y que recientemente ha destacado en 'Kafka enamorado' y 'En la luna' de Alfredo Sanzol. Frente a él, Daniel Méndez da una réplica adecuada en ese tono discreto y prudente de los buenos actores que deben ser todo presencia, nada aspaviento. Y entre ellas y ellos, Mariano Venancio que manda en ambos palos. El cajón flamenco de Carlos Enri es esencial y la guitarra y el clarinete de Luis Miguel Lucas complementos valiosos en unas bodas de sangre en las que matices platenses calman la furia española. (Deus, párr. 6)

En este caso, no se deslinda el trabajo llevado a cabo por los actores de 2012 de la tarea que realizan los actores-personajes de 1941; y, desde nuestro punto de vista, este mecanismo hace que todo se centre en el ensayo. Schneider en 2013, advierte esta práctica lúdica: “En *1941 Bodas de sangre* los actores que dan vida a actores irán ensayando distintas escenas sobre el escenario de la obra de Lorca, porque, como reza su lema, “contra Franco se ensaya mejor” (Eines ctd en Schneider, 2013).

Los actores se ven interpelados por el exterior: su ensayo general se encuentra resquebrajado por las intervenciones que se realizan producto de la época en la que ensayan. Dice Eines en un texto de López Rejas (2013): “No he quitado ni una coma de la metáfora lorquiana. En la investigación que propongo muestro cómo Franco quiere meterse en el ensayo y no lo consigue. Hay cruces escénicos en los que la presión social del momento intenta

colarse en la obra pero los actores se defienden.” (párr. 1) ¿Cómo lo hacen? Ensayando, esgrimiendo al arte como herramienta capaz de salvarlos de las aberraciones que los cerca y limita, del olvido e incluso, de la mediocridad.

El ensayo general que llevan a cabo los actores es fiel al texto de Federico García Lorca; comparando ambos textos, *1941 Bodas de sangre* y *Bodas de sangre*, analizamos a cada uno de los actores de 1941 que interpretan la obra de Lorca, configurando, en este caso, la *primera traducción*. El actor-personaje Mariano desempeña tres roles: Padre, Madre y Vecina; es el primero que muestra que la acción se lleva a cabo en un escenario; en las acotaciones se habla de imaginar “un gran público” y de maquillarse, por lo tanto, es quien da cuenta, desde un primer momento, que se va a asistir a una puesta teatral. Este personaje es el que tiene dificultades para leer un folleto que cae en el lugar de ensayo; él se ve muy afectado cuando se escucha el verdadero discurso falangista, y una vez más el sonido del acordeón de Jesús lo devuelve a escena:

En silencio, Mariano se adelanta hacia donde viene el sonido, y cuando el discurso ha finalizado y se está alejando su fuente, grita como acorralado: “¡Viva Franco! ¡Arriba España!”. Se hace el silencio. Todos lo están mirando. Lo condenan y lo comprenden a la vez. Mariano está lejos, solo... Jesús arranca suave con el acordeón, la melodía del “Tápame”. Luismi y Carlos siguen con clarinete y con cajón, los demás celebran; lo han perdonado.(Eines *1941. Bodas de sangre* escena 9)

Esto nos hace pensar en los “aprietos” a los que se ven sometidos los artistas cuando la realidad es feroz y a veces paraliza, y solo un acto artístico los puede salvaguardar.

En cuanto a los personajes de Padre, Suegra y Vecina se hallan, en ambos textos, caracterizados de manera semejante y dicen parlamentos similares; las modificaciones son casi nimias: diálogos abreviados pero que conservan lo elemental. Por ejemplo, en Lorca:

VECINA A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

MADRE pero ¡Cuántas cosas sabéis las gentes!

VECINA Perdona. No quise ofender; pero es verdad. Ahora si fue decente o no, nadie lo dijo. De eso no se ha hablado. Ella era orgullosa.

MADRE ¡Siempre igual! (García Lorca *Bodas de sangre* 1.1)

En la traducción de Eines:

Vecina.- La conocí...hermosa... Una cara con brillo...pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

Madre.- Por Dios... cuánto sabéis... (Se va al fondo de su casa de nuevo)

Vecina.- Tú me has preguntado. (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena2)

Lo que se observa a través de estas citas es que los diálogos que repiten las ideas son descartados; aunque no resulta casual que se omita cualquier referencia a la marcada religiosidad: la palabra “santo” nos traslada hasta 1941, cuando el catolicismo incide en la sociedad española y nos muestra aprensión de los actores a usar cierta terminología por temor. En su papel de Padre se puede observar el mismo procedimiento; quizás lo que más nos llama la atención es la transición de un personaje a otro en la escena: “VECINA- PADRE(*Era el padre. Ahora una mujer*) ¡Calla vieja, calla!”(Eines 1941.*Bodas de sangre* escena14) y en este caso particularmente, se suprime el personaje de la niña que se encuentra en el texto de Lorca y es la Vecina/Padre la que habla.

El actor Jesús Noguero desempeña el papel de Leonardo. El actor-personaje Jesús es el que oficia de director teatral, es el que da indicaciones, por ejemplo cuando Dani llega tarde, cuando pide “ensayo general” (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena1) o solicita seguir cuando se ven interrumpidos por “Cara al Sol”, como si el ensayo se tratase de otro consuelo:

*...Jesús escucha el tambor y calla a Carlos, entonces ve a Danai, muerta de miedo:*

JESÚS (A Danai) Ya está, ya está. Ya está. (Se gira, a todos) Vamos a seguir.

*Comienza a generar ruido fuerte de galope con el acordeón para arrancar con la siguiente escena. Todos lentamente van tomando posiciones.” (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 4)*

Otro ejemplo, que ya ha sido abordado, reside en un nuevo llamado a ensayo a través del uso del acordeón después de que Jesús parodia la lectura del folleto y luego se escucha, fuera, el discurso original.

Leonardo mantiene su analogía con el personaje de García Lorca, la diferencia radica en la ausencia de algunos parlamentos que hacen a la propuesta de Eines mucho más dinámica. También podemos hablar de su uso de un instrumento musical, el acordeón: *“La música calla y se oye a Leonardo, que toca su melodía con el acordeón. El Novio se separa de la Novia y se adelanta, va a atender a un grupo de invitados. La Novia se queda enganchada con Leonardo.”*(Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 2).

Beatriz Melgares es la Mujer y la muchacha. La actriz-personaje Beatriz es uno de los primeros en llegar al ensayo y apenas lo hace comienza a tocar las castañuelas; introduce el baile flamenco que surge cada vez que se habla de fiesta, como si tuvieran un correlato inmediato. En cuanto a la Mujer se observa, nuevamente, el recorte de algunas palabras o parlamento, y se apropia, como el resto, de lo escrito por Lorca a través del trabajo corporal.

Luismi Lucas tiene tres personajes por desarrollar: Leñador, Muerte y Luna. Es quien toca la guitarra y la trompeta, a veces junto con Jesús vigilan desde la puerta. En cuanto al Leñador, la Muerte y la Luna se puede apreciar que la propuesta mantiene estos personajes a pesar de ser metafóricos. La diferencia radicaría en el desdoblamiento de la muerte interpretada por Luismi y Carlos en los personajes de Luna y Mendiga, respectivamente. Con respecto a estos personajes, Eines dice:

...no he quitado ni una coma en el montaje. La Mendiga, la Luna, los leñadores que hablan raro, que tiene mucha metáfora en la construcción verbal, que están al borde del alejandrino, están íntegros en el montaje, no he tocado nada. He respetado muchísimo porque me parece que ese es el máximo nivel de dificultad que le imprime Lorca a sus personajes y creo que lo hemos resuelto (Eines ctd en Ferreiro párr.8).

Los niveles de dificultad de los que habla este pedagogo teatral son tres: la enunciación verbal, la expresión de los cuerpos y lo vivencial, entender que la forma de hablar de los personajes no es común, que la expresión corporal es difícil de llevar a cabo porque no

sabemos cómo se expresan y que viven al límite, son algunas razones por las cuales Tejido Abierto Teatro y su director se inclinaron por la realización de *1941. Bodas de sangre*: aceptaron el desafío de construir a partir del trabajo corporal.

En el texto de García Lorca aparecen tres leñadores; en el de Eines, dos; sin embargo, los parlamentos escritos por Lorca están presentes casi en su totalidad en el texto de Eines. La Muerte de *1941 Bodas de sangre* aparece ya en la escena tres y ayuda a dormir al niño de Leonardo con una nana que se encuentra en el texto de Federico, aunque modificada: “LA MUERTE (*anda por ahí. Como siempre. Cantando.*)” (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 3). En el transcurso de la obra, su aparición es esporádica y sus parlamentos, en Lorca, pertenecen a otros personajes, como en el ejemplo anterior, o cuando la Criada prepara a la Novia y le canta una canción antes de que salga para casarse, en el texto de Eines dice: “LA MUERTE (*canta*) Despierte la novia la mañana de la boda... ¡Que los ríos del mundo lleven tu corona...! Que despierte...con el ramo verde...del laurel florido!...¡Que despierte por el tronco... Y la rama de los laureles...” (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 5). La letra es la misma, solo cambia quién lo dice, y en este caso es la Muerte. Ella está rondando a los personajes y se mezcla en la cotidianidad de las acciones, porque se encuentra en todas partes y matiza las acciones de rojo sangre; ella, no la Suegra, cierra la escena tres y esta intervención funciona como presagio de un sino funesto:

LA MUERTE (*canta*). Las patas heridas, las crines heladas,

Dentro de los ojos un puñal de plata.

Bajaban al río. ¡Ay...cómo bajaban!

La sangre corría más fuerte que el agua. (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 9)

Daniel Méndez es el Novio. El actor-personaje Daniel no ejecuta ningún instrumento musical, acompaña en el simulacro de la procesión y en todas las actividades que hacen al ensayo. En cuanto al Novio, observamos que las modificaciones están relacionadas a la dinámica de la técnica interpretativa, aun así, y al igual que los otros personajes, los diálogos poseen pequeñas variaciones respecto del texto lorquiano. Las diferencias más notables residen en el texto espectacular.

El personaje de la Madre es interpretado por Carmen Vals. La actriz-personaje Carmen acarrea los pocos elementos que sirven de utilería junto con Inma, las sillas ya están allí. Su actitud es maternal para con sus compañeros, por ejemplo, cuando fingen la procesión: *“Carmen, en solidaridad con él se pone la ropa que va a utilizar en la próxima escena.”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1). También, al igual que sus compañeros, siente temor de aquello que se encuentra en el exterior de esa puerta a la que constantemente miran cuando el entorno los acecha.

Cabe destacar que en los parlamentos de la Madre se observan algunos cambios semánticos en el uso de determinada terminología, por ejemplo, cuando discute con la Novia le agrega al “mal dormir” del texto de Lorca, “mal vivir”, y no le dice “mujer” sino “hembra”, lo que da cuenta del tratamiento despectivo que tiene para con su nuera y para con cualquier otra que haya tenido relación con Leonardo. Pasa del amor a los suyos al odio por los Félix, lo que la muestra como alguien más “humano”.

Carlos Enri interpreta al Leñador, la Muerte y la Mendiga. Se construye como un personaje gracioso, aunque el juego puede funcionar como un mecanismo de defensa o como una válvula de escape que descomprime frente a lo que sucede fuera de espacio teatral, el franquismo:

*Se oye un tambor proveniente de fuera, que toca una marcha militar y se está acercando. Todos quedan pendientes. Es Carlos, que entra haciendo una broma. Sólo ríe Carmen, ríe muchísimo.*

CARLOS ¡Viva España! (*siguiendo la broma*) (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 2)

Además del tambor, utiliza el cajón, es decir que ejecuta los instrumentos de percusión, que muchos críticos realzaron porque parecen olvidados en otras puestas.

La transición entre Leñador y Mendiga se produce en escena, lo que, de alguna manera, nos acerca al hecho teatral: *“Mientras la luna se expresa el otro leñador se convierte en Mendiga.”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 6).

El actor-personaje Danai es el que se muestra más frágil frente a los factores externos que influyen en su “hacer” como artista, se amedrenta con facilidad y son sus compañeros

actores lo que la contiene y respaldan: “*Bea corre donde Danai para taparla, ya que todavía se encuentra semidesnuda y tiritando. Todos salvo ella miran a la puerta.*” (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 4). Este terror al exterior, en ella dialoga con escenas de contenido erótico, que se insinúan más en el texto espectacular, se siente presionada, indefensa: “*Pero Carlos y Danai quedan en shock, Carlos tocando el tambor y Danai tarareando la canción con el brazo en alto. Jesús escucha el tambor y calla a Carlos, entonces ve a Danai, muerta de miedo...*”(Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 4).

En cuanto al personaje de la Novia, también conserva las características atribuidas por Lorca; algunas diferencias notables residen en la escena que enfrenta a la Madre usando un lenguaje más directo: donde el poeta dice “sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos” (García Lorca 3.2), la Novia de la obra de Eines, dice: “*sin que ningún hombre se me haya metido dentro*”(Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 14). Si recordamos lo analizado en el personaje de la Madre observamos que ambas, Novia y Madre, sin llegar a los golpes físicos como aparece en *Bodas de sangre*, también se hacen daño y alcanzan una muerte interior porque a ninguna les queda nadie a quien amar, todos están muertos, tal como ocurre fuera del ensayo. Las palabras se convierten en armas que también esgrimen estas mujeres, sus lenguas afiladas se asemejan a los cuchillos utilizados por los hombres, por eso el cambio en sus palabras.

Inma González desempeña el papel de Muchacha 1 y Criada. La actriz-personaje Inma llega junto a Carmen al ensayo, ambas acarrear la utilería. También participa del simulacro de procesión religiosa y se erige como una figura un tanto maternal, fuerte al mismo tiempo, al acercarse a sus compañeras “*con afán protector*” (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 4). Este personaje, al igual que los otros, mantiene casi todas las mismas intervenciones que aparecen en la obra de Lorca. La Muchacha 1 aparece en el momento de discusión entre Leonardo, su Mujer y su Suegra, como en el texto de Lorca, pero desaparece en el juego con la Mendiga en el último cuadro. En cuanto a la Criada, más allá del recorte o cambios que puedan sufrir sus diálogos, en el texto surge una modificación significativa en cuanto a su hacer: quiere, desea ser Novia: “*En un lateral la criada es esa otra novia que no se casa. Cuando los novios pasan para la Iglesia, ella sigue su ceremonia*”(Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 7). Y luego en la escena en la que habla con el Novio, no solo charlan sino que salen a bailar. Estos cambios

responden a la construcción del personaje, ya que la Criada de Lorca está descripta como alguien mayor, aquella que de niña había presenciado el casamiento del abuelo del actual Novio, la de Eines es más joven, ávida, apasionada y recelosa.

Al comparar *Bodas de sangre* y *1941. Bodas de sangre*, advertimos que el texto de Lorca se mantiene casi en su totalidad; existen recortes en algún parlamento, o alguna supresión de personajes (por ejemplo, no existen tres leñadores sino dos), y varios de ellos son interpretados por un mismo actor o actriz. También encontramos diferencias en algunas acotaciones referidas al hacer de los actores/personajes. Lo que se destaca son las transformaciones que se suceden en escena: Mariano, Beatriz, Luismi, Carlos e Inma construyen, deconstruyen y reconstruyen a sus personajes de forma tal que los espectadores advierten esa mutación como un instrumento desplegado por el teatro dentro del teatro, por lo tanto, se favorece cierto distanciamiento crítico de los espectadores con respecto a su rol y al trabajo actoral.

El texto de García Lorca es atravesado por la técnica interpretativa de la Compañía y las decisiones son visibilizadas en escena. Dice Eines en uno de sus escritos:

La obra. Puede ser un texto. Un punto de partida. Tenemos algo para empezar y se llama Bodas de Sangre. Lo que nos une de verdad es que no sabemos cómo es Bodas de Sangre. No creemos nada pero nada de nada, que los autores sean de antemano de una u otra manera. Lorca es así. Lorca no es así. Ese lenguaje conceptual no nos pertenece. Vamos a un sitio donde no había nada hasta que llegamos nosotros. Ese es nuestro desafío y nuestra gran ilusión. (Eines, 2013 párr. 20)

Jorge Eines y Tejido Abierto Teatro abandonan el “lenguaje conceptual” y adoptan el lenguaje corporal para llevar a cabo la traducción del texto: “Cuerpo y palabra se cruzan hasta el infinito. La finalidad es construir un nuevo texto (...) el nuevo texto del desciframiento lo escribe el cuerpo. Remando para que consigamos que el cuerpo, y no la mente, lea la escena: (Eines 2016)

Como hemos visto, los preconceptos de la obra o el autor son desterrados para dar lugar al trabajo en los ensayos que particularmente *en 1941. Bodas de sangre* habla del ensayo de

una obra de Lorca en una época sombría: “Queremos hablar del franquismo no del símbolo García Lorca en relación al franquismo. La realidad de un ensayo clandestino en el año 1941. Un grupo de actores se tiene que ocultar para ensayar una obra de García Lorca.” (Eines, 2013 párr. 35)

## ***Segunda traducción: del texto dramático al texto espectacular***

El documento audiovisual que registra la puesta en escena, y al cual accedimos luego de un intenso rastreo, registra la filmación de *1941. Bodas de sangre* llevada a cabo el 14 de diciembre de 2013 en la sala Francisco Nieva del Teatro Valle Inclán, y que estuvo a cargo del Centro Dramático Nacional y su Centro de Documentación Teatral, conservado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM, España). La observación de algunas imágenes tomadas de la página web oficial de Tejido Abierto Teatro, sirve como sustento para profundizar en el análisis de la obra, considerando que, según Pavis, tales imágenes-registro del texto espectacular, permiten “contemplar el espectáculo como un *modelo* reducido desde donde observamos la producción de sentido (...) La “lectura” del texto espectacular devela las opciones estéticas e ideológicas de la puesta en escena” (472. La cursiva y las comillas aparecen en el texto citado).

La filmación comienza con datos del elenco, los nombres de los actores como intérpretes, y del director, Jorge Eines. Luego aparece la sala a oscuras y después de unos segundos, un seguidor se centra en el personaje de Mariano, el primero en ingresar. Cuando él decide maquillarse, sale de ese halo de luz para hacerlo en la zona que se encuentra fuera del rectángulo. La Zona 1 es un espacio en el escenario delimitado por líneas blancas y rojas que se unen rectangularmente, dentro de ella se encuentra un tablado de madera, con una superficie no muy extensa, ubicado hacia la izquierda superior y fuera de ella, está la que Eines denomina Zona 2 (según puede verse en imágenes 3, 20, 28, 34 y 35). En el tablado, espacio cerrado en el que se concentran las escenas en los interiores de las casas de varios personajes, se ubican las tres sillas que tienen diferentes funciones según qué personajes las utilicen: la cama de la Madre en contraposición a la manta tendida del Novio que usa como lecho (en la escena catorce, escena final, estas sillas están cubiertas por un paño negro dando cuenta del luto por la muerte del Novio); el asiento de Leonardo cuando toma a su hijo en brazos después de sacarlo de la cuna; y los mobiliarios de la casa de la Novia y su Padre que son acomodados por la Criada minutos antes de ingresar el pretendiente (en imágenes 14, 17, 18 y 33). Lo

mismo sucede con el barreño que introducen las actrices desde el exterior y luego es utilizado varias veces por diferentes personajes para acicalarse, como el Novio, Leonardo y la Novia (imágenes 20 y 23) o tratar de refrescarse por el calor agobiante como la Vecina. Este elemento entra y sale del escenario rectangular para ocupar un lugar en el tablado o el exterior según quién lo use (imágenes 16, 19, 20 y 34). Estas son las áreas que emplean los personajes de *1941. Bodas de Sangre*, aunque existen ocasiones en las que este exterior es usado por los actores que ensayan y que también emplean la Zona 2 (exterior del rectángulo). La puerta que une a este grupo con el “afuera” se encuentra hacia el margen superior derecho: a veces se advierte una luz tenue desde ese lugar, otras, las miradas de los actores la delimitan y edifican.

La forma de construcción de estos espacios nos hace pensar en el procedimiento de la metateatralidad y sus efectos, ya que el hecho de poder prestar atención a lo que ocurre dentro y fuera de las zonas delimitadas lleva al espectadora tomar distancia y reflexionar sobre la pieza teatral que hace ingresar a otra ficción para comunicar respecto de ese ensayo, en particular, y sobre el teatro y sus artificios, en general. Pero esto no solo se ve en la configuración de los espacios, sino también en la de los actores/personajes: Mariano se maquilla, Carmen e Inma acercan y acomodan los elementos que sirven como utilería, los actores calientan su voz con el sonido de la guitarra e incluso al final, después del grito ahogado de la Madre, se escucha una melodía alegre que rompe la ilusión teatral.

En cuanto al vestuario, se restringe a ropa en tonos grises, marrones, negro o blanco con algún detalle en rojo (imagen 12), en correspondencia con las acciones: por ejemplo, en la escena de la visita del Novio a la Novia, la madre del joven usa el color blanco aunque se insinúa la enagua negra. Los cambios que se advierten en el vestuario, constituyen una ayuda para dar cuenta de diferentes transformaciones: en el primer caso observamos, solo a modo de ejemplo, a Mariano quien se cambia en escena para llevar a cabo el ensayo, por esa razón, cuando fingen la procesión, lleva puesta una falda y se pone una manta o mantilla en la cabeza para ser la Vecina, para ser la Suegra usa lentes y un pañuelo blanco de seda con pequeños diseños negros. Carmen, una camisola blanca para ser la Madre. Para la boda, ella lleva una falda y un saco gris, abotonado y entallado, con una flor roja en un ojal; el Padre, un pantalón blanco, camisa negra y faja roja casi bordó; la Novia, un corsé negro con vivos rojos.

Nos vamos a detener en la metamorfosis que sufren algunos actores en escena cuando interpretan varios papeles. Tal es el caso de la actriz que hace de una de las Muchachas y se pone una mantilla gris con ribetes rojos para ser la Mujer de Leonardo; la actriz que interpreta la Vecina, se cambia para ser Padre, y luego ser Vecina nuevamente; el actor que hace de Leñador 1, se transforma en Luna, Leñador 2, y Mendiga. La construcción de la Luna se hace a través del cuerpo y la palabra; mientras el actor dice su parlamento, se observa la metamorfosis: acondiciona una mantilla, se maquilla, toma su guitarra y el seguidor de luz resplandece; el Leñador 1 dice en el texto dramático: “ahora sale la luna”(Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 11); en el texto espectacular varias veces se repite la misma frase. El Leñador 2 toca el cajón mientras sucede la conversión de la Luna, cuando termina dicha transformación se observa esta vez que este personaje se trasfigura en Mendiga (Leñador 2): está sentada sobre el cajón, la falda se encuentra sobre los hombros, tiene una especie de sombrero o pañuelo que cubre su cabeza y destaca la flor roja, mientras una luz intensa la alumbra.

Los tonos en cada uno nos remite a la atmósfera creada, la tensión entre el frío y el calor al que se encuentran sometidos los personajes también se aprecia en el uso de colores fríos y cálidos, y, en todos los casos, el rojo nos remite a la sangre derramada en la escena y fuera de ella.

El registro de la puesta en escena además nos permite examinar un componente importante que no puede apreciarse en el texto dramático: la sensualidad. En la escena cuatro, existe un cruce de miradas entre el Novio y la Novia, un acercamiento de él hacia la muchacha cuando, por unos segundos, se quedan solos, ya que el Padre y la Madre siguen conversando fuera del espacio construido como casa, el retablo. Una vez que se retiran las visitas, la Novia se saca los zapatos en el patio e introduce, primero, la cabeza en el barreño para refrescarse mientras la Criada, después, le ayuda a bañarse pasándole un paño blanco sobre su cuerpo semidesnudo porque lo único que lleva puesto es la enagua negra (imagen 23). La Criada le canta: “y giraba, y giraba, y giraba la rueda y el agua pasaba; porque llega la boda deja que relumbre el agua” (Eines 1941.*Bodas de sangre* escena 5).

En la escena 6, la Criada tiene puesta la corona de la Novia y su encuentro con Leonardo es todo un juego de seducción: él pregunta por la Novia y cuando la Criada le dice que no se

ha levantado nadie aun, Leonardo se detiene detrás, le rodea la cintura con sus brazos y seca sus manos mojadas en el delantal de ella (imagen 25). En esa misma escena, entra luego la Novia y tiene un enfrentamiento con Leonardo, pero cuando ella le pide que no se le acerque, el canto y el acompañamiento que se escuchan lejanos se detienen abruptamente y él habla del orgullo y del amor que se enquistó, y ella se resiste a escucharlo, pero cede: “NOVIA No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Como si bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas...me lleva...y sé que me ahogo, pero voy detrás.” (Eines 1941. Bodas de sangre escena 6). Cuando termina de decir esto, se encuentra tan cerca que casi lo besa. Luego Leonardo la abraza por detrás, le acaricia los pechos y le dice que se case; la Novia intenta ir detrás de él, pero la Criada se interpone.

En el casamiento, escena 7, la Novia abraza al Novio que se encuentra de espaldas y él gira, se abrazan, ella casi lo besa y cae a sus pies, él la levanta en brazos, la lleva al centro y bailan sensualmente. Ya en la fiesta, escena 10, está pautado en el texto dramático de Eines – aparece algo similar en el de García Lorca– otro encuentro entre los novios, ya esposos: “Aparece el Novio y la abraza por detrás. Ella sin verlo le acaricia y baila con él. Se gira y cuando lo ve, retrocede.” (Eines. 1941. Bodas de sangre escena 10). Esta acción se lleva a cabo en el margen derecho del escenario, los invitados cantan y bailan un poco más atrás y del lado izquierdo, pero cuando sucede, la música cesa. Ella trata de disculparse, él intenta besarla en el cuello, pero no lo logra, después ella va a descansar un poco y casi besa a su marido; en ese momento la música se escucha nuevamente y el Novio se va a charlar con su Madre. En esa misma escena, bajo una luz rojiza muy tenue, se encuentran en el lateral derecho del escenario fuera del rectángulo, la Novia y Leonardo, luego se abrazan mirándose mientras el resto emula corporalmente los movimientos de un jinete a caballo; los buscan. Ellos están abstraídos, la Novia roza con sus dedos los labios de Leonardo. La mayoría de los personajes sale, la Criada queda acomodando los instrumentos musicales; paralelos a ella Leonardo y la Novia bailan sensualmente bajo una luz resplandeciente. Más adelante, al final de la escena 12, se escuchan los jadeos de agotamiento por la huida, lo cuales funcionan como preámbulo de su conversación que se desarrolla también al margen izquierdo pero dentro del escenario rectangular. Se encuentran recostados boca abajo, enfrentados, solo se tocan sus cabezas en la oscuridad. A medida que el diálogo hace avanzar la escena, los cambios se suceden: cuando le

dice que la va a llevar con él, la luz tenue apunta a Leonardo que mira al público; cuando ella le contesta, entra en esa luz, pero no lo mira, ambos tienen los brazos hacia atrás. La Novia habla de las manos de él, lo mira y las besa, cae al piso y Leonardo la arrastra e intenta que le toque sus genitales, pero ella retira sus manos. Cuando el hombre habla de sus pechos, le toca el cabello y la atrae contra para él para olérselos; luego ella le ruega que se vaya y le toma la cara. Se escucha a lo lejos sonidos de tropel de caballos y caen arrodillados; deciden huir juntos y se levantan, ya fuera del rectángulo, al filo del escenario, se abrazan mientras dice: “LEONARDO Clavos de luna nos funden mi cintura y tus caderas.” (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 13). Juntos, mientras se acarician, deciden si seguir huyendo o morir; los ilumina una luz rojiza, pero la música de cajón interrumpe esa caricia cuando, detrás, aparece iluminado el Novio.

En todos los casos, el calor agobiante constituye una vaga, aunque obstinada señal de sensualidad que va enajenando los cuerpos hasta desembocar en un acto sexual trunco para la mayoría de los personajes, y si bien esto ya aparece en Lorca, en la propuesta de Eines se encuentra acentuado. El trabajo corporal que realizan los actores da cuenta de su investigación afinada en la técnica interpretativa; retomamos nuevamente la entrevista realizada por Espinosa (2013) en la que Eines recalca:

**"Bodas..." es una obra de fuerte erotismo.** [Recalca Espinosa]

**J.E.:** Por eso la elegí. Necesito textos que me pidan cuerpo. La imaginación es la clave, pero ésta habla en el cuerpo no en la psicología de los personajes como nos han hecho creer los norteamericanos. En "Bodas..." conviven el sonido del cuerpo, la palabra, y la música. (Eines cdt en Espinosa, párr. 8. Las comillas aparecen en el texto citado).

Observamos otros ejemplos de este trabajo corporal que queda registrado en el texto espectacular y los relacionamos con la obra de Lorca. Existen acciones que contribuyen a generar un efecto de verosimilitud y empatía respecto de los personajes, por ejemplo, cuando la Madre habla al Novio mientras él se cambia; cuando a coro ambos repiten como una oración “el trigo, trigo”; la caracterización de la Vecina es similar a la que propone Lorca – ropa oscura, pañuelo en la cabeza–, solo que la mujer de la puesta de Eines tiene los labios

pintados de rojo y una bolsa de compras un tanto raída. En esa misma escena, también apreciamos como proximidad entre ambas obras, la acción de la Madre, cuando se saca la camisa y la usa como delantal. En la escena 3 aparece la Muchacha 1, sentada en una silla, adelante, en la esquina izquierda; tiene calor, lleva la pollera subida hasta las piernas y un pañuelo rojo en la cabeza; se advierten las enaguas; se abanica, tiene calor y se seca la transpiración con su falda. Este personaje no se encuentra en Lorca en ese momento, como tampoco la Muerte que ayuda a dormir al niño acompañando a la Mujer de Leonardo a cantar la nana sentada en el cajón dentro del rectángulo, pero a un costado. En esta misma escena, tiene lugar la discusión entre los esposos: Leonardo vuelve y se higieniza en el rebaño que se encuentra fuera de la casa, entra en ella sin camisa, lava la prenda, y cuando entra su Suegra se la pone en la cara; luego, antes de levantar a su hijo en brazos se la vuelve a colocar; mientras él entra y sale, su Mujer se encuentra arrodillada en medio de la casa y se trenza nerviosa el cabello. Finalmente, cuando llega la niña con sus comentarios respecto de la Novia y él se enoja, duda respecto de entregar al niño a su Suegra o a su Mujer, hasta que se lo da a la Muchacha. En la escena 5, antes de la discusión entre Leonardo y la Novia se escucha el trote lejano del caballo, luego él, con su acordeón, produce un sonido imitando el galope. En ese momento, la muerte que viste con ropa gris y chaleco negro se encuentra un poco a la derecha del escenario rectangular, pero fuera del retablo; su parlamento, que en el texto de García Lorca lo dice la Criada –como ya lo mencionamos– es acompañado en la puesta de Eines por los sonidos del cajón. En la reelaboración de la escena de la boda, se observa una atmósfera festiva, generada por los invitados que cantan y bailan con movimientos aflamencados; aquí la Criada prepara el lugar para esperar a los recién casados y deja el acordeón de Leonardo en el suelo quien tiene una confrontación con el Novio, interrumpida por la Mujer. Ella y su esposo discuten en el lateral derecho, cerca del público; la esposa se arrodilla y sujeta la pierna de Leonardo con fuerza.

Ya en la escena 9, el bullicio se intensifica y cuando los novios aparecen, Leonardo toma su acordeón y toca, su Mujer baila y taconeá con zapatos rojos. Cuando el Novio se dirige a un grupo de invitados, la Novia mira a Leonardo, y el recién casado se da cuenta, fuma. La Mujer está sentada, se encuentra un poco retirada del resto, tiene calor y se abanica. La escena oscurece después de que la Novia le susurra algo al Novio y el seguidor de luz lo ilumina

primero a él, luego, a la Mujer que se le acerca; ambos se topan, espalda con espalda, y la música cesa abruptamente cuando ella abre el abanico (véase imagen 27). Son los personajes que serán abandonados; toda la tensión, en este momento, se centra en ellos dos. Luego, mientras el Novio baila con la Criada que lleva una flor roja en el escote, la Novia está sentada a la izquierda del escenario con la cabeza entre las piernas y el cabello suelto.

La escena 10 comienza con la novia bailando sola y la Muchacha 2 que con sombrero y mantilla en la cintura baila y toca las castañuelas. La Mujer busca a su esposo, se sienta y juega con su cabello. Cuando la Novia se retira y el muchacho habla con su Madre se escucha un sonido sordo, lejano. La música continúa, la ejecución del clarinete está cargo de un personaje que aun sentado se seca la transpiración. La Criada no ha dejado su danza, la Mujer zapatea sentada hasta que lanza un quejido. Todo se detiene. Ella explica que Leonardo y la Novia han huido y se arrodilla delante del escenario y en el centro. Estos dos personajes se encuentran en el margen del escenario y, en ese momento, él la toma por la cintura acercándola aún más a su cuerpo para protegerla o poseerla. El Novio, parapetado en el cajón (imagen 28), pide un caballo y su Madre también. Todos realizan un movimiento de galope semejante al de un jinete en su caballo. Sobre el cajón ahora está la Muerte que ofrece uno, salta y con un pañuelo rojo la pega al caballo; se escuchan ecos de cabalgata. Luego, se oyen voces, la escena está a oscuras, son los Leñadores. Después de la transformación en Luna y Mendiga, esta última tiene una charla con el Novio quien le pone un lazo en el cuello y juntos cabalgan en busca de los prófugos; cuando los encuentran se produce el enfrentamiento, que no se encuentra en el texto de Lorca. El Novio se encuentra detrás de los amantes totalmente iluminado; las manos se convierten en puñales, la pelea se produce en espacios diferentes, distanciados escénicamente; muere primero el joven, luego, Leonardo que queda tendido de bruces. En la luz tenue, la Novia se halla perdida por varios segundos. En la última escena se observan, en señal de luto, las sillas tapadas por una manta negra bajo una luz tenue, cuando habla la Madre, esa luz se vuelve intensa e ilumina el retablo; la Novia se arrastra en la oscuridad. Este juego de luces y espacios connota la oposición que existe entre ambos personajes, y que se acentúa cuando discuten, cuando imploran; pero al final se yerguen como dos mujeres fuertes que luchan por lo suyo cuando ambas juntan sus manos emulando los cuchillos que dieron muerte a sus hombres (imagen 11). Cabe destacar que todos los

personajes se encuentran diseminados en diferentes espacios de los escenarios al concluir la presentación, incluso la Mendiga y la Luna, quien cubre la cabeza con una mantilla y toca la guitarra (imagen 34). El texto dramático dice: “*Suena la guitarra. Alumbra la luna. La muerte queda instalada...*”(Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 14).

Esa sangre, esa muerte, productos de la confrontación, quedan en el escenario y se reproducen y perpetúan en los escenarios de la vida; por esa razón hay que ensayar, las atrocidades se combaten con el arte.

Analicemos ahora algunas imágenes obtenidas del sitio web de la obra y que seleccionamos en tanto refieren a la comunicación de la misma, registran ensayos, escenas de la puesta, entre otros. Muchas de ellas fueron tomadas por el fotógrafo Iván Rodríguez y utilizadas por varios medios de difusión en formato papel y virtual. La secuenciación responde a un abordaje personal para refuerzo del análisis.



**Imagen 1-** Este anuncio publicitario utilizado en la gira por Argentina evidencia el procedimiento de traducción, ya que aparece el nombre de Lorca como autor de la obra y se deja sentado que la dramaturgia y la dirección pertenecen a Jorge Eines. También queda determinado el elenco y el cuerpo técnico. La imagen utiliza los mismos tonos que encontramos en la puesta: negro, blanco y rojo. Estos colores pueden connotar cierta simbología que se encuentra en Lorca y que Eines retoma y actualiza, en la cual, por ejemplo, el rojo refiere a la muerte y la pasión. Además observamos dos elementos de utilería que caracterizan a *1941. Bodas de Sangre* ya que forman parte de la escenografía minimalista: la silla y el acordeón que solo aparecen en Eines.



**Imagen 2-** Al igual que el aviso anterior se observa el nombre del autor, Federico García Lorca y del director, Jorge Eines, aunque no lo reconocen como dramaturgo. Aquí resulta interesante apreciar el nombre del elenco y de los auspiciantes que tampoco son mencionados en el afiche publicitario anterior: “Tejido Abierto Teatro y Tribeka World tienen el placer de invitarlos al estreno de...”

Conserva colores semejantes a los abordados anteriormente; otra diferencia con la imagen 1 radica en los elementos destacados, el hilo rojo cual sangre surca como un río en pendiente y traza una figura femenina influenciada por la luna; los símbolos de Lorca se repiten en Eines: la luna como la regente de los nacimientos, la muerte y destrucción; el río poniendo en tensión vida/muerte que se enlaza en la sangre; esa sangre, que alude al calor vital y corporal, se constituye en vehículo de pasión y expiración.



**Imagen 3-** Este es el Teatro Principal de Santiago de Compostela; en su escenario se advierte parte de la escasa escenografía que se usa en la puesta, en este caso, en la función del 11 de abril de 2013. También se distinguen los rectángulos previstos dentro del escenario que funcionan como espacios diferenciados en la puesta:” NOVIO ¿Está bueno ya? (*sale al exterior, que es la zona 2*) (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 2).



**Imagen 4-** Algunos de los integrantes de Tejido Abierto Teatro están maquillándose para una presentación de *1941. Bodas de Sangre*; se puede apreciar el vestuario ya descrito en páginas anteriores.

Esta fotografía aparece en el muro de Facebook de *1941. Bodas de sangre*, como casi todas las imágenes aquí analizadas, y fue publicada el 19 de enero de 2014; son los “últimos preparativos antes de pisar las tablas de la Casa de Cultura de San Joan d'Alacant. Inma González hace de paparazzo (de izquierda a derecha: Danai Querol, Beatriz Melgares, Carmen Vals y Daniel Méndez)”, dice el comentario que acompaña la foto.



**Imagen 5-** Fotografía tomada durante un ensayo. Los actores en escena, su vestimenta y utensilios, nos hacen pensar en el concepto de ensayo que maneja el director y la compañía. No se ensaya para el día del estreno, no se pasa letra, estos espacios de interacción constituyen un laboratorio en el que el cuerpo y la palabra son instrumentos que esgrime el actor: “¿Qué es un buen ensayo? Conseguir que la reflexión precedente se instale como norma y no como imposición. Los tres pilares: 1.- El espíritu 2.- La obra 3.- Los actores. Debe unir el deseo de estar juntos. Crear juntos. Respeto y convivencia” (Eines, 2012 párr. 16).

La escena corresponde al pedido de mano: el Padre, la Madre y el Novio charlan mientras la Novia se acicala dentro del barreño con la ayuda de la Criada; en simultáneo se observa, al fondo, a Leonardo con su acordeón, a la Mujer y a uno de los Leñadores con el cajón.



**Imagen 6-** Seguimos en el ensayo, es el momento del pedido de mano; ahora la Novia ya está frente al Novio y su Padre señala, contento, al pretendiente; ella obedece resignada, su actitud corporal no se condice con sus palabras ni con la situación:

PADRE No debes estar seria. Al fin y al cabo ella será tu madre.

NOVIA Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo

MADRE Desde ya. Mírame... (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 4)

También se percibe, sobre las sillas, el vestuario que se utiliza para los diferentes cambios de escena y de personajes.



**Imagen 7-** En este caso, nos encontramos en presencia del inicio de la boda: los invitados cantan, bailan y se divierten, los instrumentos musicales que se observan y la algarabía indican el momento de los cantos y las voces; en contraposición, la Novia cabizbaja se prepara para su casamiento; todos celebran menos ella:

NOVIO ¡Que despierte la novia la mañana de la boda!

VOCES (BEA) Despierte la novia la mañana de la boda; ruede la ronda y en cada balcón una corona. Despierte la novia la mañana de la boda; ruede la ronda y en cada balcón una corona. Que despierte la novia...

CRIADA Que despierte con el ramo verde del amor florido.

¡Que despierte por el tronco y la rama de los laureles!

VOCES (CARLOS) Despierte la novia que por los campos viene rodando la boda, con bandejas de dalias y panes de gloria.

CRIADA Por el toronjil la novia no puede dormir. (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 7).



**Imagen 8-** Este primer plano a uno de los leñadores con el clarinete nos indica la importancia que posee para la puesta el acompañamiento musical en vivo; otro elemento que se puede destacar es el uso de la falda que luego se convertirá en manto o capa.



**Imagen 9-** La Criada y la Mujer ya están en la fiesta, el cambio de indumentaria así nos lo indica; el uso del acordeón en esta escena, y en muchas otras, hace que se lo considere como un objeto de deseo: la Criada lo acaricia sugestivamente.



**Imagen 10-** Esta fotografía corresponde a la última escena: el actor que hizo de Padre ya está transformado en el personaje de la Vecina; detrás de ella se encuentra la Mendiga-Muerte, la Novia que está de rodillas, pues se venía arrastrando por el suelo y la Madre que soporta, estoica, la situación:

*La mendiga los deja a cada uno con su muerte.*

VECINA-PADRE (Era el padre. Ahora una mujer) ¡Calla vieja, calla!

MENDIGA Yo los vi. Dos torrentes quietos al fin entre piedras grandes.

VECINA Calla.

MENDIGA Dos hombres vida contra vida y al fin muertos en la hermosura de la noche.

Muertos... sí... muertos. (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 14).



**Imagen 11-** Aquí, Leonardo yace en el suelo boca abajo; las dos mujeres ocupan planos diferentes, sin embargo realizan la misma acción, simular un cuchillo; se vislumbra detrás una guitarra y la mantilla que cubre a la Luna, pues la muerte se apropia de la escena:

NOVIO Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden los hombres duros con los labios amarillos.

MADRE Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.

*Suena la guitarra. Alumbra la luna. La muerte queda instalada...*(Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 14).



**Imagen 12-** Esta fotografía da cuenta de la vestimenta propia de la época y de los colores utilizados, que con luz adquieren tonalidades diferentes aunque se encuentran en la gama de los blancos, negros, grises –que según la luz se torna beige– y rojos, color que se advierte en algún detalle. Los espacios se encuentran constituidos por el tablado, la Zona 1 delimitada por las cintas rojas y blancas que conforman un rectángulo, y la Zona 2, donde se encuentran los instrumentos musicales, guitarra y cajón.

Este retrato de todo el elenco sugiere algunas cuestiones que tendremos en cuenta: como en toda boda, la pareja ocupa el centro, el Novio apoya su mano en el hombro de su Madre; paralelamente la Novia hace lo propio con su padre; al lado de ella, se encuentra Leonardo y luego su Mujer; ambas parejas tienen sus brazos entrelazados. Al lado del Novio se encuentran los Leñadores que luego mutarán en Luna y Mendiga con uno de los instrumentos que ejecutarán, el clarinete uno, el redoblante el otro. En el margen derecho se encuentra la Criada y al igual que el Padre y la Madre, está sentada en una de las tres sillas que conforman la escenografía.



**Imagen 13-** Esta es una fotografía artística, no corresponde a ninguna escena, sin embargo nos brinda información en cuanto a espacio, utilería y personajes. Claramente se ve al tablado iluminado dentro de la oscuridad que gobierna en los alrededores. La silla que tiene encima a la guitarra, instrumento de la Luna, ocupa el primer plano. Detrás, se hallan el cajón cubierto de prendas que se utilizan en escena, las Muchachas y la Novia.



**Imagen 14-** La Mujer de Leonardo es la que se instala en el centro del retrato y detrás, las tres sillas; los tonos blanco y negro acentúan el juego de luces y sombras. Ella se está preparando para empezar el ensayo, ya que en el margen izquierdo se observa a un hombre que viste sobretodo, el ambiente cálido corresponde a *Bodas...*, el frío a 1941. (Escena 1)



**Imagen 15-** Esta fotografía nos habla del calentamiento que llevan a cabo los actores de *Bodas de Sangre* antes de comenzar su ensayo: “Jesús.- ¿Estamos todos? Pues nos preparamos. *Bea y Danai* cantan “Aaaaaay...”, un canto con cajón, acordeón y taconeo que comienza a intensificarse hasta convertirse en una fiesta (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1). Este baile previo se ve interrumpido por el sonido del redoblante que proviene del exterior.

La indumentaria de abrigo que poseen las actrices las protege del frío que caracteriza a 1941.



**Imagen 16-** Aquí se está dando cuenta de la primera interrupción del exterior, de la opresión existente en 1941, ya que muchos de los actores se están cambiando para su ensayo:

Luismi vigila desde la puerta tocando la trompeta. Cuando calla, Jesús se pone a su lado. Todos lo miran girando a ritmo de procesión. Jesús indica con la mano que ya han pasado y el tambor de Carlos para. Silencio.

JESÚS Señores, ensayo general. (Eines *1941. Bodas de sangre* escena 1)

Están todos en escena; se muestra los espacios que ya han sido señalados y los elementos de la escenografía.



**Imagen 17-** El primer plano es para la Madre en el momento en que despierta; las sillas constituyen el lecho; los juegos de luces indican el amanecer. Este momento corresponde al comienzo de la escena dos.



**Imagen 18-** Este retrato corresponde a la escena tres: la Mujer de Leonardo acuna al hijo de ambos y le canta, junto con la Muerte, una nana. Además, esta imagen da cuenta de que estamos frente a un hecho teatral: mece a un niño ficcionalizado:

*Casa de Leonardo. La mujer tiene el niño en sus brazos.*

LA MUERTE (*anda por ahí. Como siempre. Cantando.*)

Nana, niño, nana

Del caballo grande que no quiso el agua.

MUJER (al niño) Duérmete clavel,

Que el caballo no quiere beber.

Duérmete rosal, que el caballo se pone a llorar.

LA MUERTE Las patas heridas, las crines heladas,

Dentro de los ojos un puñal de plata.

La sangre corría más fuerte que el agua. (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 3)



**Imagen 19-** Nos encontramos en la escena de pedido de mano; la Madre y el Novio visitan al Padre para ultimar detalles del casamiento; la Novia aún no aparece, está acicalándose con la ayuda de la Criada. Podemos advertir también el contraste de las figuras con el telón oscuro de fondo.



**Imagen 20-** La Novia ya está frente al Novio. Lo que puede destacarse aquí es la distribución de los personajes en espacios diferentes: la Criada se encuentra en el patio (Zona 1); los novios y sus respectivos padres, en la casa (tablao); la Luna-Leñador, en la Zona 2.



**Imagen 21 y 22-** Ambas constituyen fotografías artísticas que revelan cómo la oscuridad domina toda la escena y solo se proyectan sombras; es 1941 y el franquismo acecha.





**Imagen 23-** La Novia se prepara para su boda con la ayuda de la Criada, parecen alegres; en contraposición, detrás, al filo de luz, se encuentra Leonardo con su acordeón; las observa:

*La Criada agarra la sábana de una de las sillas de la casa y ahora como toalla, se la pone encima a la Novia para quitarle el frío y secarla al mismo tiempo.*

CRIADA (canturrea) Y giraba, y giraba, y giraba la rueda y el agua pasaba. Porque llega tu boda, deja que relumbre el agua. Aquí te acabaré de peinar. (Empieza el proceso de vestirla de Novia)

NOVIA No se puede estar ahí dentro, del calor. (Eines 1941. Bodas de sangre escena 5)



**Imagen 24-** La tristeza y el desasosiego se apoderan de la Novia cuando advierte la presencia de Leonardo; detrás de ella se encuentra, sobre las sillas, el acordeón, instrumento musical perteneciente a su novio anterior: *“Suena el acordeón de Leonardo desde dentro de la casa, la novia lo está tocando. Leonardo retrocede hasta la puerta de la casa”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 6).



**Imagen 25-** Paralelamente a la imagen anterior, se observa en escena a Leonardo quien llega primero a la casa de la Novia; la Criada que lleva puesta una corona, prepara el lugar; a través de un juego sensual él se seca las manos y la abraza:

CRIADA Todavía no se ha levantado nadie.

LEONARDO ¿Y la novia?

CRIADA Ahora mismo la voy a vestir (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 6).

Esta escena en Lorca carece de toda sensualidad; el diálogo es igual, pero la intencionalidad que le imprimen y el lenguaje corporal utilizado por Tejido Abierto Teatro y Eines proponen una relectura del texto lorquiano: una traducción corporal.



**Imagen 26-** Ya en la fiesta la Criada, como una novia, baila mientras Leonardo ejecuta su acordeón. (Escena 9)



**Imagen 27-** La Mujer de Leonardo y el Novio se encuentran en la fiesta, en ambos los atuendos delatan la ocasión; resalta el pañuelo rojo al cuello que utiliza el hombre. En el texto dramático esta escena aparece descrita en las acotaciones: *“Los músicos tocan algo alegre, pero la melodía se va a distorsionar cada vez más y más mientras la Novia se aleja y la Mujer de Leonardo se acerca al Novio. La intensidad de la música llegará al máximo y parará de golpe cuando la Mujer abra su abanico.”* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9).



**Imagen 28-** Los invitados se dan cuenta de que Leonardo y la Novia han huido; el novio se encuentra cabizbajo y pensativo sobre el cajón; la Criada no parece advertir lo que sucede, sigue su propio ritual (Escena 10).



**Imagen 29-** Teniendo en cuenta la fotografía anterior, vemos que aparece, entre la Criada y el Novio, la Muerte convertida en caballo. Ella guía al mancebo hasta los amantes que han escapado:

MADRE ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quien tiene un caballo? Le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua por un caballo...

LA MUERTE (Convertida en caballo) Aquí hay uno (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9).



**Imágenes 30 y 31-** Ambas fotografías dan cuenta de la transformación que sufren los Leñadores en Luna y Mendiga, respectivamente, ambas configuran la Muerte: *El Leñador 2 la construye con su poesía. El Leñador 1 se va transformando en la luna (...)La Luna acaba siendo una guitarra que suena y declama. Mientras la luna se expresa el otro leñador se convierte en Mendiga* (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 11).





**Imagen 32-** Utilizando otros planos, La Novia y Leonardo se encuentran en la Zona 2, al límite con la Zona 1. Otra vez los claroscuros dominan la escena: la oscuridad de la noche facilita el trabajo de la Luna que ilumina a los amantes para ser encontrados, la opacidad de 1941 es apenas alumbrada por la pasión de aquellos que se atreven a amar, pero igualmente sucumben.



**Imagen 33-** Asistimos aquí a otra transformación, el Padre muta en Vecina y para afianzar ese rol se pinta los labios en la penumbra; apenas se advierten las sillas: “VECINA-PADRE (Era el padre. Ahora una mujer) ¡Calla vieja, calla! (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 14).



**Imagen 34-** Asistimos al final: Leonardo y el Novio están muertos en diferentes espacios de la Zona 2, alumbrados por una luz roja; junto a Leonardo se encuentra la Vecina, aquí los reflectores también utilizan el azul; en el retablo iluminado está la Luna con su guitarra en un extremo, en el otro se encuentra la Madre; cerca de ella, en el suelo, la Novia y muy cerca de esta, la Mendiga acecha; detrás, también en la Zona 2 se hallan la Criada cerca del vértice derecho del rectángulo que conforma la Zona 1 y en la penumbra del otro vértice, la Mujer. Advertimos aquí que el empleo de la iluminación (rojo/azul) nos acerca al frío y al calor que han mantenido en tensión todo el ensayo:

Vecina.- Mujer... ten caridad de ti misma.

Madre.- He de estar serena. No quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios.

*Aparece la Novia (Eines 1941. Bodas de sangre escena 14).*



**Imagen 35-** Esta fotografía fue subida al muro de facebook de *1941. Bodas de Sangre* - Tejido Abierto Teatro el 19 de diciembre de 2013. Allí aparece este comentario: “Maravilloso y emotivo el Encuentro con el Público de hoy. Un público muy participativo y un diálogo muy estimulante(...) Todos nos emocionamos con sus palabras.” Muchas de las presentaciones de este grupo tienen como corolario una charla con los espectadores, lo cual nos indica la importancia de la interacción con el público asistente, práctica que se consolida en el Teatro Épico brechtiano Brecht y es retomada por distintos teatros, por ejemplo, el argentino, en las producciones universitarias de la Córdoba de los 60 y 70, según estudiamos.



**Imagen 36-** Esta fotografía muestra una charla sobre *1941. Bodas de Sangre* llevada a cabo en un ámbito de formación. El epígrafe de la fotografía dice: “Jorge Eines ha traído su ‘1941. Bodas de sangre’ y lo ha expuesto a los espectadores y los estudiantes de Arte Dramático.” El copete de esa noticia aclara: “El Echegaray recibe hasta el sábado una obra protagonizada por Jesús Noguero, Mariano Venancio y Bea Melgares y con la que se estrenará una nueva experiencia pedagógica”. Nombra a los actores de izquierda a derecha y hace mención de la técnica interpretativa (Teatro Echegaray, 8 de noviembre del 2012).

Una vez más se muestra la importancia de la interacción y de la formación de un público capaz de distanciarse y generar una crítica social.



**Imagen 37-** Esta imagen subida a facebook 1941. *Bodas de Sangre* - Tejido Abierto Teatro el 22 de diciembre de 2013 nos permite apreciarla impronta del Federico García Lorca en la traducción de Eines, donde se retoma la idea de libertad como elemento imprescindible. Eines y Tejido Abierto Teatro también rescatan ese concepto de libertad en su técnica interpretativa.



**Imagen 38-** Esta fotografía y la siguiente cita textual aparecen en la página de Facebook de la obra (*1941. Bodas de Sangre* - Tejido Abierto Teatro) y fue publicada el 3 de enero de 2014:

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse humana, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos (...). Federico García Lorca

Vemos entonces que esa noción de teatro es retomada por el grupo y el director y se la imprimen a *1941. Bodas de Sangre* a través de su técnica interpretativa, ya que la poesía se “hace humana” cuando se alza y se distancia del libro a través de un juego corporal.

### 3.2 Teatro dentro del teatro y metateatralidad

La metateatralidad es un mecanismo que permite la reflexión del teatro por el teatro y suele remitir a la relación entre teatro y vida y, en sentido más amplio, entre arte y realidad. Un recurso vinculado a la metateatralidad es el teatro dentro/en d/el teatro, que ha sido reconocido por algunos críticos, en *1941. Bodas de Sangre*. Por un lado, Flor Gragea de León (2013) lo describe como “un juego de muñecas rusas” (párr. 2); por su parte, Deus dice:

El montaje se basa en ese siempre bello recurso del teatro dentro del teatro: unas personas que se reúnen para ensayar una obra. Se opta porque sean antifranquistas en plena posguerra que a escondidas recitan al autor maldito, tienen mucho miedo, se ríen de la propaganda del Régimen y son obligados a cantar el cara al sol (Deus, párr. 4)

El texto de María Cappa, “El Lorca que ofendía a España resucita en el teatro Valle-Inclán de Madrid” publicado en *La Marea*, diario digital, expone:

Es bastante habitual que un director utilice la técnica del teatro dentro del teatro para ofrecer un **montaje alternativo al que el autor de la obra propuso** cuando la creó. A veces sirve para acercarla al presente y hacerla actual, en otras ocasiones **se utiliza para explicar quiénes son o qué persiguen los personajes**; incluso puede emplearse como un recurso más para pasar de un acto a otro o cambiar la escenografía.

El montaje que propone Eines es un guiño al espectador, una forma de hacerle partícipe de la España que mató a Lorca para **ayudarlo a entender cómo pervivió su legado artístico**, que no fue gracias a otra cosa que a la voluntad de **los propios artistas que se rebelaron contra la mezquindad fascista** (Cappa, párr. 2-3. El destacado aparece en el texto citado).

Si bien se ha utilizado la denominación “teatro dentro del teatro” en estas descripciones para dar cuenta del procedimiento analítico, nosotros reconocemos, en la obra de Eines, además, la metateatralidad, que se reformula en *1941. Bodas de Sangre*, y que constituye un procedimiento recurrente en el teatro actual. Partiremos de la conceptualización de Pavis (1998):

La ‘operación meta’ del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye (el actor, el decorado y el texto) como objetos dotados de un signo demostrativo y denegativo (no es un objeto, sino una significación del objeto).

*Puesta en escena del trabajo teatral en escena.* Una tendencia notable de la práctica escénica contemporánea consiste en separar el proceso de trabajo preparativo (...) y el producto acabado; de este modo, la escenificación presentada al público no solo debe ofrecerle el texto escenificado, sino la actitud y modalidad de los creadores frente al texto y su interpretación. Por lo tanto, la escenificación no se conforma con contar una historia: refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/ reflexión, más o menos orgánicamente, en la presentación. En este caso (...) ya no es únicamente el actor quien revela su relación con el papel, sino el conjunto del equipo teatral quien escenifica en “segundo grado”. De esta manera, el trabajo teatral se convierte en una actividad autoreflexiva y lúdica: mezcla alegremente el enunciado (el texto que debe ser dicho, el espectáculo que debe ser montado) con la enunciación (la reflexión sobre el decir). Esta práctica es testimonio de una actitud metacrítica sobre el teatro y enriquece la creación contemporánea. (Pavis 289-290)

En 1941. *Bodas de Sangre*, el ensayo pone en evidencia el recurso del teatro dentro del teatro, al tiempo que el teatro reflexiona sobre sí, cuando los personajes hacen de actores que, a pesar del miedo, se enfrentan críticamente a su época, 1941:

*Mariano aparece vestido de mujer, delante en el escenario, de espaldas, apoyado sobre una silla que sostiene a su vez una guitarra. Observa el espacio y se imagina un gran público. Se gira. Camina a otra silla situada en un rincón y comienza a maquillarse. Tararea el cuplé “Tápame” (...)*

JESÚS Señores, ensayo general (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1).

*Irrumpe el “Cara al sol” cantado por un puñado de hombres que pasan muy cerca por el exterior. Vuelve el frío (...) Todos salvo ella miran a la puerta. Todos tensos, preocupados, asustados (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 4).*

El primer fragmento nos muestra el mecanismo del teatro dentro del teatro; el segundo, nos sitúa en pleno franquismo con ecos de la Guerra Civil Española, operación crítica que nos aproxima a la metateatralidad. Recordemos que Eines toma no solo el texto teatral de Lorca sino a este dramaturgo como emblema:

García Lorca es el franquismo. Su asesinato en 1936 le evita sufrir la muerte cotidiana instaurada por un dictador y sus secuaces, en todos los aspectos de la España posterior a la Guerra Civil.

La muerte de Federico García Lorca lo instaure como símbolo. Es el emblema más universal de una represión que fue asumida como correctora (...) Una muerte que ha sido la nuestra. La muerte de las libertades en un país torturado por la impunidad (...) la muerte de Lorca lo ha convertido en el universo del Teatro y la Literatura, a lo que fue el Guernica en el universo de la plástica y la pintura (Eines, 2012 párr. 4)

Los actores, la escenografía y el texto *Bodas de Sangre* indagan en la realidad para dar cuenta del desasosiego y el entorno mortuorio que no se modifica en años y muestra a este grupo de actores que blanden su cuerpo para resistir a la dictadura franquista a través del arte. Como sigue Eines en su reflexión sobre Federico García Lorca, la muerte del poeta granadino se instala como “Toda una construcción como sustento ideológico fue precursora de entender la realidad y una militancia artística como una manera de leer esa realidad” (Eines, *Texto inédito* párr. 41) y aunque los actores/personajes no comprenden la notoriedad de Lorca – como la entendemos hoy– ensayan su obra. Julio Bravo también rescata de Eines la comparación artística, entre Picasso y Lorca:

...encuentro cierta similitud, por lo simbólico, entre su figura y el “Guernica” de Picasso: es un cuadro que, de alguna manera, redime una gran cantidad de muertes. Y lo mismo le pasa a Lorca. Los dos son emblemas del valor de lo artístico frente a la muerte, y los actores, los artistas, tenemos esta posibilidad de, al trabajar, redimir algo (Eines ctd en Bravo, párr. 2).

Y esto se ratifica si pensamos en la metateatralidad, puesto que, siguiendo a Hermenegildo (2003) “si el público contempla, porque ha visto cómo se pone en marcha, el

carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si se tratara de la verdadera vida” (16). Es decir, que el auditorio o público, se ve imbuido por la atmósfera de 1941 y le otorgan credibilidad y verosimilitud al temor que se funde con el ensayo que están presenciando, y al mismo tiempo le atribuye a la obra ‘interior’ su carácter de artificio; particularmente, la propuesta de Jorge Eines posee esta doble lectura: la obra enmarcada de García Lorca se ve interrumpida por los intersticios temporales que devuelve a los actores a una época particular (1941); es la obra marco la que controla el ensayo de *Bodas de Sangre*. Por tanto, la propuesta de Eines, *1941. Bodas de sangre*, nos hace pensar en la necesidad de abordar el arte dramático como un instrumento crítico-político de la sociedad; los actores reales construyen personajes con su cuerpo y lo exponen, no para ganar dinero, sino para incursionar en el arte, aquel arte que es capaz de examinar, resistir y construir a pesar del miedo, la sangre y la muerte. Así estamos frente a la micropoética de Eines, próxima a la de García Lorca. *1941. Bodas de sangre* mantiene casi intacto el texto de Lorca, ya que, más allá del texto, se destaca el trabajo actoral en una puesta escénica que propone *otra* doble traducción, basada en los procedimientos del teatro dentro del teatro y la metateatralidad: los actores de Tejido Abierto Teatro, en 2012, traducen con su cuerpo lo acontecido en 1941 – convocando la reflexión de los espectadores respecto de su presente– y a la vez interpretan actores que, en 1941, traducen *Bodas de sangre* de Lorca.

### 3.3 Re-contextualización y actualización

Jorge Eines mantiene en su propuesta el nombre asignado por García Lorca, *Bodas de sangre*, y suma la especificación temporal, 1941 que, desde el título funciona como re-contextualización de la ficción que tiene su correspondencia en hechos políticos, sociales y culturales inmersos en una época plagada de violencia, silencios y sangre; parece que las únicas voces que se escuchan son aquellas pertenecientes a los nacionalistas. Siguiendo a García de Cortázar y González Vesga (1993) observamos una España nacionalista que concentra todas las fuerzas bajo la figura del “Generalísimo” en contraposición a la España republicana a quien le faltó dirección. Recordemos que en 1931 un gobierno republicano-socialista laico, demócrata, con una educación progresista que está liderado por Manuel Azaña, despliega una serie de medidas en el sector agrícola que no funcionan como se esperaba, ya que nunca se concretan plenamente.<sup>13</sup> Luego, en 1936 se convoca a elecciones y gana el frente Popular que se conforma por diferentes grupos de izquierda y progresistas; pero en julio de ese mismo año se produce un alzamiento que declara el estado de guerra, Franco desde Canarias encabeza el ejército africano. En esta época España comienza a sumergirse en un proceso de temor y anestesia colectivos que se hará más tangible durante el mandato del “Caudillo”.

En la primera escena del texto pre-escénico de Eines advertimos que, cuando los actores van llegando al lugar de ensayo, la atmósfera está cargada de recelo y de pánico al escuchar un tambor que ejecuta una marcha militar en contraposición al cuplé, el acordeón y las castañuelas que aparecen con anterioridad. El juego se plantea entre la alegría, el temor y un momento tenso entre las carcajadas de Carmen, el susto del resto y un “¡Viva España!” que intenta rematar una broma que no tiene asidero. La época se introduce para hacerlos callar.

Luego, en esa misma escena, y mientras el calentamiento de los actores se vuelve una fiesta de taconeos, acordeón y cajón, la realidad de 1941 los interrumpe nuevamente en la voz de JESÚS: “(chifla) Ahora sí, ahora sí (mirando al exterior por la puerta)” (Eines 1941. *Bodas*

---

<sup>13</sup> Algunas de estas propuestas son: distribución de la propiedad, expropiaciones, trabajo colaborativo y colectivo de las tierras. Su incumplimiento, sumado al mal desempeño de algunos funcionarios, el desorden y las luchas internas en el propio partido conducen a una decepción del pueblo español quien en 1933 le otorga el triunfo a la derecha de Alcalá Zamora.

*de sangre* escena 1). Esta afirmación confirma la marcha de lo que se encuentra fuera y se construye como una amenaza. Las acotaciones dicen:

*Todos comienzan a fingir que están ensayando una procesión. Bea, Danai, Dani e Inma forman la figura de una procesión encima del tablao. Jesús, delante de ellos los dirige, Carlos toca el tambor y Luismi la trompeta. Mariano está muy asustado, va vestido de mujer (para la obra) y se pone su bufanda para fingir que lo es; Carmen, en solidaridad con él se pone la ropa que va a utilizar en la próxima escena.*

*Luismi vigila desde la puerta tocando la trompeta. Cuando calla, Jesús se pone a su lado. Todos lo miran girando a un ritmo de procesión. Jesús indica con la mano que ya han pasado y el tambor de Carlos para. Silencio. (Eines1941. Bodas de sangre escena 1).*

Esta cita también da cuenta de las diferentes alianzas que se forjaron; siguiendo a los historiadores nombrados anteriormente observamos que los grupos que apoyan al régimen son los militares, la Iglesia católica y los empresarios agrícolas, industriales y financieros, y una mayoría silenciosa y políticamente indiferente circunscripta al ámbito privado. Una vez en el gobierno, los nacionalistas suplantaron el concepto de nación entendido como “comunidad espontáneamente vivida” por “unidad histórica encargada de salvaguardar los valores cristianos de Occidente” (García y González 590) lo que dota de plena competencia al catolicismo y les permite ir por aquellos que piensan diferente: “La política de los vencedores partió de una concepción de la Patria edificada sobre la victoria y de una auto otorgada misión de extirpar aquellos elementos que les resultaban ajenos” (Rodríguez López 31). Particularmente, en 1941 Franco propone el nombramiento de obispos obedientes al régimen y llega a un acuerdo –provisorio– con el Vaticano. La iglesia instrumenta otra forma de sujeción al pueblo español pues lo constriñe a participar de procesiones, peregrinajes y todo tipo de rituales católicos que los distingue de los laicos republicanos. En la puesta de Eines, la intromisión de lo foráneo genera una actitud temerosa en primera instancia y luego una simulación de la liturgia católica que se ha enquistado en ese año y que permite dividir a España entre los creyentes fieles al régimen (nacionalistas) y los no creyentes (laicos republicanos); lo que nos muestra un país dividido en donde un sector es perseguido.

Históricamente, puede caracterizarse a esta etapa por el terrorismo sistemático, la recesión económica y social, la división del territorio, la segmentación de la sociedad entre sediciosos y los que apoyan al gobierno. Además, esta década en particular se caracteriza por la persecución a todo lo diferente: “...los años cuarenta centralizaron una represión sistemática de toda disidencia que iba desde la eliminación física a la encarcelación, el exilio o las depuraciones”(Rodríguez López 31). Pero ese pavor se ve superado por el arte: “Señores, ensayo General” (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1) dice Jesús y comienza la escena dos con el texto de García Lorca. En un escrito, Eines asegura:

El lema de este grupo de actores aficionados es: Contra Franco se ensaya mejor. (...) Queremos hablar del franquismo no del símbolo García Lorca en relación al franquismo. La realidad de un ensayo clandestino en el año 1941. Un grupo de actores se tiene que ocultar para ensayar una obra de García Lorca (Eines, 2012 párr. 35).

La decisión de situar la acción en 1941 responde a la necesidad de contextualizar la impronta artística en una época opresiva, y crear y creer que el arte todo lo puede; y quién mejor que la figura del poeta granadino para hablar de arte y resistencia. Dice el director argentino-español en una entrevista realizada por Flor Gragera de León (2013): “La muerte de Federico García Lorca lo instaure como símbolo. Es el emblema más universal de una represión que fue asumida como correctora. Una moral instalada por las armas, al servicio de la unión de Iglesia y Estado” (párr. 3), relata así Eines cómo la figura del autor empapa los tiempos del régimen. Y ese símbolo que concentra la muerte del poeta, la sangre y la represión, es lo que se percibe en las alusiones a 1941, en lo dramático y en lo escénico: en la propuesta de Eines, cada una de las intervenciones de lo externo constituye un buen ejemplo pues desata el pánico en los actores-personajes: el ruido del redoblante, el himno falangista “Cara al sol” y el panfleto publicitario del régimen.

La segunda incursión de la realidad de 1941 se da al final de la cuarta escena cuando se escucha el himno de la Falange Española de la JONS (Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista). Ese espacio político español de ideología próxima al fascismo, constituye un violento grupo de derecha anti-republicano fundado por José Antonio Primo de Rivera, que en 1934 recibe de los fascistas una contribución de dinero. Ese grupo ejerce en el 36 una brutal

violencia callejera; en 1937 el cuñado de Franco, Ramón Serrano Suñer, integra las facciones de derecha en un partido único: la Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Los miembros de este grupo no consiguen un considerable apoyo—los roces constantes con la Iglesia generan cierta tirantez, que luego se resuelve a favor de los católicos— sin embargo, los enfrentamientos con los grupos de izquierda son tan virulentos que crean un clima de temor e inseguridad, como puede verse en este texto dramático en el que la introducción de esta canción en escena desata el caos y el miedo regresa otra vez: “Todos (...) miran a la puerta. Todos tensos, preocupados, asustados.” (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 4). Gragera de León (2013) también observa esta introducción de lo externo: “Lo acompañaremos en su encarnación de un texto que habla del poder y del yugo de la sangre y en el que se va colando la realidad de fuera, la de las voces amenazantes de los tiranos o de los acordes del *Cara al sol*, himno de la falange española” (párr. 1). Aunque este crítico no aclara el pánico y el desconcierto que se perciben cuando esta realidad se hace presente en la escena.

La tercera incursión de referencia contextual se da en la mitad de la escena nueve, durante la boda. Cae un panfleto que suscita diferentes reacciones: algunos quedan estáticos, otros ni siquiera se dan cuenta y continúan con lo suyo hasta que un compañero los hace callar y todo se paraliza. Mariano y Jesús, parodiando su contenido, leen el panfleto. Luego se escucha la arenga original y Mariano manifiesta su adhesión, por miedo o por comodidad e inmediatamente se produce un vacío, un silencio que es superado por la música y el perdón. Lentamente, vuelven al ensayo de la boda. Las acotaciones que aparecen en el texto de 1941. *Bodas de Sangre*, dicen:

*Suena de golpe el discurso real de lo que acaban de leer. El aplauso es inmediatamente acallado. En silencio, Mariano se adelanta hacia donde viene el sonido, y cuando el discurso ha finalizado y se está alejando su fuente, grita como acorralado: “¡Viva Franco! ¡Arriba España! Se hace el silencio. Todos lo están mirando. Lo condenan y comprenden a la vez. Mariano está lejos, solo... Jesús arranca suave con el acordeón la melodía de “Tápame”. Luismi y Carlos siguen con clarinete y con cajón, los demás celebran; lo han perdonado. Danai va al centro del tablao y baila con Mariano, esa danza es la transición del frío al calor, de la vida a “Bodas...”. Ahora son el padre y la Novia bailando en la fiesta. (Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 9).*

El pasaje del frío al calor caracteriza dos épocas y dos espacios diferentes: el frío de 1941 –donde toda la vida social y cultural se encuentra supeditada al accionar del “Generalísimo”– y el calor de *Bodas de Sangre*, esa transición temporal también alcanza a los personajes y la mutación de actores a personajes queda evidenciada, en lo dramático, en las didascalias, y en lo escénico, la transformación se resuelve mediante movimientos, gestos, tonos de voz, vestuario, objetos. Si pensamos en clave metateatral, podemos vincular estos cambios a la creación artística, al calor de la gestación del arte que combate a la frialdad de un mundo que se derrumba en pedazos; el teatro es el que resiste y persiste.

Lo que resalta en todas las intromisiones de la época de 1941 se puede resumir en algunas palabras: turbación paralizante, marcados silencios y un contraataque desde la experiencia artística. Se vuelve a ensayar; solo cuando se ensaya se encuentra esa libertad vedada durante años. Tener conciencia de “que actuar es un miedo que te gusta” (Eines, 2015, 169) es lo que permite iniciar un ensayo que no cede la libertad creadora del actor –que ejerce con su cuerpo a través del puente de la imaginación– por la seguridad de la palabra escrita; de aquí parte la técnica interpretativa propuesta por Eines. Desde la reflexión artística, desde la técnica con bases éticas, se critica la realidad de los actores y de los personajes-actores quienes, en diferentes épocas, con características semejantes, siguen apostando al arte.

La recontextualización en 1941 se constituye en una elección estética que cimenta también una acción política: la división, la violencia y la tensión que se experimentan en el tiempo de Lorca podrían pensarse como similares a la sensación de la población en 2012. Rescata Eines en un escrito de 2013: “Creo que hacemos lo que debemos hacer en medio de una España dolorida. La crisis no es económica. Es antropológica. Por eso hay que ensayar. Por eso hay que actuar. Seguimos remando” (Eines, 2015 párr. 53). Se continúa ensayando porque es una manera de posicionarse ante la realidad para poder criticarla. Dice este teórico del teatro en su último libro: “Cada ensayo tiene que servir para comprender una época (...) Se ensaya contra la realidad” (Eines, 2015, 71). Siguiendo esa línea, arribamos a la versión digital del diario *El Observador* (2012) que da cuenta de la crisis económica que origina la crisis social; además de los conflictos que trae aparejado el fin de la burbuja inmobiliaria de las regiones españolas, la recesión de la economía, la falta de trabajo, la dependencia de las

bancas y el coqueteo entre el gobierno español y la Unión Europea por el rescate financiero, el pueblo español se encuentra irritado por todo lo que acontece:

El presidente español, Mariano Rajoy, ha recrudecido la austeridad con la intención de evitar que el país llegue a pedir un rescate financiero. Las nuevas medidas de Rajoy fueron las más controversiales: un aumento pronunciado en el impuesto al consumo y la eliminación de uno de los 14 pagos anuales que reciben los servidores públicos. Mineros, policías, bomberos y población en general han participado en las concurridas manifestaciones realizadas en varias partes del país contra la austeridad. Un eventual aumento en la violencia ahondaría el nerviosismo de los inversores (*El Observador* 25 de julio de 2012).

Una vez más, la violencia, el temor y el descontento se apoderan de las calles; incluso una gran cantidad de extranjeros emigran a otros países (la corriente migratoria recuerda al exilio republicano que genera la Guerra Civil Española y que se continúa hasta 1973). Existen ciertos hechos que parecerían repetirse, y es el teatro concebido como refugio que permite la redención, ocurre en 1941 y en 2012:

La elección de “Bodas de Sangre”, dirigida con mano maestra por Jorge Eines, no es fortuita. Es sorprendente la vigencia que esa pieza tiene en un contexto tan presente, con la realidad española, tan difícil (...) El drama lorquiano de los años treinta está ceñido por la violencia, la pasión y la muerte... (Scheiner, párr. 2. Las comillas aparecen en el texto citado)

Ignacio Vleming, en su artículo del 2013, también presta atención a una división temporal –1933/1941–, y plantea una nueva lectura: “En la puesta en escena de **Tejido Abierto**, (...) la expresión poética y política alcanza una temperatura poco habitual en el teatro. ‘Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. (...) Ha llegado otra vez la hora de la sangre’, grita la madre del novio y aunque la obra se estrenó en 1933, en el contexto de 1941 parecería una metáfora de la Guerra Civil.” (Vleming, párr. 2. El destacado y las comillas aparecen en el texto citado). María de los Ángeles Sanz en *Luna teatral* también trabaja con la comparación de estos dos momentos históricos, pero va más allá y los hace dialogar con la actualidad:

Jorge Eines junto a la compañía española “Tejido Abierto Teatro” (...) construyen con la textualidad lorquiana y su *Bodas de sangre* (1933) una metáfora que abarca no solo a la sociedad española de su tiempo, en el espacio andaluz, como en el texto primero, sino que se expande hacia una España total y a su fatal dicotomía que estallará como un fuego inextinguible en la Guerra Civil (...). La puesta de Eines es entonces una lectura que intenta aproximar desde un año crítico para la libertad española, que parecía hundido en el pasado, una interpretación del presente donde las facciones siguen en pugna y donde el cuerpo del deseo, España, está otra vez extendido en el potro de la desinrazón (Sanz, párr. 1. Las comillas aparecen en el texto citado).

Como puede apreciarse, este escrito apunta a la descripción de una España que aún conserva rencores y que se encuentra a merced del poder de distintos grupos para ver quién se queda con ella. La analogía planteada nos hace pensar en la convulsionada realidad de 2012: España como el cuerpo de mujer, como el objeto de deseo de aquellos que la quieren conquistar.

Este director también reflexiona sobre ese trance económico y social, y lo compara con un accionar bélico que arremete contra la sociedad del bienestar: “la crisis económica en Europa es una guerra pero sin muertos por las bombas. Está sufriendo el dinero y con ello el bienestar social. No parece que de esa muerte pueda renacer el arte” (Eines, 2015 144). El artista advierte que los gobiernos hacen creer a la sociedad que la felicidad se encuentra en el uso de determinados objetos y en el placer que eso ocasiona, incluso los actores son considerados como mercancía sometida a las leyes del capitalismo; para la sociedad actual, el mejor actor es el que más vende, el que más premios gana. El director de *1941. Bodas de Sangre* tiene otra postura que se encuentra emparentada con el compromiso ético y estético:

...el talento del actor no es otra cosa que la imaginación puesta en el cuerpo y convertida en puente entre el significado de lo escrito y el significante de la realización escénica. El talento del actor no se mide por su capacidad de permanecer al servicio de lo que el poder desea. (Eines, 2015, 117).

Cada ensayo nos permite rescatar algo de un poder transformador que parece haber desaparecido ante tanto capitalismo exuberante. Salimos de la vida privada y entramos en la vida social.

Tratamos de descubrir qué quiere y qué hace un personaje y eso que es técnica interpretativa acaba definiendo la relación estética de cada actor frente a la existencia. La propia y la del personaje. (Eines, 2015, 71).

La propia condición humana es la que se pone en juego en esta época, por eso habla de una crisis antropológica y plantea una forma de combatir para salir de esa situación: ensayando. Lo hacen los actores de Tejido Abierto Teatro, lo hacen los personajes que ensayan *Bodas de Sangre*.

Observamos entonces que circunscribir la obra en 1941 es una elección estética y política: el miedo, la prohibición, el desaliento de la sociedad se repite nuevamente en el 2012; en plena crisis europea que domina también a España, Eines estrena su trabajo junto con Tejido Abierto en donde los actores proponen un ensayo como un modo de aventurarse a la libertad. Los cambios temporales tienden a mostrar una atmósfera cargada de miedo, ansiedad y sobresaltos que se combaten con el arte teatral a través de los ensayos en donde se pone el cuerpo como instrumento de traducción de ideas.

### 3.4 La traducción corporal y sus modalidades discursivas

En *1941. Bodas de Sangre*, encontramos recursos que se despliegan con la finalidad de echar luz sobre la traducción de *Bodas de Sangre* en un nuevo texto, ese mecanismo escénico de traslación también es develado por el uso de otros lenguajes, la intertextualidad y la interdiscursividad.<sup>14</sup> El baile flamenco y las nanas son otros lenguajes que rastreamos en Lorca, pero que se encuentran explotados por Eines en su traducción, como registran algunos críticos:

*1941. Bodas de sangre* esencialmente es *Bodas de sangre*, la obra de Federico García Lorca, y además recupera muchos de los recursos, como la música y el baile, que en otras representaciones suelen olvidarse (Vleming, párr. 3).

Todos, absolutamente, dispuestos a que la poesía lorquiana, inmersa en las raíces flamencas, donde la tragedia andaluza se convierte en teatro, esté ahí, sobre el escenario (Schneider, párr. 7).

Ambos autores ponen en evidencia el uso de la música y de la danza con impronta flamenca en *1941. Bodas de sangre*, elementos que se encuentran también en *Bodas de sangre* de Lorca. A esto lo detectamos en las escenas de la nana y la fiesta. En el caso de la nana, la Mujer de Leonardo es la que canta una versión fragmentada del texto de Lorca, pero lo hace con ayuda de La Muerte:

Casa de Leonardo. La mujer tiene el niño en sus brazos.

La Muerte: (anda por ahí. Como siempre. Cantando.)

Nana, niño, nana

---

<sup>14</sup> Existe una traducción corporal de *Bodas de sangre* de Lorca que está íntegramente decodificada a través del flamenco. Es una versión cinematográfica realizada por Carlos Saura en un aparente ensayo general filmado en 1981. Su duración es de setenta y dos minutos, de los cuales veintisiete, aproximadamente, recrean la preparación y el calentamiento de los bailarines; el resto es la simulación del ensayo general de la pieza teatral bajo la mirada atenta del director. En 1974, Antonio Gades, bailarín/bailaor español, y su compañía estrenan en el Teatro Olímpico de Roma, *Bodas de sangre*, un espectáculo en el que se funde la literatura y el flamenco en su modalidad de cante y baile. La adaptación para ballet la realizó Alfredo Mañas, quien ya había colaborado con Antonio diez años antes en el *Don Juan*. La obra es una puesta en seis escenas; la coreografía e iluminación, de Antonio Gades; el espacio escénico y trajes, de Francisco Nieva; la música, de Emilio De Diego.

Del caballo grande que no quiso el agua.  
Mujer.- (al niño) Duérmete clavel,  
Que el caballo no quiere beber.  
Duérmete rosal, que el caballo se pone a llorar.  
La Muerte.- Las patas heridas, las crines heladas,  
Dentro de los ojos un puñal de plata.  
La sangre corría más fuerte que el agua.  
Leonardo.- (Interrumpe el rito protector. Desde fuera de la puerta)(Eines *Bodas de sangre* escena 3).

Encontramos varios símbolos del universo lorquiano –el caballo, el clavel, el rosal, la sangre– que Eines retoma, pero fundamentalmente, destacamos que se vuelve a entonar una nana entendida por García Lorca como aquella “canción de cuna [que] está inventada –y sus textos lo expresan- por las pobres mujeres cuyos hijos son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden.” (García Lorca 1935). Tejido Abierto Teatro y Eines retoman el tono melancólico y triste de la melodía, esa “melodía latente (...) [que] pone vivo calor histórico sobre los textos que a veces pueden estar vacíos...” (García Lorca 1935), y ahora, dialoga con la contextualización histórica en 1941, la carga de violencia y tragedia. Ese carácter trágico es acentuado por la intervención de la Muerte en el canto. Para Emilio Casares Rodrigo (2000), la utilización de la música en Lorca sirve para “aumentar el proceso dramático” (80), lo que también se aprecia en *1941. Bodas de Sangre* no solo en la escena de la nana sino también en la transformación del leñador en Mendiga, mientras la Luna canta y recita.<sup>15</sup>

En cuanto al baile, la vinculación con el flamenco no es azarosa; se observa su introducción, por ejemplo, cuando entran en calor antes de comenzar a ensayar, en el marco de la ficción: “*Luismi va a la guitarra que sostiene la silla y la afina interactuando con Mariano. Jesús los acompaña con el acordeón. Bea empieza a tocar las castañuelas. Empiezan a arrancar motores (...) Comienza un ritual, suave, con taconeo, acordeón y castañuelas*”(Eines, *Bodas de sangre* escena 1). Lo mismo ocurre en la escena 7, cuando le

---

<sup>15</sup> Rodrigo Casares (2000) expone que Lorca concibe *Bodas de Sangre* como un drama coral inspirado en la *Cantata 140* de Bach, lo cual nos acerca a la idea de una concepción melódica de su dramaturgia.

cantan a la Novia y empujan al Novio dentro de la casa, y se observa y escucha que esas voces a veces forman un coro poético; otras, cantan hasta que al final los personajes se deshacen en movimientos de brazos muy marcados. Otro ejemplo es el de la fiesta, cuando bailan todos, incluso la Mujer de Leonardo que, aun sentada, taconeá. Aunque la incorporación de las castañuelas es más reciente, ya que en los inicios del flamenco no se las utiliza, existe una clara referencia a esta danza flamenca porque se advierte una actitud técnica corporal y de zapateo: “los pies marcan suavemente, mientras las manos y muecas giran acentuando aún más la línea expresiva de los brazos que junto con la cabeza centran la atención” (Pozo Municio 31) y porque se lleva a cabo en eventos sociales. Sostiene Rafael Fernández Suarez (1997): “el lugar más adecuado donde se produce dicha constante es en las fiestas sociales y familiares, en dichas fiestas y reuniones no hay lugar del tiempo donde no existe el duende” (68).

El duende es caracterizado por Lorca, en una de sus conferencias, como poder, lucha, sangre y creación; es quien posibilita la emoción y “no llega sino no ve posibilidad de muerte” (García Lorca, 1933 párr. 33). Dice este autor: “Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete” (García Lorca, 1933 párr. 25). Ahí encontramos otra conexión con *1941. Bodas de Sangre*, ya que el trabajo corporal se manifiesta, también, en esos tres elementos –música, danza y poesía– que Eines rescata en su propuesta. Además, estos lenguajes se encuentran contextualizados: “España está en todos los tiempos movida por el duende como país de música y danza milenaria” y “... es el único país donde la muerte es el espectáculo familiar” (García Lorca, 1933 párr. 25).

El flamenco es la máxima expresión del baile español porque es íntimo, solitario y personal demostrando mayor evolución que el resto de los bailes folclóricos según Vicente Marreño (1983); a esta caracterización se le puede agregar que es abstracto, introvertido, improvisado, temperamental, con tendencia a la catarsis y guiado por el sentimiento del intérprete. Así, en las obras que aquí analizamos, España es escenario de una danza que la caracteriza y distingue; esto tiene que ver, no solo con las preocupaciones de García Lorca respecto del acervo cultural de su tierra, sino también con la técnica interpretativa de Eines, ya

que el flamenco, como danza, también utiliza todo el cuerpo, noción que se ajusta a lo descripto anteriormente.

La intertextualidad según Genette (1982) es “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente, y, la mayoría de las veces, por la presencia efectiva de un texto en otro” (53). Encontramos este tipo de relación cuando la Madre pide un caballo para perseguir a los amantes prófugos: “¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quien tiene un caballo? Le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua por un caballo...”(Eines *1941. Bodas de sangre* escena 10). Esta frase nos recuerda a *Ricardo III*, pieza teatral de William Shakespeare que muestra la muerte del monarca inglés en la batalla de Bosworth traducido por Cristina Piña (2010) en el verso 1614 del acto V como “¡Un caballo! ¡Un caballo! ¡Mi reino por un caballo!” (Shakespeare *Ricardo III* escena 3). El paralelismo entre ambos parlamentos habla de la atmósfera bélica en la que se encuentran inmersos los personajes y cómo la muerte y la sangre decantan en una tragedia irreversible. Eines retoma de Lorca esta relación intertextual, ya que el caballo, que posee una connotación utilitaria en Shakespeare, en Lorca y en Eines se convierte en símbolo de pasión erótica, libido fuera de control, pero también en presagio de muerte; este último sentido lo encontramos en los tres dramaturgos. Además, esta permanencia de la intertextualidad constituye un guiño al espectador que ha seguido el trabajo del director y del grupo, porque el texto del autor inglés ya ha sido abordado por Eines y por Tejido Abierto con la implementación del mecanismo de teatro dentro del teatro: los prisioneros de un campo de concentración ensayan *Ricardo III*: “También hay intertextualidad cuando el director monta al mismo tiempo, con la misma escenografía y a menudo con los mismos actores, dos textos que producen, así y entre sí, mutuas resonancias” (Pavis, 1998, 257). Temporalmente no existen coincidencias, sin embargo, en ambas propuestas, se intenta escapar del horror apelando al arte, por eso ensayan.

Otro mecanismo que podemos rastrear en *1941. Bodas de Sangre* es la interdiscursividad interartística ya que algunos parlamentos insinúan la circulación de otros discursos que difieren de la propuesta de Lorca. La ficción dentro de la ficción permitió la construcción de *1941* que se vio reforzada discursivamente a través de la incorporación de diferentes temas musicales: “Tápame”, “Cara al sol” y “Don Triquitraque” y de un panfleto propagandístico del

régimen. El primero es un cuplé, ritmo musical muy popular en los teatros y cafés españoles que surge a finales del siglo XIX. Manuel Cerdá, en su página web oficial lo define como: “...música melodiosa y pegadiza y letra atrevida y picante que llegó por influencia de los espectáculos franceses –tan en boga en aquellos tiempos– y llevó a la tonadilla tradicional a una adecuación a los nuevos gustos musicales” (párr. 1). En la primera escena aparece Mariano y canta este cuplé mientras se maquilla, cuando llega Leonardo, lo hacen juntos, pero solo entonan los fragmentos que corresponden a una parte del estribillo en clara alusión al frío que domina la escena:

MARIANO (deja de tararear) Hola.

JESÚS Buenos días (va a dejar el acordeón).

MARIANO Buenos días. ¡Qué frío! (Jesús le tapa con su bufanda) Tápame, tápame, tápame, tápame, tápame, que tengo frío... (canta).

*Entra Bea y se queda quieta observando el cuadro.*

JESÚS... si tú quieres que te tape, ven aquí cariño mío (canta)(Eines 1941. *Bodas de sangre* escena 1).

Este discurso colabora en la construcción de una atmósfera en la que el frío franquista de 1941 se contrapone al calor lorquiano; además, el tono jocosos de la pieza se tensiona con la tragedia que van a ensayar, lo que hace prestar atención a eso que vendrá.

Un mecanismo similar se activa cuando, en la última escena, después del parlamento final de la Madre, se escucha una música alegre que destruye la ilusión teatral y produce un quiebre en el clima trágico: “*Suena la guitarra. Alumbra la luna. La muerte queda instalada... Se escucha a Miguel de Molina y rompe con la tristeza*”(Eines *Bodas de sangre* escena 14). Lo que se escucha es “El Triquitraque”:

De La Habana ha venío el bardian  
de mi tío que don Triquitraque el americano,

que toíto el mundo tiére corrío.  
Traca que traca, traca que traca,  
rejuntando parneses con su comercio de jiji-japa.  
Ay, que don Triquitraque ha traío canela y clavo,  
azúcar cande y oro nativo, los colmillos de un elefante,  
coquitos frescos y un moro vivo.  
Ay, que don Triquitraque  
y una mona ramona con su monito  
y una cotorra que viene hablando  
  
y unas calenturitas que el pobrecito la está parmando.  
Ay, que don Triquitraque traca que traca,  
traca que traca rejuntando  
parneses con su comercio de jiji-japa.  
Y pa'mangui ha traío el bardian de mi tio  
y un paragüitas que cuando llueve  
a mí me pone calaoperdío,  
pa'que me suene, pa'que me sueñe,  
pañolitos de seda que más bonitos nadie los tiene.  
Ay, que don Triquitraque...

Cuando comienza esta canción se ponen de pie los personajes que yacen en el suelo y todos miran hacia el lateral derecho del escenario; se apagan las luces y baja el volumen; se escuchan los aplausos; luego, ya con luces encendidas, los actores se ubican en el proscenio y realizan el saludo final. Esta melodía alegre además de producir una ruptura con lo trágico, anuncia que se ha presenciado un hecho teatral, que se sigue resistiendo.

Este tema musical también nos remite a un film de Ramón Viñoly Barreto, *Esta es mi vida* de 1952 que tiene como protagonista al propio Molina, quien interpreta a un cantante exiliado. Las piezas musicales que se escuchan son, entre ellas, “Don Triquitraque”, “Zorongo gitano” arreglado por Lorca y “La bien pagá” de Perelló y Mostazo; lo que nos muestra cierta vinculación entre este artista con Federico García Lorca, no solo por pronunciamiento respecto de su elección sexual en un momento histórico adverso, sino por lo que representan para la

cultura popular: Miguel tiene relación con los tablaos flamencos, se dedica a las coplas españolas y obtiene una intervención en *Amor Brujo* de Falla en el que desempeña el papel de espectro con una vestimenta muy particular: es un torero con un traje de lentejuelas y sombrero de ala ancha.

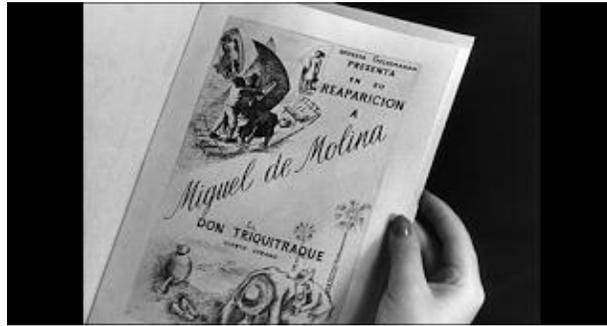


Imagen de la película *Esta es mi vida*

Otra relación interdiscursiva que tomaremos es aquella que se presenta cuando se escucha “Cara al sol”, himno de la falange española:

Irrumpe el “Cara al sol” cantado por un puñado de hombres que pasan muy cerca por el exterior. Vuelve el frío. Carmen es de las primeras en oírlos, y sigue el recorrido del sonido, del lado izq. del escenario hasta la puerta (donde después terminará por difuminarse el sonido). Inma se acerca a Carmen con afán protector. Bea corre donde Danai para tapparla, ya que todavía se encuentra semidesnuda y tiritando. Todos salvo ella miran a la puerta. Todos tensos, preocupados, asustados.

Todos escuchan, sin saber muy bien qué hacer. Carlos sigue la canción con el tambor. Dani levanta la mano cuando la canción dice “... Formaré junto a mis...” y Mariano le copia. Jesús la levanta en “... compañeros...”. En “... Impasible el ademán...” Luisimi da el pie levantando el brazo y todos los que faltan lo levantarán acto seguido. En “... Si te dicen que caí...” la música comienza a degradarse.

Todos callan, las manos bajan despacio. Pero Carlos y Danai quedan en shock, Carlos tocando el tambor y Danai tarareando la canción con el brazo en alto. Jesús escucha el tambor y calla a Carlos, entonces ve a Danai, muerta de miedo (Eines1941. *Bodas de sangre* escena 4).

La escucha del himno falangista genera desconcierto, temor y adhesión forzada por las circunstancias –son un grupo de personas ensayando a un autor prohibido–; las acciones no se

llevan a cabo hasta la segunda estrofa; “Cara al sol” aparece en el primer verso, por lo tanto existen espectadores que no reconocen la melodía, aunque sí pueden experimentar lo que provoca y eso es lo que importa: los personajes comienzan a estremecerse no solo porque vuelven al frío que caracteriza a 1941, sino porque están aterrados.

Finalmente, vemos como fenómeno interdiscursivo la lectura del volante que cae en la escena de la boda y perturba a los actores:

*Mariano agarra el papel del suelo y se adelanta un poco en el espacio buscando un punto de luz para poder leer mejor, pero el ruido que hace Inma no le deja leer y la manda callar con una mirada. Cuando el taconeo cesa, Jesús se da cuenta y para de tocar el acordeón. Todo queda paralizado. Salió Bodas de Sangre y de repente vuelve a hacer mucho frío.*

MARIANO (lee) “Os convocamos para defender la unidad de España contra todo separatismo o... di... digre... disgre... ga...”

JESÚS (le interrumpe) Disgregación (le quita el folleto).

MARIANO Disgregación.

JESÚS (sigue leyendo) “... Queremos una España sin cadenas ni tiranías judaicas...”

MARIANO Bien (bromea).

JESÚS “... una nación sin marxismo ni comunismo destructores...”

MARIANO ¡Bien!

JESÚS “... Debemos potenciar las Fuerzas Armadas como salvaguarda de lo permanente y garantía de la libertad del pueblo...”

MARIANO ¡Bien!

JESÚS “... Con todo ello (parodia un discurso), conseguiremos un espíritu nacional fuerte y unido para instalar en el alma de las futuras generaciones de nuestra España grande (Carlos comienza con un redoble de tambor), fuerte y unida, la alegría y el orgullo de la Patria”.

*Todos arrancan en un fuerte aplauso.*

*Suena de golpe el discurso real de lo que acaban de leer. (Eines Bodas de sangre escena 4).*

Otra vez nos encontramos frente al pasaje del calor al frío –y viceversa– que pone en evidencia la época en que se lleva a cabo el ensayo; la parodia nos muestran la forma en que

estos actores se paran frente a la realidad: apelan a la risa para descomprimir el momento tenso, aunque la crítica al discurso nacionalista es incisiva. En esta transformación irónica, la parodia, consigue “sustituir lo noble por lo vulgar, el respeto por la falta de respeto, lo serio por la burla. Esta inversión de signos se realiza casi siempre en el sentido de la degradación...” (Pavis 328). Este momento cómico se ve interrumpido por lo que sucede fuera y vuelve a escena el temor.

Estos discursos que atraviesan la puesta se contraponen: “Tápame” y “Don Triquitraque”, que abren y cierran la puesta, poseen un carácter jocoso; mientras que “Cara al sol” y la alocución del folleto en alta voz constituyen intervenciones que dan cuenta de las persecuciones y del terror que desencadena el franquismo. Además, el carácter paródico de la arenga nacionalista que aparece en el panfleto produce un efecto gracioso hasta que se escucha el altavoz.

Estas intrusiones develan los cambios temporales y el mecanismo del teatro en el teatro, por lo tanto, el distanciamiento que estos generan en el espectador rompen la ilusión teatral. Cuando hablamos de distanciamiento nos remitimos al concepto del efecto de distanciación o de extrañamiento esgrimido por Bertolt Brecht, aunque de ninguna manera especulamos que Eines se sirva de estas nociones para la configuración de su técnica interpretativa ni para el montaje de sus obras. Sí comparten el hecho de que la propuesta de Eines también se diferencie de la de Stanislavski, y en el haber del director argentino-español se destaque la dirección de dos obras que Pavis utiliza como ejemplos de teatro épico, *Woyzeck* de Georg Büchner que “nos cuenta la vida alienada de un hombre empujado al crimen” (162) y su más reciente trabajo *Peer Gynt* de Ibsen, que “describe el camino poético del héroe a través de los espacios y del tiempo” (162). Brecht (1963), define el efecto de extrañación como “... la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer extraño (...) para romper el ensimismamiento del espectador” (38), en palabras de Schiarretta en el prólogo de *Breviario de Estética Teatral*: “dinamiza y objetiva la experiencia del espectador estableciendo entre este y la representación un vínculo dialéctico en lugar de una pasiva relación de identificación” (11). En su diccionario teatral Pavis también caracteriza el “efecto de distanciación” como aquel que se vale de “técnicas `desilusionadoras´ que no suscitan la

impresión de una realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática (...) La atención de espectador se centra en la fabricación de la ilusión” (141).

La distanciaci3n propone diferentes niveles en la representaci3n teatral, que advertimos en *1941. Bodas de Sangre*: a nivel de *f3bula*, se cuentan dos historias, la concreta –el ensayo en 1941– y la referida –*Bodas de Sangre*–, y desde la referencia a 1941 se denuncia la situaci3n de la Espa1a de 2012. El *decorado* presenta el objeto reconocido, el espacio escenogr3fico con el rect3ngulo y tablado, y convoca la cr3tica que debe realizarse, actuar como el arte que se rebela ante la muerte; la *gestualidad* est3 presente en relaci3n con la manera de trabajar que tienen los actores cuando interpretan a los personajes de Lorca. En cuanto a la *dicci3n*, el texto mantiene su ritmo y construcci3n artificial, es decir, mantiene intacta la poes3a de Lorca (no lo psicologiza). Respecto de la *interpretaci3n*, el actor muestra al personaje en un ensayo y lo mantiene a distancia; las *interpelaciones al p3blico* se propician con los cambios de espacios escenogr3ficos: el tablado constituye la casa de la Madre, el Padre y de Leonardo y los espectadores pueden observar esa mutaci3n.

Siguiendo a Brecht, vemos otros recursos que producen la extra1aaci3n como los efectos musicales y m3micos coreogr3ficos, que ya hemos abordado en *1941. Bodas de Sangre*, “T3pame” y “Don Triquitraque”, “Cara al sol”, la nana y el flamenco. Lo que se debe rescatar del supuesto brechtiano es la actitud cr3tica que genera esa extra1aaci3n como acto est3tico y pol3tico que desaliena ideol3gicamente a la obra de arte para obtener as3 una responsabilidad ideol3gica. A esto tambi3n lo observamos en Eines, quien propone un trabajo 3tico lejos de aquel teatro comercial que, a cambio de dinero y gloria, invierte en espect3culos pasatistas a los que se encuentra sometido el cuerpo del actor: “Estamos a tiempo de aprender a respetar nuestros territorios 3ticos. Marcarlos, sembrarlos, regarlos y habitarlos con la fuerza que nos otorga la historia del arte, no la historia de las mercanc3as sometidas a las leyes del mercado” (Eines, 2015, 33).

As3, vemos ciertos ecos del teatro de acci3n social que apasionaba a Federico Garc3a Lorca, quien en su conferencia dice: “El teatro es uno de los m3s expresivos y 3tiles instrumentos para la edificaci3n de un pa3s y el bar3metro que marca su grandeza o su descenso” (Garc3a Lorca, 1935, p3rr. 5), y lo contrapone as3 al teatro comercial que terminar3 destruyendo al drama en verso. Por lo tanto, la elecci3n de la tragedia de Lorca por parte de

Eines tiene aquí una razón más para ser trabajada: *Bodas de Sangre* es una pieza escrita en verso. En el diario digital *La Marea* aparece lo siguiente:

**Fue el propio García Lorca quien afirmó que “un pueblo que no fomenta su teatro está muerto; el teatro que no recoge el latido social, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego”. Y la sociedad en la que vivió, la que quiso denunciar, era una sociedad clasista, machista y represiva en la que no aceptar las normas impuestas podía suponer la muerte** (Cappa, párr. 6. El destacado aparece en el texto citado).

Eines y Tejido Abierto Teatro también comparten esa visión, recordemos las imágenes 37 y 38 y sus respectivos comentarios que hablan sobre el teatro y la libertad. El texto de Lorca y su concepción de teatro son los que se traducen en *1941. Bodas de Sangre* para hacer de esa traducción una operación estética y política.



## 4- Conclusiones

A partir de un análisis comparativo estudiamos *1941. Bodas de sangre* de Jorge Eines en relación con *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, y propusimos el procedimiento de doble traducción: de lo dramático lorquiano a la escritura dramática de Eines, y la traducción de dicha escritura al trabajo escénico junto a Tejido Abierto Teatro. Esa doble traducción constituye un aporte teórico-metodológico que permite repensar los contextos históricos referidos, las razones de esa elección y el desplazamiento de los textos que resignifica el diálogo entre ambos autores y épocas, y entre lo dramático y lo escénico.

Retomando a Patricia Wilson (2010) y Beatriz Trastoy (2009 y 2012) dimos cuenta de que la traducción como interacción apela a las competencias del espectador para asignarle a la obra producto de la transposición, una función, una manera de reflexionar interculturalmente; lo que nos hace ver a la traducción de *1941. Bodas de sangre* como un principio constructivo de la práctica escénica donde tienen lugar las similitudes y la invención. Esa inventiva, esa libertad que parte de la imaginación, tiene asidero, en la puesta en escena, en el trabajo corporal previo de los actores de Tejido Abierto Teatro que conciben un nuevo texto realizado al calor de los ensayos. Eines propone una técnica interpretativa que tiene como eje edificador a la acción, eso que ocurre a partir de los ensayos en donde el cuerpo traduce el texto utilizando un registro diferente; esa transposición permite un equilibrio entre lo que se hace y lo que se dice para que el conflicto no desaparezca. Emerge así la palabra, formulada a partir del trabajo corporal sustentado por la técnica, es decir, que el texto es abordado como un elemento más, la importancia radica en un paradigma einiano “aprender a pensar desde el cuerpo” y así repetir las acciones consensuadas y trabajadas en los ensayos para no pasar letra, ni redundar en condiciones establecidas de antemano; es el cuerpo el que debe leer la escena.

Para diversos especialistas, la traducción propuesta en *1941. Bodas de sangre* está arraigada en lo social y aborda, al igual que la obra de García Lorca, temas como la sangre, la violencia, la censura, la sensualidad y la política; las diferentes lecturas coinciden en apuntar la vigencia en 2012 de la puesta de Tejido Abierto Teatro y Jorge Eines. Desde nuestro diseño teórico-metodológico, el trabajo con la territorialidad nos permitió pensar en la forma en que Eines actualiza la obra de García Lorca, y así advertimos la relevancia del teatro dentro del

teatro y lametateatralidad como mecanismos que interpelan al público respecto de la obra marco, *1941. Bodas de Sangre*, y la obra enmarcada, *Bodas de Sangre*; el auditorio es convocado a una participación activa a través de la atmósfera de 1941, donde se destaca el temor que infunde el ensayo que se está presenciando. Así, la obra enmarcada de García Lorca se ve interrumpida por los diferentes intersticios temporales que restablece a los actores en el franquismo: la propuesta de Eines nos hace pensar en el teatro como un instrumento que realiza una intervención estética y política, ya que los actores hacen de su cuerpo una herramienta transformadora, preparada para resistir y construir a pesar del miedo, la sangre y la muerte. Por esta razón *1941. Bodas de sangre* mantiene casi intacto el texto de Lorca, porque el trabajo actoral nos remite a una doble traducción: los actores de Tejido Abierto Teatro en 2012 traducen con su cuerpo lo acontecido en 1941, y los actores-personajes de 1941 traducen el drama de García Lorca. Situar *Bodas de Sangre* en 1941 admite una recontextualización en una época asfixiante en la que la única posibilidad de resistir es a través del arte, de crear y creer en el teatro como instrumento político transformador; todos los intersticios responden a una fecha cargada de violencia y temor en la que la muerte de Lorca se establece como signo de sangre y represión de la época.

En esa traducción, la alteración entre frío y calor caracteriza dos épocas y dos ámbitos diferentes: el frío de 1941 en contraposición al calor de *Bodas de Sangre*; esa transición temporal y espacial también influye en la construcción y transformación de los personajes que muchas veces queda evidenciado en las acotaciones. Lo que resalta en todas las intromisiones de la época es el terror paralizante, los silencios y el desconcierto ante ciertos estímulos negativos y agresivos provenientes del exterior; la resistencia desde lo artístico lo constituye el ensayo. Estos juegos temporales muestran una atmósfera cargada de terror, ansiedad y sobresaltos y solo puede ser socavada por el arte, el teatro, los ensayos en donde se pone el cuerpo como instrumento de traducción de ideas, más que de palabras.

Situar la obra en 1941 es una elección estética y política: el miedo, la prohibición, el desaliento de la sociedad se repite nuevamente en 2012, cuando se estrena *1941. Bodas de sangre*, y en la que los actores proponen un ensayo a los personajes como un modo de aventurarse a la libertad. El espacio crea tres zonas: la primera ocupa casi todo el escenario, está delimitada por cintas blancas y rojas adheridas al suelo, y constituye la zona 1; dentro de

esta se encuentra cerca del margen superior izquierdo un retablo realizado en madera que hace de tablado y que constituye los interiores de las diferentes viviendas. La zona 2 son los alrededores de la zona 1 y se utiliza como área que permite a los actores-personajes entrar y salir del escenario principal (zona 1); allí también se encuentran algunos elementos que son utilizados en la escenografía y la puerta por la que ingresa la realidad de 1941 que violenta todos los espacios.

Los personajes son contruidos a través de la técnica interpretativa según lo hemos expuesto, donde el cuerpo interroga al texto para que las cosas sucedan. Jorge Eines nos facilitó el texto dramático que elaboraron junto a Tejido Abierto Teatro. La lectura de este documento nos permite ver que los nombres de los personajes de la obra marco son similares a los de los actores reales, pero esto solo sucede porque funciona como un block de notas confeccionado durante los ensayos; así los personajes-actores son los que dan vida a los personajes de García Lorca. En la obra marco los que sufren los embates de 1941 son los actores que ensayan; en la obra enmarcada se puede apreciar que los personajes delineados por el dramaturgo granadino se mantienen, al igual que sus parlamentos (en algunos casos se condensa lo que dicen); en este sentido cabe destacar las diferentes mutaciones que suceden en escena y que activan, de alguna manera, la distanciaci3n de los espectadores, ya que presencian durante el espectáculo c3mo algunos personajes se transforman en otro/s.

La filmaci3n de una reposici3n de la obra en el CDN nos permite observar algunas cuestiones abordadas anteriormente como las reacciones ante las diferentes intromisiones de 1941, la construcci3n de los espacios, de los personajes; las im3genes impresas avalan lo escrito: la escasa escenograf3a, la vestimenta y el predominio de colores grises, blancos y negros con detalles en rojo, la m3sica y sus instrumentos, el baile; incluso se observa en la escena final c3mo todos los personajes est3n esparcidos por los distintos espacios escenogr3ficos y la Muerte se queda con ellos en escena.

Encontramos en el texto de Eines, *Bodas de sangre* de Lorca en su totalidad, los cambios radican en simplificaciones de algunos di3logos, que no alteran, de ninguna manera, la obra, ya que estos recortes responden, seg3n el traductor teatral 3ngel Luis Pujante (2014), a una “traducci3n con ajustes”. La implementaci3n de la t3cnica interpretativa trabajada por Eines parte de un trabajo corporal l3dico, el cuerpo lee el texto de Lorca y permite la traducci3n que

no debe entenderse como la traslación de palabra por palabra, ni siquiera como una adaptación del director, ya que al juego –para contraponerlo al trabajo intelectual– lo llevan a cabo los actores con asistencia del director.

*1941. Bodas de Sangre* despliega una serie de mecanismos escénicos que develan la importancia de la crítica a la sociedad. Estos dispositivos son la implementación de diferentes lenguajes, la intertextualidad y la interdiscursividad.

El baile flamenco y las nanas son otros lenguajes que rastreamos en Lorca y que son explorados por Eines en su traducción. El flamenco, como máxima expresión del baile español, demuestra mayor evolución que el resto de los bailes folclóricos y regionales; España constituye su gran escenario. Esta danza nos recuerda las incursiones de García Lorca en el flamenco, que es traducido en la obra mediante la técnica interpretativa de Eines. Por su parte, la nana, canción de cuna de tono melancólico y triste, adquiere en la contextualización histórica de 1941 una carga de violencia y tragedia acentuada por el canto de la Muerte que acompaña al de la Madre; lo cual aumenta “el proceso dramático”, según Casares Rodrigo (2000 80).

La intertextualidad que encontramos es una frase que utiliza García Lorca en *Bodas de Sangre* que connota a un drama de William Shakespeare, *Ricardo III*; en ambos se ofrece todo por un caballo. Esta analogía hace pensar en una atmósfera bélica plagada sangre y muerte, situación actualizada por Eines. Además, nos recuerda el trabajo realizado por el director argentino en el que los prisioneros de un campo de concentración ensayan *Ricardo III*, allí también advertimos la utilización del mecanismo de la metateatralidad; así, ambas puestas proponen, escapar del horror de la época apelando al arte.

En cuanto a la interdiscursividad, fundamentalmente trabajamos con discursos que atraviesan la puesta: “Tápame”, “Don Triquitraque” y la lectura del folleto por parte de los actores se contraponen, por su carácter jocoso, al himno falangista “Cara al sol” y a la arenga del transmitida en alta voz. Este diálogo entre los discursos se suma a los mecanismos que producen distanciamiento, entre los que se destaca la metateatralidad. Su propósito es desalienar al público para obtener una actitud crítica y una responsabilidad ideológica; por lo tanto, vemos que la implementación de estos dispositivos constituye un acto estético y político.

Eines a través de su técnica interpretativa requiere un saber técnico para trabajar éticamente sin someter al público ni al actor, demanda una postura crítica que permita el desarrollo del teatro como arte capaz de responder a las crisis antropológicas. El camino es el ensayo como búsqueda y proceso que deconstruye el trabajo de los actores; las palabras son el mapa; y el cuerpo, el instrumento que trabaja en libertad.



## 5. Bibliografía

- “1941. Bodas de sangre”. *Cuadernos Pedagógicos N° 34*. 23 nov. 2013. En línea. 10 feb 2015  
[cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/34-Bodas-de-sangre.pdf](http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/34-Bodas-de-sangre.pdf)
- Basnett, Susanet al. *Compilación de textos y bibliografía de Romero López, Dolores. Orientaciones en la literatura comparada*. Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Barei, Silvia, *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción, 1991.
- Baz, Guillermo. “Un Lorca para desafiar a la dictadura”. *Programate*. Madrid, 06 dic. 2013.  
En línea. 10 oct 2015 <http://www.programate.com/noticias/un-lorca-para-desafiar-a-la-dictadura/>
- Benjamin, Walter, *Brecht. Ensayo y conversaciones*. Montevideo: Edit. Arca, 1970.
- Botton-Burlá, Flora. “La traducción”. *Compendio de la Literatura Comparada*. Dirigido por Pierre Brunel e Ives Chevrel. Trad. Isabel Vericat Nuñez. Madrid: Siglo veintiuno editores, [1989] 1994.
- Bravo, Julio. “1941. Bodas de sangre: tragedia de posguerra”. *ABC.es cultura*. 12 dic. 2013. En línea. 10 feb 2015 <http://www.abc.es/cultura/teatros/20131207/abci-1941-bodas-sangre201312051941.ht>
- Brecht, Bertolt. *Breviario de la estética teatral*. Trad. Raúl Scharretta. Buenos Aires: La Rosa Blindada, [1957] 1963.
- Bürguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.
- Cabrera, Hilda. “Teatro. Jorge Eines habla de su puesta 1941. *Bodas de Sangre*”. *Página 12*. 02 sep 2013. En línea. 10 feb 2015  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-29751-2013-09-02.html>
- Cappa, María. “El Lorca que ofendía a España resucita en el teatro Valle-Inclán de Madrid”. *La Marea*. 13 dic 2013. En línea. 10 feb 2015  
<http://www.lamarea.com/2013/12/13/bodas-de-sangre/>
- Casares Rodrigo, Emilio. “El Lorca músico”. *La caña de flamenco*. N° 28/29 2000: 77-81.

- Castañares, Eliana Itatí. “La Paz en las Nubes de Petraglia y Fraga, en 1971, una apropiación para la apuesta experimental del Teatro Universitario de Córdoba (TEUC): o para el debate político “...echemos un poquito de peperina”. Tesis. Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- Catalán Deus, José. “Bodas de sangre con acotaciones al margen”. *Periodista Digital*. 06 dic 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://www.periodistadigital.com/guiacultural/ocio-y-cultura/2013/12/06/1941-bodas-de-sangre-lorca-teatro.shtml>
- Cerdá, manuel. “El picante y atrevido cuplé”. 16 sep. 2015. En línea. 10 feb. 2015 <https://musicadecomedias.wordpress.com/category/musica-de-comedia-y-cabaret/>
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa, 1995.  
---*Cultura escrita, literatura e historia. Conversaciones con Roger Chartier*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Cholakian, Daniel. “El canto doliente que revive a Lorca”. *Fancinema*. 8 sep. 2013. En línea. 10 feb 2015 <http://www.fancinema.com.ar/2013/09/1941-bodas-de-sangre/>
- Coseriu, Eugenio. *El hombre y su lenguaje*. Madrid: Gredos, 1985.
- Costa Picazo, Rolando, “El significado de la fidelidad: la traducción en la literatura comparada”. Elgue de Martini, Cristina et al., eds. *Espacio, Memoria e Identidad. Configuraciones en la Literatura Comparada*. Tomo I. Córdoba: Comunicarte, Asociación Argentina de Literatura Comparada y Universidad Nacional de Córdoba, 2005.
- De Marinis, Marcos. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Buenos Aires: Galerna, 1994.
- Didi- Huberman, Georges. *El bailaor de soledades*. España: Pre-textos, 2008.
- Dubatti, Jorge. *El teatro laberinto*. Buenos Aires: Edit. Athuel, 1999.  
---*Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot, 2011.
- “Otro concepto de dramaturgia”. *Agenda Cultural Alma Mater*. Sep. 2009: 1-10. En línea. 10 feb. 2015 [file:///C:/Users/User/Downloads/2215-7073-1-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/2215-7073-1-PB%20(2).pdf)[20/05/2017]
- “Efemérides. El estreno de Bodas de sangre, de Federico García Lorca”. *Teatro. Es* Centro de documentación teatral INAEM (Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la

Música). 11 mar. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://teatro.es/efemerides/el-estreno-de-201cbodas-de-sangre201d-de-federico-garcia-lorca>

Eines, Jorge. 1941. *Bodas de Sangre*. Madrid: texto dramático facilitado por el autor, 2012.

8 de enero de 2015, 1941. Reflexión, [jorgeeines.jorgeeines.com](http://jorgeeines.jorgeeines.com)

---1941. *Bodas de Sangre*. Aut. Federico García Lorca. Dir. Jorge Eines. Act. Tejido Abierto Teatro. Teatro Valle Inclán, Sala Francisco Nieva, Madrid. 14 de diciembre de 2013. Representación teatral.

---“1941. Bodas de sangre. Otras Bodas. Otra sangre.” Madrid: facilitado por el autor, 2012.

---Apuntes del seminario “Desde Shakespeare a Williams”. 16 de septiembre de 2016.

--- “Entrevista a Jorge Eines”. Eliana Castañares, Buenos Aires, 16 de septiembre de 2016. Inédita.

---“Entrevista a Jorge Eines por Roberto Schneider”. *La cuarta pared*. 6 sep. 2013. En línea. 05 feb 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=QOOFk6C9ekg>

---“Entrevista cuaderno pedagógico CDN Bodas de sangre”. Concha Largo Ferreiro, Madrid, 7 nov.2013. Inédita.

---“Entrevista a Jorge Eines”. *Radio Sefarad*. 23 nov. 2015. En línea. 8 mar. 2016.

[www.radiosefarad.com/tag/jorge-eines/](http://www.radiosefarad.com/tag/jorge-eines/)

---*Hacer actuar*. Barcelona: Gedisa, 2005.

---“Ideología. Técnica y tecnología”. Asociación de Directores de Escena. Ponencia facilitada por el autor, 2016

---*Las 25 ventanas*. Barcelona: Gedisa, 2015.

---*Repetir para no repetir*. Barcelona: Gedisa, 2011.

Espinosa, Patricia. Eines: “Lorca es a España lo mismo que el Guernica”. *Ámbito*. 08 sep. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://www.ambito.com/noticia.asp?id=705927>

Fernández C. “Bailaoras” *El arte de vivir el flamenco*. 2008. En línea. 09 jun 2013 [www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras](http://www.elartedevivirelflamenco.com/bailaoras)

Fernández Suarez, Rafael. “El acento del cante y lo flamenco”. *La caña de flamenco*. N° 16-17 1997: 63- 69.

Franco Carvahal, Tania. *Literatura Comparada*. Buenos Aires: Corregidor, 1996.

García Lorca, Federico. *Bodas de Sangre*. Buenos Aires: Losada, [1944] 2007.

- “Conferencias”. *Cultura Andalucía* 1998. En línea. 7 mar 2017  
[http://www.culturandalucia.com/FEDERICO\\_GARCIA\\_LORCA/Federico\\_Garcia\\_Lorca\\_CONFERENCIAS.htm](http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm)
- Lunas, penas y gitanos*. Buenos Aires: Edit. Errepar, 1999.
- Poema del Cante Jondo/ Romancero Gitano*. España: Altaya, 1995.
- Romancero Gitano*. Buenos Aires: Losada, [1943] 1993.
- García de Cortázar, Fernando y Gonzalez Vesga, Juan Manuel. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Genette, Gerard, *Palimpsesto. La literatura en segundo grado*. Buenos Aires: Taurus, 1982.
- Gómez, Agustín. “Estética Flamenca. Las razones de Falla y García Lorca”. *La caña del flamenco*. N° 28, 29 2000: 5-11.
- Gragera de León, Flor. “Federico García Lorca escapa a la censura”. *Madrid*. 5 dic. 2013. En línea. 10 feb.2015  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/04/actualidad/1386173098\\_364831.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/04/actualidad/1386173098_364831.html)
- G.V, “El flamenco en la sangre”. *Revista Contratiempo*. Nov. 1999: 15-16.
- Hormigón, Juan Antonio. “El respeto para los traductores, un problema latente en el teatro español”. *ADE Teatro*. 2014: 34-43
- Jakobson, Roman. *Ensayos de Lingüística General*. Barcelona: Planeta Agostini, 1985.
- “Las cinco causas de la crisis”. *El Observador*. 25 jul. 2012. En línea. 2 feb. 2017  
<http://www.elobservador.com.uy/las-cinco-causas-la-crisis-espanola-n228865>
- “Las fechas decisivas en la crisis económica española”. *El Mundo. Es*. 06 sep. 2012. En línea. 2 feb. 2017  
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/06/09/economia/1339243054.html>
- “Letra de Cara al sol de Himnos y Marchas Militares”. *Música. com*. En línea. 10 may. 2017  
<https://www.musica.com/letras.asp?letra=879488>
- “Letra de Don Triquitraque de Miguel De Molina”. *Coveralia*. En línea. 10 may. 2017  
[www.coveralia.com](http://www.coveralia.com) › Letras de canciones › Letras de Miguel De Molina
- López Reja, Javier. “Eines lleva Bodas de sangre al año 1941”. *El Cultural*. 29 nov. 2013. En línea. 10 feb. 2015  
[http://www.elcultural.es/version\\_papel/ESCENARIOS/33706/Eines\\_lleva\\_Bodas\\_de\\_sangre\\_al\\_ano\\_1941](http://www.elcultural.es/version_papel/ESCENARIOS/33706/Eines_lleva_Bodas_de_sangre_al_ano_1941)

- López Alonso, Antonio. *La angustia de García Lorca*. Madrid: Algaba Ediciones, 2002.
- Mendez, Mercedes. "El mejor actor no es el que gana más". Infonews. 31 agos. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://tiempo.infonews.com/2013/08/31/espectaculos-108521-el-mejor-actor-no-es-el-que-gana-mas.php>
- Molinari, Beatriz. "Lorca, un mito muy potente revisitado este sábado y domingo". *La Voz*. 7 sep. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://vos.lavoz.com.ar/escena/lorca-mito-muy-potente-revisitado-este-sabado-domingo>
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, [1996] 1998
- Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Zeta, [1992] 2009.
- Pozo Municio, María Concepción. "Perfil antropométrico, biomecánico y clínico del bailarín de danza española". Tesis. Universidad Complutense de Madrid, 2003. En línea. 09 jun 2013 [biblioteca.ucm.es/tesis/med/ucm-t26420.pdf](http://biblioteca.ucm.es/tesis/med/ucm-t26420.pdf)
- "Reseña de Ésta es mi vida". *El camino de Babel*. 16 sep. 2015. En línea. 10 may. 2017 <http://elcaminodebabel.blogspot.com.ar/2015/09/resena-de-esta-es-mi-vida-roman-vinoly.html>
- Romero López, Dolores. "Im/pulsos en la literatura comparada". *Orientaciones en la literatura comparada*. Comp. Susan Bassnett, Madrid: Arco/Libros, 1998.
- Sanz, María de los Ángeles. "1941. Bodas de sangre. Dramaturgia de Jorge Eines". *Luna Teatral*. 11 sep. 2013. En línea. 29 dic. 2014 <http://lunateatral.blogspot.com.ar/2013/09/1941-bodas-de-sangre-dramaturgia-jorge-eines>.
- Scharretta, Raúl, trad. *Breviario de la estética teatral*. Por Bertolt Brecht. Buenos Aires: La Rosa Blindada, [1957] 1963.
- Shakespeare, Williams. *Ricardo III*. Trad. Cristina Piña. Buenos Aires: edit. Losada, 2010. *La Tragedia del Rey Ricardo III - Teatro del Terror*. En línea. 18 mar. 2017.
- Schneider, Roberto. "1941. Bodas de sangre, en una fascinante y poética versión". *El Litoral*. 17 sep. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2013/09/17/escenariosysociedad/SOCI-01.html>
- Tamames, Ramón. *La República. La era de Franco*. Madrid: Alianza Editorial, [1973] 1980.

- Trastoy, Beatriz. "Miradas críticas sobre el teatro posdramático". *Aisthesis*, n.46, 2009: 236-251. 10 feb 2015 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812009000200013>. [10/02/2015]
- "Traducir la muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática". *Revista brasileira de Estudos da presença*, v.2, n.1, jun. 2012: 231-248. 10 feb. 2015 [http://www,ser,ufrgs.br/presenca](http://www.ser.ufrgs.br/presenca).
- Vega, José Blas. "Hacia la historia del baile flamenco". *La caña de flamenco*. N° 28- 29 2000: 34- 51.
- Ventura, Laura. "Actuar es soñar con el cuerpo", dice Jorge Eines. *La Nación*. 09 sep. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://www.lanacion.com.ar/1618043-actuar-es-sonar-con-el-cuerpo-dice-jorge-eines>
- Vleming, Ignacio. "1941. Bodas de sangre". Es Madrid. 12 dic. 2013. En línea. 10 feb. 2015 <http://blog.esmadrid.com/blog/es/2013/12/12/1941-bodas-de-sangre/>
- Wilson, Patricia. "La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo". *Actas del II Coloquio Internacional Escritura de la Traducción Hispánica*. 5-7 nov. 2010. <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/wilso.pdf>



## ***Bodas de Sangre. Texto***

PADRE / SUEGRA / VECINA: Mariano Venancio.

LEONARDO: Jesús Noguero

MUJER / MUCHACHA 2: Beatriz Melgares.

LEÑADOR / MUERTE / LUNA: Luismi Lucas.

NOVIO: Daniel Méndez.

MADRE: Carmen Vals.

LEÑADOR / MUERTE / MENDIGA: Carlos Enri.

NOVIA: Danai Querol.

MUCHACHA 1 / CRIADA: Inma González.

### ***Escena Uno.***

Mariano aparece vestido de mujer, delante en el escenario, de espaldas, apoyado sobre una silla que sostiene a su vez una guitarra. Observa el espacio y se imagina un gran público. Se gira. camina a otra silla situada en un rincón y comienza a maquillarse. Tararea el cuplé “Tápame”.

Jesús.- (desde fuera) Hola. (Entra con acordeón) Hola.

Mariano.- (deja de tararear) Hola.

Jesús.- Buenos días (va a dejar el acordeón).

Mariano.- Buenos días. ¡Qué frío! (Jesús le tapa con su bufanda) Tápame, tápame, tápame, tápame, tápame, que tengo frío... (canta).

Entra Bea y se queda quieta observando el cuadro.

Jesús.-... si tú quieres que te tape, ven aquí cariño mío (canta).

Bea.- Ey.

Jesús.- Buenos días.

Bea.- Buenos días.

Ruido fuera de algo que se ha caído. Entran Carmen e Inma riendo, cargando con el barreño y una maleta.

Carmen.- Buenos días.

Jesús.- Buenos días.

Entra Luismi con trompeta y clarinete.

Luismi.- Buenas.

Jesús.- Buenos días Maestro.

Luismi va a la guitarra que sostiene la silla y la afina interactuando con Mariano. Jesús los acompaña con el acordeón. Bea empieza a tocar las castañuelas. Empiezan a arrancar motores.

Se oye un tambor proveniente de fuera, que toca una marcha militar y se está acercando. Todos quedan pendientes. Es Carlos, que entra haciendo una broma. Sólo ríe Carmen, ríe muchísimo.

Carlos.- ¡Viva España! (siguiendo la broma)

Jesús.- ¿Ya? ¡Pues venga, anda, a lo tuyo!

Comienza un ritual, suave, con taconeo, acordeón y castañuelas.

Entra Danai y callan.

Danai.- Buenos días, perdón (por el retraso).

Jesús.- Buenos días.

Sigue ritual. Entra Dani y vuelve a interrumpirse.

Jesús.- (antes de que Dani pueda saludar) Tarde.

Bea le entona "Aaaaaay..." a Dani.

Jesús.- ¿Estamos todos? Pues nos preparamos.

Bea y Danai cantan "Aaaaaay...", un canto con cajón, acordeón y taconeo que comienza a intensificarse hasta convertirse en una fiesta. En el punto de más alboroto, Jesús desde la puerta interrumpe y los hace callar.

Jesús.- (Chifla) Ahora sí, ahora sí (mirando al exterior por la puerta).

Todos comienzan a fingir que están ensayando una procesión. Bea, Danai, Dani e Inma forman la figura de procesión encima del tablao. Jesús, delante de ellos los dirige, Carlos toca el tambor y Luismi la trompeta. Mariano está muy asustado, va vestido de mujer (para la obra) y se pone su bufanda para fingir que lo es; Carmen, en solidaridad con él se pone la ropa que va a utilizar en la próxima escena.

Luismi vigila desde la puerta tocando la trompeta. Cuando calla, Jesús se pone a su lado.

Todos lo miran girando a ritmo de procesión. Jesús indica con la mano que ya han pasado y el tambor de Carlos para. Silencio.

Jesús.- Señores, ensayo general.

**Escena Dos.**

El Novio tumbado en su cama (que es el suelo) y la Madre sentada en la suya (que son tres sillas alineadas). Despierta el Novio.

Novio.- Madre (se levanta).

Madre.- ¿Qué?

Novio.- Me voy.

Madre.- ¿A dónde?

Novio.- A la viña.

Madre.- Espera.

Novio.- ¿Quiere algo?

Madre.- Hijo, el almuerzo.

Novio.- Déjelo. Comeré uvas. Déme la navaja.

Madre.- ¿Para qué?

Novio.- Para cortar las uvas.

Madre.- La navaja, la navaja... Malditas sean todas... y las escopetas y las pistolas y el cuchillo mas pequeño y hasta las azadas...

Novio.- Bueno...

Madre.- Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas porque son de el, heredados...

Novio.- Calle usted.

Madre.- ...y ese hombre no vuelve. No se como te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo...

Novio.- ¿Esta bueno ya? (sale al exterior, que es zona 2)

Madre.- Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre; que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano. (Se da cuenta de que habla sola y también sale) ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro?

Novio.- ¿Vamos a acabar?

Madre.- No. No vamos a acabar. ¿Me puede traer alguien a tu padre y a tu hermano? Dos hombres que eran dos geranios... y los asesinos en presidio, frescos, viendo los montes...

Novio.- (la agarra del brazo) ¿Es que quiere Ud. Que los mate?

Madre.- No... Es que no me gusta que lleves navaja. (Vuelve a meterse dentro de la casa) Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana...

Novio.- Madre. ¿Y si yo la llevara a las viñas?

Madre.- ¿Qué hace en las viñas una vieja?...

Novio.- Vieja, revieja, requetevieja.

Madre.-... Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en dada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.

Novio.- (entra en casa) ¿Y yo madre?

Madre.- No lo sé. La mucha es buena...trabajadora. Sin embargo cuando la nombro es como si me dieran una pedrada en la frente.

Novio.- Tonterías.

Madre.- Es que me quedo sola.

Novio.- Pero usted vendrá con nosotros.

Madre.- No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Si me voy y muere uno de los Félix, uno de la familia de los matadores y lo entierran al lado. ¡Eso si que no! Con las uñas los desentierro y los machaco contra la tapia.

Novio.- ¡Otra vez...!

Madre.- Perdón hijo... ¿Cuánto tiempo hace que estás con ella?

Novio.- Tres años. Pude comprar la viña.

Madre.- Tres años. ¿Ella tuvo un novio, no?

Novio. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quien se casan (vuelve a salir, se dispone a marcharse).

Madre.- Yo no miré a nadie. (Habla con su hijo a través de la ventana) Miré a tu padre y cuando lo mataron miré a la pared. Una mujer...un hombre. Y ya está.

Novio.- Mi novia es buena.

Madre.- No lo dudo. ¿Cómo sería su madre?

Novio.- ¿Qué más da? (Se va)

Madre.- (sale a buscarlo) Tienes razón. ¿Cuándo quieres que la pida?

Novio.- ¿Le parece bien el Domingo?... Estoy seguro que usted querrá a mi novia.

Madre.- La querré. Anda con Dios.

Se va el hijo. Aparece una vecina. De oscura. Pañuelo en la cabeza y labios pintados de rojo. Hace muchísimo calor.

Vecina.- ¿Cómo estás?

Madre.- Ya ves.

Vecina.- Bajé a la tienda y vine a verte. ¡Vivimos tan lejos! (¡Ay Señor, qué penita y qué dolor!) Quizás tu hijo y el mío están mejor donde están. Dormidos. En descanso. Dos veces no los pueden matar.

Madre.- Bahhh... invenciones...pero no consuelos (entra en casa).

Vecina.- ¿Y tu hijo? (desde fuera)

Madre.- Salió.

Vecina.- Por fin compró la viña... Ahora se casará.

Madre.- ¿Tú la conoces? (se acerca a la puerta)

Vecina.- ¡Buena muchacha!

Madre.- Si, pero... (Desde la puerta. La Madre dentro, la Vecina fuera)

Vecina.- Nadie la conoce a fondo... Vive sola con su padre...tan lejos... nueve leguas de la casa mas cercana... pero es buena...acostumbrada a la soledad...eso enseña.

Madre.- ¿Y la madre?

Vecina.- La conocí...hermosa... Una cara con brillo...pero a mi no me gustó nunca. No quería a su marido.

Madre.- Por Dios... cuánto sabéis... (Se va al fondo de su casa de nuevo)

Vecina.- Tú me has preguntado.

Madre.- Es que quisiera que a la viva ni a la muerta las conociera nadie. Como dos cardos... nadie los nombra pero pinchan si llega el momento.

Vecina.- (se refresca en el barreño de fuera) Tu hijo vale mucho.

Madre.- Por eso lo cuido. (Sale) ¿Ella tuvo novio no?

Vecina.- Sí... ella tenía quince años. Él se casó hace dos con una prima de ella. Por cierto, nadie se acuerda del noviazgo.

Madre.- ¿Y tú como te acuerdas?... ¿Quién fue el novio?

Vecina.- Leonardo.

Madre.- ¿Qué Leonardo?

Vecina.- (se adelanta unos pasos) Qué Leonardo va a ser... el de los Félix.

Madre.- Ahhh... de los Félix.

Vecina.- Mujer... qué culpa tiene el hombre...tenía siete años cuando las cuestiones.

Madre.- Es cierto... Pero oigo eso de Félix y tengo que escupir...tengo que escupir para no matar.

Vecina.- ¿Qué sacas con eso?

Madre.- Nada.

Vecina.- No le digas nada a tu hijo... para qué...

Madre.- No le diré nada.

Vecina.- Nada, de nada. Me voy que pronto llegará mi gente del campo.

Madre.- ¿Has visto que día de calor?

Se van Madre y Vecina, cada una por su lado. CALOR.

**Escena Tres.**

Casa de Leonardo. La mujer tiene el niño en sus brazos.

La Muerte: (anda por ahí. Como siempre. Cantando.)

Nana, niño, nana

Del caballo grande que no quiso el agua.

Mujer.- (al niño) Duérmete clavel,

Que el caballo no quiere beber.

Duérmete rosal, que el caballo se pone a llorar.

La Muerte.- Las patas heridas, las crines heladas,

Dentro de los ojos un puñal de plata.

La sangre corría mas fuerte que el agua.

Leonardo.- (Interrumpe el rito protector. Desde fuera de la puerta) ¿Y el niño?

Mujer.- Duerme.

Leonardo.- (entra en la casa con barreño) Ayer no estuvo bien. Lloró por la noche.

Mujer.- Hoy está como un clavel. ¿Fuiste a casa del herrador? (deja al niño en la cuna)

Leonardo.- De allí vengo. Al caballo se le caen las herraduras. Son las piedras.

Mujer.- ¿Y no será que lo usas mucho?

Leonardo.- No.

Mujer.- Ayer te vieron al límite de los llanos.

Leonardo.- ¿Quién me vio?

Mujer.- Las mujeres que cogen las alcaparras. ¿eras tu?

Leonardo.- No. ¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?

Mujer.- Eso dije. Pero el caballo reventaba de sudor.

Leonardo.- ¿Lo viste tu?

Mujer.- No. Mi madre. (La Suegra y la Muchacha 1 se levantan)

Leonardo.- Estuve con los medidores de trigo.

Mujer.- ¿Buen precio?

Leonardo.- El justo.

Suegra.- (Entrando) Pero ¿Quién da esas carreras al caballo?

Leonardo.- Yo.

Suegra.- Perdona. Tuyo es.

Mujer.- Fue a negociar por el trigo.

Suegra.- Por mi, que reviente.

Mujer.- ¿Sabes que piden a mi prima?

Leonardo.- ¿Cuándo?

Mujer.- Mañana. Lo boda será dentro de un mes.

Leonardo.- Ella... es de cuidado.

Mujer.- No me gusta que penséis mal de una buena muchacha.

Suegra.- Dice eso porque la conoce. Fue tres años novia suya.

Leonardo.- Pero la dejé. ¿vas a llorar ahora?

Entra Muchacha 1

Muchacha 1.- Señora... El novio llegó a la tienda y lo compro todo...

Suegra.- Ellos tienen dinero...

Muchacha 1.- ¡Y compraron unas medias caladas!... ¡Ay qué medias! ¡El sueño de las mujeres en medias...! Mire Usted: una golondrina aquí en la espinilla, más arriba, en la rodilla, un barco y en el muslo una rosa...

Suegra.- ¡Niña!

Muchacha 1.- Ay madre mía... ¡todo en seda!

Suegra.- Se van a juntar dos buenos capitales.

Leonardo.- ¡Y a mí que me importa...! (Coge en brazos al niño de su cuna)

Mujer.- Déjala.

Muchacha 1.- Usted dispense (toma al niño y se lo lleva).

Suegra.- ¿Qué necesidad tienes de ponerte a mal con las gentes?

Leonardo.- No le he preguntado su opinión.

Mujer.- ¿Que te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza? No me dejes sin saber nada.

Leonardo.- Quita.

Mujer.- No...quiero que me mires. Que me lo digas.

Leonardo.- Déjame. (Sale)

Mujer.- ¿A dónde vas hijo? (sale detrás de él)

Leonardo.- ¡Que te calles!

La Muerte (canta). Las patas heridas, las crines heladas,

Dentro de los ojos un puñal de plata.

Bajaban al río. ¡Ay...cómo bajaban!

La sangre corría más fuerte que el agua.

**Escena cuatro.**

La novia se prepara oculta. Escucha. Entran el Novio y la Madre.

Criada.- Ahora vienen.

Madre.- ¿Traes reloj?

Novio.- Si.

Madre.- ¡Qué lejos vive esta gente!

Novio.- Tierras buenas...

Madre.- Buenas y solas... Cuatro horas de camino y ni una casa ni un árbol.

Novio.- Así son los secanos.

Madre.- Tu padre los hubiera cubierto de árboles...

Novio.- ¿Sin agua?

Madre.- La hubiera buscado. En tres años que estuvo casado conmigo, plantó diez cerezos...los tres nogales del molino...toda la viña y una planta que se llama Júpiter y da flores encarnadas, y se secó...

Entra el padre. La Criada sale a la zona 2 a ayudar a la Novia a terminar de prepararse.

Padre.- ¿Mucho tiempo de viaje?

Madre.- Cuatro horas.

Padre.- Buena cosecha de esparto.

Novio.- Buena de verdad.

Padre.- Ha sido necesario castigarla y hasta llorarla para que no dé algo provechoso.

Madre.- Pero ahora da...no te quejes. Yo no vengo a pedir nada.

Padre.- Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Lo que siento es que las tierras estén separadas...a mi me gusta todo junto. Si pudiéramos traer tus viñas hasta aquí y ponerlas en la ladera...

Madre.- ¿Para qué?

Padre.- Lo mío es de ella y lo tuyo es de él. Para verlo todo junto.

Novio.- Sería menos trabajo.

Madre.- Tu sabes a lo que vengo.

Padre.- Si.

Madre.- ¿Y qué?

Padre.- Bien. Me parece bien. Ellos lo han hablado.

Madre.- Mi hijo tiene y puede.

Padre.- Mi hija también.

Madre.- Mi hijo es hermoso y no ha conocido mujer. La honra mas limpia que una sábana puesta al sol.

Padre.- Que te digo de la mía. Suave como la lana. Silenciosa. Borda toda clase de bordados...

Madre.- Dios bendiga su casa.

Padre.- Que Dios la bendiga.

Madre.- ¿Cuándo queréis la boda?

Novio.- El jueves que viene.

Padre.- El día en que ella cumple 22 años.

Madre.- Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera... si los hombres no hubieran inventado las navajas...

Padre.- En eso no hay que pensar... Entonces el jueves?

Novio.- Así es.

Padre.- Los novios irán conmigo en coche hasta la iglesia que está muy lejos.

Madre.- Conformes.

Padre.- ¡Hija...! (a la madre) Celebraré mucho que te guste.

Aparece la novia. Manos caídas. Cabeza baja.

Madre.- ¿Estás contenta?

Novia.- Si, señora.

Padre.- No debes estar seria. Al fin y al cabo ella será tu madre.

Novia.- Estoy contenta. Cuando he dado el si es porque quiero darlo.

Madre.- Desde ya. Mírame...

Padre.- Se parece en todo a mi mujer.

Madre.- ¿Si...? ¿Tú sabes lo que es casarse criatura?

Novia.- Lo sé.

Madre.- Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

Novio.- ¿es que hace falta otra cosa?

Novia.- Yo sabré cumplir.

Madre.- Te he traído unos regalos.

Novia.- Gracias.

(Silencio)

Padre.- ¿No tomamos algo?

Madre.- Yo no quiero (al novio) ¿Y tú?

Novio.- Tomaré.

Padre.- ¿Vino?

Madre.- No lo prueba.

Padre.- Mejor.

Novio.- (a la novia) Mañana vendré.

Novia.- ¿A qué hora?

Novio.- A las cinco.

Novia.- Yo te espero.

Novio.- Cuando me voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo en la garganta.

El Padre sale al patio.

Novia.- Cuando seas mi marido ya no lo tendrás.

Novio.- Eso digo yo.

Madre.- Vamos el sol no espera. (Sale de casa y en el patio al Padre) ¿Conformes en todo?

Padre.- Conformes.

Madre.- (a la criada, que también está en el patio) Adiós, mujer.

Criada.- Vayan Uds. Con Dios.

Padre.- Yo salgo con ellos. (Se va).

Criada.- ¡Que reviento por ver los regalos!

Novia.- Quita.

Criada.- ¡Ay, niña, enséñamelos!

Novia.- No quiero.

Criada.- Siquiera las medias. Dicen que son todas caladas.

Novia.- ¡Qué no...!

Criada.- ¡Por Dios! Parece como si no tuvieras ganas de casarte.

Novia.- ¡Calla! Hablemos de otro asunto.

Criada.- ¿Sentiste anoche un caballo?

Novia.- ¿A que hora?

Criada.- A las tres.

Novia.- Sería un caballo suelto de la manada. (La Novia en cuclillas dentro del barreño semidesnuda).

Criada.- No. Llevaba jinete.

Novia.- ¿Cómo lo sabes?

Criada.- Porque lo vi. Estuvo parado en tu ventana.

Novia.- Sería mi novio...

Criada.- No.

Novia.- ¿Tú le viste?

Criada.- Si.

Novia.- ¿Quién era?

Suena el galope fuerte del caballo de Leonardo que Jesús construye con el acordeón.

Criada.- Era Leonardo.

Novia.- ¡Mentira! ¡Mentira!

Criada.- Vino.

Novia.- ¡Que te calles! ¡Maldita sea tu lengua!

Criada.- (caballo) Mira...asómate. ¿Era?

Novia.- ¡Es!

Irrumpe el “Cara al sol” cantado por un puñado de hombres que pasan muy cerca por el exterior. Vuelve el frío. Carmen es de las primeras en oírlos, y sigue el recorrido del sonido, del lado izq. del escenario hasta la puerta (donde después terminará por difuminarse el sonido). Inma se acerca a Carmen con afán protector. Bea corre donde Danai para taparla, ya que todavía se encuentra semidesnuda y tiritando. Todos salvo ella miran a la puerta. Todos tensos, preocupados, asustados.

Todos escuchan, sin saber muy bien qué hacer. Carlos sigue la canción con el tambor. Dani levanta la mano cuando la canción dice “... Formaré junto a mis...” y Mariano le copia. Jesús la levanta en “... compañeros...”. En “... Impasible el ademán...” Luismi da el pie levantando el brazo y todos los que faltan lo levantarán acto seguido. En “... Si te dicen que caí...” la música comienza a degradarse.

Todos callan, las manos bajan despacio. Pero Carlos y Danai quedan en shock, Carlos tocando el tambor y Danai tarareando la canción con el brazo en alto. Jesús escucha el tambor y calla a Carlos, entonces ve a Danai, muerta de miedo:

Jesús.- (A Danai) Ya está, ya está. Ya está. (Se gira, a todos) Vamos a seguir.

Comienza a generar ruido fuerte de galope con el acordeón para arrancar con la siguiente escena. Todos lentamente van tomando posiciones.

**Escena Cinco.**

La Criada agarra la sábana de una de las sillas de la casa y ahora como toalla, se la pone encima a la Novia para quitarle el frío y secarla al mismo tiempo.

Criada.- (canturrea) Y giraba, y giraba, y giraba la rueda y el agua pasaba. Porque llega tu boda, deja que relumbre el agua. Aquí te acabaré de peinar. (Empieza el proceso de vestirla de Novia)

Novia.- No se puede estar ahí dentro, del calor.

Criada.- En estas tierras no refresca ni al amanecer.

Novia.- Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles.

Criada.- Por eso era alegre!

Novia.- Pero se consumió aquí.

Criada.- El sino.

Novia.- Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes. (Criada le suelta el pelo)  
¡Ay...! No tires.

Criada.- ¡Que hermosa estás...!

Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que...

Novia.- Calla.

Criada.- Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento.

Novia.- ¿Te quieres callar?

Criada.- ¡Pero niña! ¿Una boda que es? Una boda es esto y nada más. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

Novia.- No se debe decir.

Criada.- Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!

Novia.- O bien amargo.

Criada.- ... Y giraba, y giraba, y giraba la rueda y el agua pasaba. Porque llega tu boda, deja que relumbre el agua... No son horas de ponerte triste. Trae el azahar... (se pone la corona)  
¿Es que no te quieres casar?

Novia.- Son nublos. Un mal aire en el centro. ¿Quién no lo tiene?

Criada.- ¿Tú quieres a tu novio?

Novia.- Lo quiero... pero este es un paso muy grande.

Criada.- Hay que darlo.

Novia.- Ya me he comprometido.

Criada.- Te voy a poner la corona (Leonardo hace sonido de galope con acordeón).

Novia.- ¿Cuánto hay de aquí a la iglesia?

Criada.- Cinco leguas por el arroyo. Por el camino el doble.

Novia.- Vamos...

La Novia y la Criada salen por el lateral izq. del tablao escondiéndose de Leonardo, que llega por el lateral dcho.

La Muerte.- (canta) Despierte la novia la mañana de la boda... ¡Que los ríos del mundo lleven tu corona...! Que despierte...con el ramo verde...del laurel florido!...¡Que despierte por el tronco.... Y la rama de los laureles...

Leonardo entra en la casa y deja el acordeón sobre las sillas del fondo. Sale al patio, ve el barreño y comienza a tocar el agua.

**Escena Seis.**

Entra Criada.

Criada.- ¿Tú?

Leonardo.- Yo. Buenos días.

Criada.- El primero.

Leonardo.- ¿No me han invitado?

Criada.- Si.

Leonardo.- Por eso vengo.

Criada.- ¿Y tu mujer?

Leonardo.- Yo vine a caballo. Ella se acerca por el camino.

Criada.- ¿No te has encontrado con nadie?

Leonardo.- Los pasé con el caballo.

Criada.- Todavía no se ha levantado nadie.

Leonardo.- ¿Y la novia?

Criada.- Ahora mismo la voy a vestir.

Leonardo.- ¡La novia!... estará contenta...

Criada.- Muy contenta... ¿Y el niño?

Leonardo.- ¿Qué niño?

Criada.- Tu hijo.

Leonardo.- ¡Ah...!

Criada.- ¿Lo traen?

Leonardo.- No.

La muerte.- ¡Despierte la novia la mañana de la boda...! (Permanece lejano el canto)

Leonardo.- (Lo escucha) ¿La novia llevará una corona grande, no? Un poco mas pequeña le sentaría mejor...

Suena el acordeón de Leonardo desde dentro de la casa, la novia lo está tocando. Leonardo retrocede hasta la puerta de la casa.

Leonardo.- ¿Y trajó ya el novio el azahar que se tiene que poner en el pecho? (Entra en la casa)

Novia.- Lo trajó...¿ Y que más da...? ¿Por qué preguntas si trajeron el azahar? ¿Llevas intención?

Leonardo.- Ninguna. ¿Qué intención iba a tener?

Novia.- ¿A que vienes?

Leonardo.- A ver tu casamiento.

Novia.- ¡También yo vi el tuyo!

Leonardo.- Amarrado por ti, hecho con tus manos.

Novia.- ¡Mentira!

Leonardo.- No quiero hablar...no quiero que estos cerros oigan mis voces.

Novia.- Las mías serían más fuertes.

Criada.- No deben hablar del pasado (Inquieta, desde fuera)

Novia.- Tienes razón. Vete y espera a tu mujer en la puerta.

Leonardo.- ¿Es que tú y yo no podemos hablar?

Criada.- No... no podéis hablar.

Leonardo.- Noche y día pienso de quien era la culpa y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra...

Novia.- Un hombre y su caballo saben y pueden mucho...pero yo tengo orgullo. Por eso me caso.

Leonardo.- El orgullo no te servirá de nada.

Novia.- ¡No te acerques!

Leonardo.- Nos callamos y nos quemamos...Es un castigo terrible...¿De que me sirvió a mi el orgullo? ¡Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque!

Novia.-No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Como si bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas...me lleva...y se que me ahogo, pero voy detrás.

Criada.- (A Leonardo) ¡Vete ya!

Novia.- Sé que estoy loca y tengo el pecho podrido de aguantar, y de aquí no me muevo por oírlo...por verte menear los brazos.

Leonardo.- Debo decirte estas cosas...Yo me casé. Cásate tú ahora. (Sale)

Criada.- (A la novia) ¡Y se casa! (A Leonardo) ¡No te vuelvas a acercarse a ella!

### ***Escena Siete.***

Novio.- ¡Que despierte la novia la mañana de la boda!

Voces (Bea).- Despierte la novia la mañana de la boda; ruede la ronda y en cada balcón una corona. Despierte la novia la mañana de la boda; ruede la ronda y en cada balcón una corona. Que despierte la novia...

Criada.- Que despierte con el ramo verde del amor florido.

¡Que despierte por el tronco y la rama de los laureles!

Voces (Carlos).- Despierte la novia que por los campos viene rodando la boda, con bandejas de dalias y panes de gloria.

Criada.- Por el toronjil la novia no puede dormir.

Voces (Luismi).- Por el naranjal el novio le ofrece cuchara y mantel.

Criada.- (ya casi convertida en una novia) Un árbol quiero bordarle lleno de cintas granates y en cada cinta un amor con vivas alrededor.

Voces (Carlos y Luismi).- La novia se ha puesto su blanca corona, y el novio se la prende con lazos de oro.

Otra voz (Bea).- La novia la blanca novia, hoy doncella mañana señora.

Otra voz (Carlos).- Baja, baja morena y arrastra tu cola de seda...

Otra voz (Luismi).- Baja, baja morenita, que llueve rocío la mañana fría.

Todas las voces.- (Hasta la extenuación) Despierte la novia...despierte la novia...

(Quedaran en susurro coral detrás)

Empujan al novio dentro de la casa de la novia y se quedan espiando.

Novia.- ¡Vámonos pronto a la iglesia!

Novio.- ¿Tienes prisa?

Novia.- Si. Estoy deseando ser tu mujer y quedarme sola contigo y no oír más voz que la tuya.

Novio.-Eso quiero yo.

Novia.- Y no ver mas que tus ojos...y que me abrazaras tan fuerte, que aunque me llamara mi madre que esta muerta, no me pudiera despegar de ti.

Novio.- Yo tengo fuerza en los brazos. Te voy a abrazar cuarenta años seguidos.

Voces.- La mañana de casada la corona te ponemos. Para que el campo se alegre con el agua de tu pelo.

Voces.- Que despierte la novia... que despierte la novia.

En un lateral la criada es esa otra novia que no se casa. Cuando los novios pasan para la Iglesia, ella sigue su ceremonia.

Criada.- Al salir de tu casa para la iglesia, acuérdate que sales como una estrella.

### ***Escena Ocho.***

Criada.- Giraba, giraba la rueda y el agua pasaba; porque llega la boda que se aparten las ramas y la luna se adorne por sui blanca baranda. (A si misma) ¡Pon los manteles! ¡Prepara el vino! Cantaban, cantaban los novios y el agua pasaba. Porque llega la boda que relumbre la escarcha y se llenen de miel las almendras amargas. (Sigue con su ritual en paralelo )

Mujer.- Vamos.

Leonardo.- ¿A dónde?

Mujer.- A la iglesia. Pero no vas en el caballo. Vienes conmigo.

Leonardo.- ¿En el carro?

Mujer.- ¿Hay otra cosa?

Leonardo.- Yo no soy hombre para ir en carro.

Mujer.- Y yo no soy mujer para ir sin marido a una boda. ¡Que no puedo mas!

Leonardo.- No yo tampoco.

Mujer.- ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo.

Leonardo.- ¡Vamos!

Mujer.- No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Yo ya estoy despechada ...pero tengo un hijo. Y otro que viene. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo.-

Leonardo.- ¡Vamos!

Mujer.- ¡Pero conmigo!

Criada.- Al salir de tu casa para la iglesia, acuérdate que sales como una estrella.

Giraba, giraba la rueda y el agua pasaba. ¡Porque llega tu boda deja que relumbre el agua!

### ***Escena Nueve.***

Madre.- ¡Por fin!

Padre.- ¿Somos los primeros?

Criada.- No. Hace rato llegó Leonardo con su mujer. Corrieron como demonios.

Padre.- Ese busca la desgracia. No tiene buena sangre.

Madre.- ¿Y que sangre va a tener? La de toda su familia. Manejadores de cuchillo y gente de falsa sonrisa.

Padre.- Hoy no es día de que te acuerdes de esas cosas.

Madre.- Cuando sale la conversación tengo que hablar. Y hoy mas. Porque hoy me quedo sola.

Padre.- En espera de estar acompañada.

Madre.- Esa es mi ilusión: los nietos. Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente.

Padre.- Yo quisiera que esto fuera cosa de un día. Que en seguida tuvieran dos o tres hombres.

Madre.- Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella.

Padre.- Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte. Ahora tienes que esperar.

Leonardo.- (Entra con su mujer) ¿Va a haber fiesta? ¡Aquí va a haber fiesta!

Aparecen los novios cogidos del brazo. Fiesta.

Un panfleto cae en la mitad de la boda.

El primero en verlo caer es Carlos, y para de tocar el cajón. Después lo ve Bea y para de taconear. Carmen recibe lo que a Bea le sucede y ve el panfleto, se levanta. Luismi ve a Carmen y deja de tocar, se levanta y con él reaccionan Dani, Danai y Mariano. Todos quedan pendientes del pequeño papel, salvo Inma (que sigue taconeando) y Jesús (que sigue tocando el acordeón). Mariano agarra el papel del suelo y se adelanta un poco en el espacio buscando un punto de luz para poder leer mejor, pero el ruido que hace Inma no le deja leer y la manda callar con una mirada. Cuando el taconeo cesa, Jesús se da cuenta y para de tocar el acordeón. Todo queda paralizado. Salió Bodas de Sangre y de repente vuelve a hacer mucho frío.

Mariano.- (lee) “Os convocamos para defender la unidad de España contra todo separatismo o... di... digre... disgre... ga...”

Jesús.- (le interrumpe) Disgregación (le quita el folleto).

Mariano.- Disgregación.

Jesús.- (sigue leyendo) "... Queremos una España sin cadenas ni tiranías judaicas,..."

Mariano.- Bien (bromea).

Jesús.- "... una nación sin marxismo ni comunismo destructores..."

Mariano.- ¡Bien!

Jesús.- "... Debemos potenciar las Fuerzas Armadas como salvaguarda de lo permanente y garantía de la libertad del pueblo..."

Mariano.- ¡Bien!

Jesús.- "... Con todo ello (parodia un discurso), conseguiremos un espíritu nacional fuerte y unido para instalar en el alma de las futuras generaciones de nuestra España grande (Carlos comienza con un redoble de tambor), fuerte y unida, la alegría y el orgullo de la Patria".

Todos arrancan en un fuerte aplauso.

Suena de golpe el discurso real de lo que acaban de leer. El aplauso es inmediatamente acallado. En silencio, Mariano se adelanta hacia donde viene el sonido, y cuando el discurso ha finalizado y se está alejando su fuente, grita como acorralado: "¡Viva Franco! ¡Arriba España!". Se hace el silencio. Todos lo están mirando. Lo condenan y lo comprenden a la vez. Mariano está lejos, solo... Jesús arranca suave con el acordeón, la melodía del "Tápame". Luismi y Carlos siguen con clarinete y con cajón, los demás celebran; lo han perdonado. Danai va al centro del tablao y baila con Mariano, esa danza es la transición del frío al calor, de la vida a "Bodas...". Ahora son el Padre y la Novia bailando en la fiesta.

El Padre entrega la Novia al Novio y entrelaza sus manos. La música calla y se oye a Leonardo, que toca su melodía con el acordeón. El Novio se separa de la Novia y se adelanta, va a atender a un grupo de invitados. La Novia se queda enganchada con Leonardo.

El Novio la mira.

Novio.- Ha venido mucha gente.

Novia.- Mucha... tanta gente.

Novio.- Gente que no salía de su casa...primos que no conocía. (Se acerca al tablao)

Madre.- Tu padre sembró y ahora lo recoges tú. (A novia) ¿Y tú mujer, qué piensas?

Novia.- No pienso en nada.

Madre.- Las bendiciones pesan mucho.

Novia.- Como plomo. ¿Se queda Ud. aquí esta noche?

Madre.- No. Mi casa está sola.

Novio.- (Entra en el tablao, a la novia) ¿Te gustó el azahar?

Novia.- Sí.

Novio.- Es todo de cera. Para siempre. Me hubiera gustado que llevaras en todo el vestido.

Novia.- No hace falta. (Le susurra al novio, no hace falta que se oiga) Ahora vuelvo... (Sale)

La músicos tocan algo alegre, pero la melodía se va a distorsionar cada vez más y más mientras la Novia se aleja y la Mujer de Leonardo se acerca al Novio. La intensidad de la música llegará al máximo y parará de golpe cuando la Mujer abra su abanico.

Mujer..- ¡Que seas feliz con mi prima!

Novio.-. Tengo seguridad.

Mujer..- Aquí los dos; sin salir nunca y a levantar la casa. ¡Ojala yo viviera así de lejos!

Novio.- ¿Por qué no compráis tierra? El monte es barato y los hijos se crían mejor.

Mujer.- No tenemos dinero.

Novio.- Tu marido es un buen trabajador.

Mujer..- Si, pero le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es hombre tranquilo.

Criada.- ¿No tomáis nada?

Mujer.- ¿Y Leonardo?

Criada.- No lo vi.

Novio.- Debe estar con la gente.

Mujer.- ¡Voy a ver! (Sale)

Criada.- Aquello esta hermoso.

Novio.- Y tú. ¿No bailas?

Criada.- No hay quien me saque.

El Novio la saca a bailar. Vals.

### ***Escena Diez.***

La Novia baila sola, ensimismada. Aparece la Muchacha 2.

Muchacha 2.- ¿A quién diste el primer alfiler?

Novia.- No me acuerdo.

Muchacha 2.- A mí tontuela... delante del altar. (Se va)

Aparece el Novio y la abraza por detrás. Ella sin verlo le acaricia y baila con él. Se gira y cuando lo ve, retrocede.

Novio.- ¿Te asustas de mí?

Novia.- ¿Eras tú?

Novio.- ¿Quién iba a ser? Tu padre o yo.

Novia.- Es verdad.

Novio.- Aunque tu padre abraza más blando.

Novia.- Es verdad.

Novio.- Porque es viejo.

Novia.- ¡Déjame!

Novio.- ¿Por qué?

Novia.- La gente... Pueden vernos.

Novio.- ¿Y qué? Ya es sagrado.

Novia.- Si, pero déjame...luego.

Novio.- ¿Qué te pasa? ¡Estás como asustada!

Novia.- No tengo nada. No te vayas. (Entra la Mujer de Leonardo)

Mujer.- ¿Pasó por aquí mi marido?

Novio.- No.

Mujer.- Es que no lo encuentro y el caballo no está en el establo.

Novio. Debe estar dándole una carrera (se va la Mujer). (A la Novia) Vamos un rato al baile.

Novia.- No, quiero echarme en la cama un poco. (Se va)

Llega la Madre.

Madre.- Hijo.

Novio.- ¿Dónde anda usted?

Madre.- En todo este ruido. ¿Estas contento?

Novio.- Si.

Madre.- ¿Y tu mujer?

Novio.- Descansa un poco. ¡Mal día para las novias!

Madre.- ¿Mal día? El único bueno. Para mí fue como una herencia. Se plantan los árboles nuevos.

Novio.- ¿Usted se va a ir?

Madre.- Si. Yo tengo que estar en mi casa.

Novio.- Sola.

Madre.- Sola no. Que tengo la cabeza llena de cosas y de hombres y luchas.

Novio.- Pero luchas que ya no son luchas.

Madre.- Mientras una vive, lucha.

Novio.- ¡Siempre la obedezco!

Madre.- Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notaras arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que...

Entra el Padre.

Padre.- ¿Y mi hija?

Novio.- Esta dentro.

Criada.- (Bailando) ¡Vengan los novios que vamos a bailar la rueda!

Padre.- Debe haber subido a la baranda.

Novio.- ¡Voy a ver! (Se va detrás a buscar a la Novia)

Padre.- ¿Y donde pudo haber ido?

Criada.- (Bailando) ¿Y la niña donde está?

Padre.- En el baile no está.

Criada.- En el baile no está.

Madre.- ¿Qué es esto? ¿Dónde está tu hija?

Mujer.- (Grito desesperado) ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. ¡Iban abrazados, como una exhalación!

Padre.- ¡No es verdad! ¡Mi hija, no! ( Es la muerte social de su hija. A partir de este instante comenzará un ritual que lo convertirá en la vecina compungida de la última escena)

Madre.- ¡Tu hija si! Planta de mala madre, y él, también él. ¡Pero ya es la mujer de mi hijo!

Novio.- ¡Vamos detrás! ¿Quién tiene un caballo?

Madre.- ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quien tiene un caballo? Le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua por un caballo...

La Muerte.- (Convertida en caballo) Aquí hay uno.

Madre.- (Al hijo) ¡Anda...detrás! No...no vayas.

Padre.- No será ella...no lo será... (con los restos de hombre que le quedan)

Madre.- Pues lo es... y también es la mujer de mi hijo...ya es la mujer de mi hijo...Dos bandos. Aquí hay dos bandos. Mi familia y la tuya. Vamos por todos los caminos...vamos a ayudar a mi hijo. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tu con el tuyo y yo con el mío.

**Escena Once.**

Leñador 1.- ¿Y...los han encontrado?

Leñador 2.- No. Pero los buscan y los encontraran.

Leñador 1.- Si... ya darán con ellos.

Leñador 2.- ¡Chiss...! Parece que se acercan por todos los caminos a la vez.

Leñador 1.- Cuando salga la luna los verán.

Leñador 2.- Deberían dejarlos...

Leñador 1.- El mundo es grande. Todos pueden vivir en el.

Leñador 2.- Pero los matarán.

Leñador 1.- Es la sangre... el hombre siempre sigue su camino.

Leñador 2.- Pero la sangre se la bebe la tierra.

Leñador 1.- ¿Oyes algo?

Leñador 2.- Oigo los grillos, las ranas... la noche.

Leñador 1.- Los buscan y los matarán.

Leñador 2.- Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos... Muchas nubes... Quizás hoy no tengamos luna.

Leñador 1.- El novio los encontrará con luna o sin luna.

Leñador 2.- ¿Romperán el cerco?

Leñador 1.- El lleva un buen caballo.

Leñador 2.- Pero lleva una mujer.

Leñador 1.- Ahora sale la luna.

El Leñador 2 la construye con su poesía. El Leñador 1 se va transformando en la luna.

Leñador 2.- ¡Ay luna que sales! Luna de las hojas grandes.

¡Llena de jazmines la sangre! ¡Ay luna sola! Luna de las verdes hojas. Plata en la cara de la novia. ¡Ay luna mala! Deja para el amor la oscura rama. ¡Ay triste luna! Deja para el amor la rama oscura.

La Luna acaba siendo una guitarra que suena y declama. Mientras la luna se expresa el otro leñador se convierte en Mendiga.

### ***Escena doce.***

Luna.- Cisne redondo en el río,/ojo de las catedrales/alba fingida en las hojas/soy; ¡no podrán escaparse!/ ¿Quién se oculta? Quien solloza por la maleza del valle?/ La luna deja un cuchillo/abandonado en el aire/que siendo acecho de plomo/quiere ser dolor de sangre./ ¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada/por paredes y cristales!/ ¡Tengo frío! Mis cenizas/ de soñolientos metales,/ buscan la cresta del fuego/por los montes y las calles./ Pero me lleva la nieve/sobre su espalda de jaspe,/y me anega dura y fría,/ el agua de los estanques./ Pues esta noche tendrán/mis mejillas roja sangre,/y los juncos agrupados/en los anchos pies del aire/ ¡No haya sombra ni emboscada,/que no puedan escaparse!/ ¡Que quiero entrar en un pecho/para poder calentarme!/ ¡Un corazón para mí!/ Caliente que se derrame./ ¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!/ ¡No! ¡No podrán escaparse! Yo haré lucir al caballo/ una fiebre de diamante/

Mendiga.- Ellos se acercan. De aquí no pasan. El rumor del río apagará con el golpe de troncos el desgarrado vuelo de los gritos. Aquí ha de ser y pronto. Estoy cansada. ¡Esa luna...esa luna!

Luna.- Ya se acercan. Uno por la cañada y el otro por el río. ¿Qué necesitas?

Mendiga.- Nada.

Luna.- El aire va llegando duro, con doble filo.

Mendiga.- Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después de las navajas ya saben el camino.

Luna.- Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.

Mendiga.- No dejemos que pasen el arroyo. ¡Silencio!

Luna.- ¡Allí vienen!

Mendiga.- De prisa. Mucha luz. ¿me has oído? ¡No pueden escaparse! (La Mendiga recibe al Novio que entra)

Novio.- Los encontraré.

Mendiga.- No los encontrarás...

Novio.- ¡Sí!

Mendiga.- Se han ido por otra vereda...

Novio.- No. Yo sentí el galope.

Mendiga.- Sería otro caballo.

Novio.- No hay mas que un caballo en el mundo y es éste.

Mendiga.- Tengo frio.

Novio.- ¿Por qué me sigues? ¿Adonde te diriges?

Mendiga.- Allá lejos...

Novio.- ¿Viste un hombre y una mujer que corrían montados en un caballo?...dime, contesta, ¿los viste?...¿Han pasado por aquí?

Mendiga.- No han pasado; pero están saliendo dela colina. ¿No lo oyes?

Novio.- No.

Mendiga.- Tu no conoces el camino.

Novio.- Iré...sea como sea.

Mendiga.- Te acompañaré. Conozco esta tierra.

Novio.- ¡Pues vamos! ¿Por donde?

Mendiga.- ¡Por allí! (Cae Leonardo) ¡Por allí! (Cae Novia)

**Escena Trece.**

Leonardo.- ¡Calla!

Novia.- Desde aquí yo me iré sola.

Leonardo.- ¡Calla!

Novia.- Con los dientes, con las manos, como puedas, quita de mi cuello honrado el metal de esta cadena, dejándome arrinconada allá en mi casa de tierra. Y si no quieres matarme como a víbora pequeña, pon en mis manos de novia el cañón de la escopeta.

Leonardo.- Ya dimos el paso; ¡calla! Porque nos persiguen cerca y te he de llevar conmigo.

Novia.- ¡Pero ha de ser a la fuerza!

Leonardo.- ¿A la fuerza? ¿Quién bajó primero las escaleras?

Novia.- Yo las bajé.

Leonardo.- ¿Quien le puso al caballo bridas nuevas?

Novia.- Yo misma. Verdad.

Leonardo.- ¿Y que manos me calzaron las espuelas?

Novia.- Estas manos que son tuyas. ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! Que si matarte pudiera te pondría una mortaja con los filos de violetas. ¡Ay que lamento, que fuego me sube por la cabeza!

Leonardo.- ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía. Y cuando te vi de lejos me eché en los ojos arena. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta. Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas.

Novia.- ¡Ay que sinrazón! No quiero contigo cama ni cena, y no hay minuto del día que estar contigo no quiera, porque me arrastras y voy, y me dices que me vuelva y te sigo por el aire como una brizna de hierba. He dejado a un hombre duro y a toda su descendencia en la mitad de la boda y con la corona puesta. Para ti será el castigo y no quiero que lo sea. ¡Déjame sola! Huye tú, no hay nadie que te defienda.

Leonardo.- La noche se está muriendo en el filo de la piedra. Vamos al rincón oscuro donde yo siempre te quiera, que no me importa la gente ni el veneno que nos echa.

Novia.- Y yo dormiré a tus pies para guardar lo que sueñas. Desnuda, mirando al campo, como si fuera una perra. ¡porque eso soy! Que te miro y tu cuerpo me quema.

Leonardo.- Se abrasa lumbre con lumbre. La misma llama pequeña mata dos espigas juntas. ¡Vamos!

Novia.- ¿Adónde me llevas?

Leonardo.- Adonde no puedan ir estos hombres que nos cercan. ¡Donde yo pueda mirarte!

Novia.- Llévame de feria en feria, dolor de mujer honrada, a que las gentes me vean con las sábanas de boda al aire, como banderas.

Leonardo.- También yo quiero dejarte si pienso como se piensa. Pero voy donde tu vas.

Clavos de luna nos funden mi cintura y tus caderas.

Novia.- ¿¡Oyes!?

Leonardo.- Vienen...

Novia.- ¡Huye! Es justo que yo aquí muera con los pies dentro del agua y espinas en la cabeza. Y que me lloren las hojas, mujer perdida y doncella.

Leonardo.- Cállate. Ya suben...

Novia.- Vete...

Leonardo.- Silencio. Que no nos sientan. Tú delante. ¡Vamos, digo!

Novia.- ¡Los dos juntos!

Leonardo.- Si nos separan será, porque esté muerto.

Novia.- Y yo muerta.

Mueren Leonardo y Novio.

### ***Escena Catorce***

La mendiga los deja a cada uno con su muerte.

Vecina- Padre.- (Era el padre. Ahora una mujer) ¡Calla vieja, calla!

Mendiga.- Yo los vi. Dos torrentes quietos al fin entre piedras grandes.

Vecina.- Calla.

Mendiga.- Dos hombres vida contra vida y al fin muertos en la hermosura de la noche.

Muertos... sí... muertos.

Vecina.-... y la novia vuelve teñida en sangre falda y cabellera. Cubiertos con dos mantos ellos vienen sobre los hombros de los mozos más altos. Así fue... nada más.

Mendiga.- Flores rotas los ojos y sus dientes dos puñados de nieve enfurecida. Los dos cayeron...

Mendiga.- Morenito el uno, morenito el otro.

Madre.- Calla.

Vecina.- No puedo.

Madre.- Calla, he dicho. ¿No hay nadie aquí?...Debía contestarme mi hijo. Pero el se ha convertido en un montón de flores secas... una voz oscura detrás de los montes. (A la vecina) No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada mas y las mías vendrán en la soledad.

Vecina.- Vente a mi casa; no te quedes aquí.

Madre.- Aquí. Aquí... Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que me aterren las escopetas o el cuchillo. Otras madres se asomaran por las ventanas, azotadas por la lluvia para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto... pero no... camposanto no... lecho de tierra, cama que los encierra y los acuna para el cielo...

Vecina.- Mujer... ten caridad de ti misma.

Madre.- He de estar serena. No quiero que me vean tan pobre. ¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios.

Aparece la Novia.

Novia.- Aquí vengo.

Madre.- ¿Quién es?

Vecina.- ¿No la reconoces?

Madre.- Por eso pregunto quien es. Porque tengo que no reconocerla para no clavarle mis dientes en el cuello. ¡Víbora! ¿La ves? Está ahí y está llorando, y yo quieta sin arrancarle los ojos. No me entiendo. ¿Será que yo no quería a mi hijo?

Novia.- He venido para que me mate y que me entierren con ellos. Quiero que me mate no con sus manos; con garfios de alambre, con una hoz, con tanta fuerza hasta que se rompa en mis huesos...pero quiero que sepa que estoy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se me haya metido dentro...

Madre.- ¿Qué me importa eso a mi?

Novia.- Si...yo me fui con el otro...pero tu también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada llena de llagas por dentro y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mi el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua fría y el otro me mandaba miles de pájaros que me impedían andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de mujer acariciada por el fuego...Yo no quería...¡ójelo bien...! Yo no quería.

Madre.- bah...ella no quería...yo tampoco... ¿Quién tiene la culpa? ¡Floja, delicada, mujer de mal dormir y mal vivir...has tirado un corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra hembra.

Novia.- ¡Calla...calla! Véngate de mi; ¡aquí estoy! Mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero lo que has dicho es mentira... Soy honrada, honrada, como una niña recién nacida.

Madre.- ¿Y que me importa a mi tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos.

Novia.- Déjame llorar contigo.

Madre.- No... Lloro...pero en la puerta.

Madre.- Con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor. Con un cuchillo, con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas, y que se para en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.

Novia.- Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden los hombres duros con los labios amarillos.

Madre.- Y apenas cabe en la mano, pero que penetra frío por las carnes asombradas y allí se para, en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.

Suena la guitarra. Alumbra la luna. La muerte queda instalada... Se escucha a Miguel de Molina y rompe con la tristeza.