



Tercer cordón del conurbano. Una tragedia marrón.

Dramaturgia: adaptación libre de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca.

Intérpretes: Mariano Bragan, María Robles, Carolina Ghigliazza, Mariela Fernández, Guido Sotomayor y Marcelo Luchetti.

Música en vivo: Lara Bragan y Franco Napolitano.

Técnico: Germán Navarro.

Dirección: Paula Sánchez.

Estrenada el 20 diciembre de 2022 en el Centro Cultural “El Matute Cultural”.

Próximas funciones: El 26 de agosto de 2023 en El Bosque de Natamacca, 20.30 hs. (Coronel Vidal 3534, Remedios de Escalada), 2 de septiembre de 2023 en el Cine Municipal Wilde, 21 hs. (Varela 6261, Avellaneda) y el 7 de octubre de 2023 en El taller Teatro, 21 hs. (Calle 6 N°3672, Berazategui).

PALABRAS CLAVE: PAYASXS DEL MATUTE – *BODAS DE SANGRE* – TERRITORIALITY – TEATRO BONAERENSE
KEYWORDS: PAYASXS DEL MATUTE – *BODAS DE SANGRE* – TERRITORIALIDAD – PROVINCE OF BUENOS AIRES' THEATRE

***Bodas de sangre en el conurbano:
sobre Tercer cordón del conurbano. Una tragedia marrón***

Guadalupe Sobrón Tauber¹

En la última Fiesta Provincial del Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires, tuve la suerte de asistir a *Tercer cordón del conurbano. Una tragedia marrón*. En la vorágine de ver obra tras obra, el día viernes me encontró entrando a una sala repleta, en uno de los últimos asientos. Mientras terminaba de ingresar la gente, en el escenario, un elenco numeroso hacía diez minutos que ininterrumpidamente realizaba percusión en vivo, con sus integrantes dispuestos a ambos costados del escenario sobre cajones. Los espectadores que ya se encontraban ubicados acompañaban con palmas y, antes de que

¹ Es actriz, profesora en Letras y estudiante del Doctorado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Cumple funciones como becaria de investigación de dicha institución en las materias *Literatura y Cultura Españolas I* y *Teoría y Crítica del Teatro*. Forma parte del grupo de investigación GLISO, dirigido por Marta Villarino. Contacto: guadalupesobrontauber@gmail.com

cualquier palabra fuera dicha, ya había iniciado el acontecimiento. Quizá por el apuro o porque no había tenido el tiempo ni la ocurrencia de leer el programa de mano que descansaba en mis dedos, cuando finalmente las luces de sala se apagaron y un haz de luz focalizó a una de las actrices en el medio, me sorprendí gratamente de descubrir lo que iba a suceder: una versión, en palabras de Dubatti, “territorializada” (2018) de *Bodas de Sangre*. Este *raconto* puede parecer un capricho, pero viene al caso para entender la forma en la que la obra sobre la que reflexionaremos tiende puentes al público y las estrategias que capitaliza para encarar una dramaturgia que retoma casi íntegramente el clásico de Lorca y, simultáneamente, dialoga con las resonancias que el texto puede tener con el contexto de los artistas y el público desde el cual y para el que nace.

Tercer cordón del conurbano. Una tragedia marrón es una “creación colectiva de la Compañía Payasxs del Matute”, como señala el grupo en sus redes. Estrenada en diciembre de 2023, en el centro cultural “Kultural Matute” ubicado en Avellaneda, la obra surge, como han explicado en instancias de desmontajes, de una inquietud y abordajes grupales del texto dramático de García Lorca, que con la dirección de Paula Sánchez, terminó de forjarse como espectáculo. Fue declarada de Interés Municipal por el Municipio de Avellaneda, y fue ganadora tanto de las Fiestas Regionales de Teatro Independiente como de las Provinciales.

Coherentes con la trayectoria grupal, la pieza retoma la técnica del payaso y reapropia el clásico lorquiano al atravesarlo por ese lenguaje. Esto habilita la introducción de múltiples referencias que interrelacionan el contexto de representación original y el nuevo. De manera que se superpone al texto dramático español una nueva serie de sentidos, a la vez que se recuperan aquellos que el clásico todavía hace resonar: la violencia, la muerte, el prejuicio, por nombrar algunos. En esta línea, ahondaremos en ejes que resultan significativos en torno a cómo las decisiones estéticas tomadas, al mismo tiempo que facilitan y acortan la brecha entre el texto de Lorca y el público bonaerense, favorecen la superposición de nuevos significados y la relectura de lo previo junto con el involucramiento del público. Lo que lleva, incluso, a que la obra tome potencia para quien no conoce el intertexto.²

En primer lugar, la pregunta de base que puede surgir al ver la pieza o leer nuestra introducción es: ¿por qué payasos?, ¿qué implica? Y dicho aspecto creemos que es un elemento fundamental de la mirada que ofrece el acontecimiento teatral que tiene lugar en 2023, en Argentina, frente al *Bodas de sangre* de Lorca de 1933. El código del payaso es el medio para la reescritura: es a través del diálogo directo al público, de la puesta en evidencia de los artificios y del juego físico que se reescribe textual y corporalmente. Si

² En el desmontaje que se llevó a cabo durante la Fiesta Provincial, los intérpretes comentaban cómo le sucedía que la mayoría de su público quizá desconocía la referencia y eso propiciaba otras significaciones e incluso modificaba la efectividad de ciertos chistes.

bien no hay grandes cambios en términos literarios, si los hay en el tono, en las intervenciones, en los chistes –como “qué lorca”, para referirse al calor–, en los usos escenográficos y de vestuario que hacen resituar la obra en medio de la crisis de 2001 y repensar a los personajes desde nuestros contextos culturales. Evidencia de esto es que la brecha entre la familia del novio y la novia es en la versión la que habita entre capital y conurbano, el viñedo ahora es un almacén y las problemáticas que afectan en la obra de Federico a esos personajes rurales son los que persisten en los problemas diarios de una clase trabajadora en la periferia geográfica de la capital del país.



Fotografía tomada de las redes del Instituto Nacional del Teatro

Pero lo interesante es que todo se hace humor mediante. El juego paródico, que tendrá más homenaje que traición, se da, como se desprende de lo dicho, no tanto en la reescritura verbal –aunque sí existen modificaciones a favor del juego con el sentido–, sino de la escénica (Dubatti 2018: 16). Ante esto surgen dos elementos interesantes. Por un lado, que como bien señalan en su difusión, el gesto paródico no anula la dimensión trágica de la obra. Todo lo contrario. La parodia, en su sentido transgresor y de inversión (Pauls 1980), aparece esencialmente en la caracterización de personajes o en el tratamiento metaliterario de lo que sucede. Pero, detrás de ese juego, que como señalaremos más adelante funciona como estrategia para la apropiación y territorialización, se retoma la matriz trágica propia de *Bodas de Sangre*. De hecho, ellos mismos en la presentación de la obra consideran la tragedia como parte del código instaurado: “Combinando el grotesco, la tragedia y el humor payaso la obra nos deja los olores y sensaciones de la vida en el conurbano profundo, las

diferencias de clase y las estrategias de supervivencia en un ambiente hostil.” (Municipalidad de Avellaneda 2023). La cita es interesante porque establece la vinculación entre los códigos elegidos para esa reescritura escénica con aquello que resuena de la obra y que está presente en la sociedad, con la denuncia y visibilización que se propone.

Otro aspecto que resuena de sus palabras es la sensorialidad –“olores” y “sensaciones”–, una apuesta clave para pensar cómo la obra se territorializa en ese conurbano profundo y pone al servicio de ello múltiples estrategias teatrales. De hecho, la potencia y significancia con la que la obra logra alcanzar estos aspectos se da en el enraizamiento con la comunidad de la que surge. Territorialización (Dubatti 2018: 8) que se promueve desde el lenguaje y, como hemos indicado, mediante la forma de apropiación del texto base. Esto concretamente se ejemplifica en algunos signos. En primer lugar, en el título. Si bien en el programa se aclara que se trata de una versión de *Bodas de sangre*, nada en el nombre que llega primero a nuestros oídos coloca a la dramaturgia lorquiana como protagonista. Por el contrario, lo que pervive en el nombre no es la referencia erudita o argumental, sino la idea de tragedia, pero marrón. El título pone en primer lugar el marco, el espacio que abraza la tragedia y la “amarrona” en su paisaje de barro, de olores, y de marginalidad. El conurbano, casa y móvil de mucho de lo que sucede, se vuelve el verdadero protagonista de la obra –lejos de cualquier romantización o simplificación–.

En segundo lugar, las estrategias de territorialización se materializan en elementos escénicos concretos: en las voces y acentos que regionalizan en la Argentina –la novia con acento cordobés, por ejemplo–, en la caricaturización y sátira de ciertos comportamientos sociales que se dan mediante la corporalidad y el vestuario de los personajes –Leonardo como motoquero–; en los elementos escenográficos –la pelopincho, los productos de supermercado– o sonoros –el ladrido de los perros–. Todo se pone al servicio de recrear el paisaje del conurbano bonaerense. A su vez, la ubicación espacial y temporal –“en el convulsionado conurbano, durante diciembre de 2001” (Municipalidad de Avellaneda 2023) – fomenta una nueva lente de interpretación para la acción dramática: por un lado, del texto de Lorca, cuyo *pathos* basado en elementos que se vuelven incongruentes a esa nueva realidad lo catapulta a la risa payasa; por otro, reedifica los cimientos de aquello que sigue siendo trágico y puede ser perceptible en ese nuevo espacio-tiempo.

De manera que los elementos referenciales potencian las territorializaciones ayudadas por el código de payaso en conjunción con lo grotesco, lo que posibilita por momentos la risa y por otros el llanto, e incluso la denuncia directa. Un buen ejemplo de esta multiplicidad de matices son las escenas del matrimonio de Leonardo, el antiguo novio y amante de la Novia. Por su parte, Leonardo es un personaje que en el tratamiento de la obra resulta absolutamente cómico, desde la composición física del personaje hasta su forma de hablar. Los textos originales de la propuesta de García Lorca, que están cargados de enojo y pasión –sentimientos que lo llevan a la muerte–, al ser dichos mediante un personaje casi ridiculizado fomentan el humor, incluso en el momento de su asesinato –

cabe aclarar que la denuncia respecto a la muerte de ambos hombres estará, como en el original de Lorca, en la voz de la Novia y especialmente de la Madre—.



Fotografía tomada de las redes del Instituto Nacional del Teatro

Pero, al mismo tiempo que esto ocurre, también se filtran golpes de realidad que complejizan eso de lo que se ríe. Al respecto, la esposa de Leonardo, personaje pasivo y sufrido en la pieza original, aquí es una mujer imponente, humorística pero mordaz también. Su primera aparición es colgando la ropa, trabajando de ama de casa sin parar, sin ser romantizada. En un juego físico asistido por dos compañeros en el que se resalta la vorágine de las tareas del hogar, mientras frenéticamente cuelga prendas, pone en un broche a su bebé y lo que empieza desde lo cómico, termina por exponer la precarización de ese rol de género. En el tratamiento del matrimonio, se evidencia que lejos de haber una lectura ingenua o improvisada mediante la risa del hipotexto, ingresa una mirada que expone lo más desnudo de esa realidad desde la que se enuncia y da cuenta de una perspectiva y relectura del clásico muy conscientes de lo que buscan comunicar.³

De lo anterior se desprende que la obra tiene sin lugar a duda un fuerte compromiso social y posicionamiento ante lo que dice y la realidad que la rodea. Si bien como se ha mencionado esto es constante, es especialmente evidente en el monólogo final.

³ De hecho, el tratamiento de todos los personajes femeninos da cuenta de una mirada situada y desde la perspectiva de género que es transversal a la obra: son roles que frente al original, son dominantes y activos.

Acompañado por la luz y el sonido, que no dan lugar al clima cómico que prima, la madre dice su monólogo agregando elementos que son propios de las problemáticas que asolan al conurbano contemporáneo. Los chicos que se matan entre sí, producto de un contexto en el que se culpabiliza a un sector social sin comprender la vulnerabilidad que nos circunda. Bien lo señalan ellos mismos: “Cuando el odio y la discriminación se apoderan de una sociedad, se abre paso a la tragedia” (Municipalidad de Avellaneda 2023). Esta coherencia se desprende de la organicidad con la que la obra se hace representativa y significativa en su contexto de producción. En el desmontaje de la Fiesta Provincial, el elenco comentó que el centro cultural que integran es también comunitario y que la obra suele ir acompañada de espacios de debate y análisis con las personas del barrio en los que, por ejemplo, se propicia la reflexión en torno a la violencia final que proponen. Dato que, lejos de ser anecdótico, colabora a la consolidación de una postura que no solo está en el evidente contenido, sino también en la forma en la que se aborda el trabajo: lo colectivo como eje estructural.



Fotografía tomada de las redes del Instituto Nacional del Teatro

Y aquí volvemos al inicio. Como comentábamos, la obra expone a sus actores en su mayoría todo el tiempo en el escenario. Se hacen explícitas las intervenciones musicales y sonoras, la colaboración de otros en escenas que quizá protagonizan pocos compañeros. Hasta la escenografía, que se arma segundo a segundo, o los vestuarios que dan lugar a que más de uno de los intérpretes tome múltiples personajes o voces, refuerzan este sentido. De modo que ese trabajo colectivo es potenciado escénica y técnicamente. Se apuesta a una forma de construir la ficción que hace explícito el artificio y demuestra trabajo grupal y

calidez, lo que no exime la posibilidad de hablar de las tragedias contemporáneas y sociales.

Por lo tanto, lo interesante es que si bien la versión deja afuera el tono sobrio y serio de la obra lorquiana, sí nos encontramos ante una tragedia. Una tragedia marrón, donde no es la boda sangrienta la que lleva al desastre, sino la violencia, el prejuicio y la discriminación clasista. No es la individualidad del personaje, sino la trama social y el territorio, intrínsecamente unidos, los que hacen de la obra una tragedia. *Tercer cordón del conurbano* nos ofrece una territorialización del texto de Lorca desde lo más resonante: nos reímos de lo que sobra, y lloramos por las consecuencias de aquello que todavía nos queda por transformar colectivamente.

Referencias bibliográficas

- Dubatti, Jorge (2018). “Reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y territorialidad”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 14, 9. 4-29. Disponible en: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2564/4474>
- Municipalidad de Avellaneda (2023). “Tercer Cordón del Conurbano”. *Agenda Cultural*. Disponible en: <https://www.mda.gob.ar/evento/tercer-cordon-del-conurbano/>
- Pauls, Alan (1980). “Tres aproximaciones al concepto de parodia” en *Lecturas críticas 1*. Diciembre: 7-14.