



Bodas de sangre

Texto dramático: Federico García Lorca.

Versión libre: Edgardo Dib.

Elenco: Luchi Gaido, Sergio Abbate, Rubén Von Der Thüsen, Raúl Kreig, Daniela Romano.

Diseño de vestuario, escenografía e iluminación: Edgardo Dib.

Realización y plástica de elementos escenográficos: Lucas Ruscitti – Federico Toobe.

Diseño y realización de banda sonora: Edgardo Dib.

Realización de vestuario de “La Novia”: Osvaldo Pettinari.

Fotografía: Leonardo Gregoret.

Diseño gráfico: José Casco.

Producción: Abbate – Gaido – Kreig – Romano – Von Der Thüsen.

Asistencia de dirección: Daniel Acosta.

Dirección general: Edgardo Dib.

Estreno: 6 de marzo de 2020 en La 3068 (San Martín 3068), Santa Fe Capital, Provincia de Santa Fe.

Reposición: 2 de julio de 2022 en la misma sala.

PALABRAS CLAVE: TEATRO COMPARADO – REESCRITURA – POÉTICA – RECEPCIÓN
KEYWORDS: COMPARATIVE THEATER – REWRITING – POETICS – RECEPTION

“Bodas de sangre”, según el director Edgardo Dib: García Lorca y Tennessee Williams, revelados en un “tercer” territorio escénico

Jorge Dubatti¹

En una historia comparada de la recepción del teatro de Federico García Lorca en los teatros argentinos (así, en plural, por la diversidad de territorios escénicos de nuestro país), la versión de *Bodas de sangre* del director Edgardo Dib ocupará un lugar central. El estreno se concretó el 6 de marzo de 2020, en Santa Fe Capital, pero las funciones debieron suspenderse por el inicio de la cuarentena por la pandemia. “Fue la única función –evoca Dib–. Decidimos remontar el espectáculo con la complejidad de no haber llegado a tener registro fílmico. Nunca habíamos llegado a filmarlo. Así que, como un rompecabezas en la memoria, dos años después, se fue rearmando”.²

En su extensa trayectoria, este notable teatrino³ cuenta con numerosas reescrituras de clásicos antiguos y contemporáneos (Sófocles,

¹ Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la UBA. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Desde 2021 se desempeña como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Coordina el Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Comisión de Seguimiento del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Ha contribuido a abrir 72 escuelas de espectadores en diversos países. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III*, *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* y *Teatro y territorialidad*. En 2015 y en 2018 el Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica. En 2007 y 2017 recibió el Premio Konex Periodismo-Comunicación.

² Entrevista inédita a Edgardo Dib realizada por Jorge Dubatti en Santa Fe, el 23 de julio de 2022. Todas las declaraciones de Dib incluidas en este trabajo son extractos de esta entrevista. Valoramos especialmente este material porque resulta revelador de la concepción de Dib para la elaboración de la poética de *Bodas de sangre*.

³ Edgardo Dib es director, actor, dramaturgo, docente, y reside en Santa Fe. En más de treinta años de trayectoria ininterrumpida ha puesto en escena numerosos montajes, entre otros: *La casa del campo (allegro pianísimo)* (2004), *Edipo y Yo* (2010), *El jardín de los cerezos (suite para cuatro personajes)* (2012), *Nenúfares, un espectáculo puto* (2017), *Las Hijas de Bernarda* (2017), *(esto no es) Calígula* (2018), *¿Por qué demoró tanto?* (2019), *Medea va* (2021). Vivió en la Ciudad de Buenos Aires entre 2004-2016, donde dirigió: *La casa Alba o la otra orilla del mar* (2006/2007), *Lago, escena para un crimen* (2009), *Casi Tennessee* (2015), *Yo siempre me soñé novela* (2015/2016), *Ojos Amarillos* (2019). Dirigió tres Planes Federales de Co-Producciones del Teatro Nacional Cervantes: *¡BarrancAbajo!* en Córdoba (2013), *La Gringa Loca* en Chaco (2014) y *Los árboles mueren de pie* en Corrientes (2015). Ha obtenido importantes distinciones: Premios Teatro

Eurípides, Anton Chejov, Federico García Lorca, Albert Camus, entre otros), a los que imprime una poética que lo singulariza a través de políticas de la diferencia y de la revelación (Dubatti, 2020a y 2021a). En Dib el acercamiento a los clásicos no solo implica la voluntad de aprovechar su monumentalidad: también vuelve a ellos para diferenciarse desde la contemporaneidad y, especialmente, desde las tensiones territoriales (coordenadas complejas geográfico-histórico-cultural-subjetivas). Paradójicamente, esos trazos identitarios de diferenciación son reveladores de nuevas potencialidades significativas de los clásicos. Por otra parte, entre políticas de la diferencia y de la revelación, las reescrituras directoriales de Dib proponen nuevas dramaturgias escénicas, que deben ser estudiadas como parte del corpus de las dramaturgias nacionales (Dubatti, 2019, 2020b). No es la primera vez que Dib reescribe a García Lorca, al menos lo anteceden dos experiencias de dirección: *La casa Alba o la otra orilla del mar* (2006/2007, CABA) y *Las hijas de Bernarda* (2017, Chaco), además de su trabajo con textos lorquianos en talleres docentes.

Destaquemos brevemente algunos rasgos sobresalientes de la reescritura de *Bodas de sangre* a cargo de Dib. La historia aparece relocalizada: las referencias a lo rural y a las distancias en el texto de Lorca se entretajan con un ambiente urbano, especialmente un bar y una pensión suburbanos, pero también se hacen presentes las calles con afiches de publicidad en inglés. Las tensiones entre lo rural y lo urbano, entre el español y el inglés, no entran en contradicción: la poesía escénica funda un nuevo “tercer” territorio de correlaciones, un “tercero incluido” que pone en evidencia las operaciones de reescritura, los deliberados cambios. Es el territorio de la adaptación que se exhibe como tal, ya que la poética de Dib recurre a la autorreferencialidad teatral, transforma la enunciación escénica en enunciado. Propone así a las/los espectadores una conexión entre García Lorca y Tennessee Williams. He aquí una de las marcas fundantes de esta poética: resignificar a Lorca desde un puente con el dramaturgo norteamericano. En la entrevista Dib nos dijo:

La idea de *Bodas de sangre* surgió a partir de un taller de entrenamiento para actores enfocado en Lorca que dicté en Resistencia, a la vez que dirigía un Plan Federal del Cervantes en esa ciudad. Tengo muy presente en mis recuerdos salir de mi lugar de

del Mundo –UBA–, Cumbre de las Américas (Mar del Plata), Premio “Máscara” a la trayectoria, Premio “Diario Uno” Mejor Director, entre otros. A lo largo de diez años se desempeñó como docente de la Cátedra Preparación del Actor de la Escuela Provincial de Teatro (Santa Fe) y fue durante dos años consecutivos Director Residente de la Carrera de Arte Dramático de la Universidad del Salvador (CABA). En la actualidad, tiene a cargo las cátedras Estéticas Contemporáneas y Taller de Actuación I en el Profesorado de la Escuela Provincial de Teatro (Santa Fe). Actualmente presenta en Santa Fe Capital tres espectáculos: *elhiloazul* (sic), *Casi imperceptible* (Casa de los Gobernadores), ambos con dramaturgia propia, y la versión de *Bodas de sangre* que analizamos.

hospedaje y dirigirme al Centro Cultural Galatea (donde me habían invitado para tal taller) y no saber bien cómo trabajar las escenas que había propuesto. La cabeza pegada al espectáculo que estaba dirigiendo no me daba mucho aire para pensar. Allí me tomó la atmósfera del calor en el texto de Federico (“Cae el sol como plomo”, dice Martirio en *La casa de Bernarda Alba*) y, particularmente, en la escena de Leonardo y La Novia cuando él se le aparece en su casa y ella está en enaguas con la criada. Ligado a esta pesadez del calor, se me vino la imagen sureña norteamericana de los porches, de las casas del sur, Mississippi, que tienen esas galerías con los bancos-hamacas, donde se echan y sientan a tomar limonada, el calor transpirante, los abanicos de paja. Y con ella, una canción que amo, “Summertime”, tema musical que sirvió para enmarcar el trabajo del taller. El calor de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, *La noche de la iguana*. También siempre sobrevoló el clima de *West Side Story*, el enfrentamiento de pandillas, el amor prohibido, los suburbios. Ya en ese taller empecé –como propuesta de investigación actoral– a trabajar lo de “bajar” el registro de actuación.

Resulta muy potente la invitación que Dib genera: pensar el vínculo García Lorca-Tennessee Williams, pensar a García Lorca como precursor de Tennessee Williams, o a este como continuador de la productividad de aquel. También sugiere una relación transhistórica, no genética, de sus poéticas, por elementos comunes, García Lorca y Tennessee Williams hermanados por una reapropiación de la tragedia, las pulsiones de sexo y muerte, y el simbolismo desde el siglo XX.



Fotografía: Martín Bayo

Otro componente constructivo de la dramaturgia escénica de *Bodas de sangre* lo aporta el equipo de actores con los que Dib trabaja permanentemente: Luchi Gaido, Sergio Abbate, Rubén Von Der Thüsen, Raúl Kreig. Producción de grupo independiente, la versión se adapta a los actores del equipo, lo que genera tensiones productivas entre texto dramático lorquiano y texto escénico, entre personaje y actor: Raúl Kreig asume el personaje de la Madre (*cross-acting*), Luchi Gaido el de La Novia, Sergio Abbate el de Leonardo, Rubén Von Der Thüsen el de El Novio, en el caso de los tres últimos: actores adultos en el rol de personajes jóvenes. Dib vuelve a poner en primer plano la autorreferencialidad de la “versión” por el contraste semiótico entre las edades. Intertextualiza así otro drama de Lorca: *Doña Rosita, la soltera* (imaginamos una novia de mayor edad) y despliega multiplicidad de planos temporales en la ficción, planos inscriptos en los cuerpos, las palabras y las acciones (por momentos sentimos que los personajes evocan, en forma expresionista, desde un presente de adultez, acontecimientos vividos en el pasado, objetivación escénica de contenidos de la memoria). Al mismo tiempo, redobla el erotismo y la vitalidad sexual de los cuerpos adultos (Gaido, Abbate, Von Der Thüsen). Deliberadamente, Dib incluye a una actriz joven (Daniela Romano) para establecer un juego de contrastes con los actores adultos (nuevo recurso para la multiplicidad temporal), pero no encarna a La Novia, sino a La Muerte y a la Mujer de Leonardo. Reflexiona Dib:

Aquella idea quedó guardada hasta que en Santa Fe, varios años después, les propongo el texto al elenco ya con la idea de que La Novia sea una mujer adulta, cruzándola con *Doña Rosita, la soltera*. Qué pasaba si Doña Rosita, luego de años de soltería, tenía la posibilidad de casarse. El hecho de pertenecer a un equipo de actores conformado por tres varones (Rubén Von Der Thüsen, Raúl Kreig y Sergio Abbate) y una mujer (Luchi Gaido), todos adultos, siempre me llevó a repensar las adaptaciones en función del equipo y, cuando es necesario, invitando a otros actores o actrices a completar el elenco. El pensar cómo los incorporaba siempre me llevó, sin querer, al corazón de las versiones de los clásicos que he puesto en escena. Así sucedió con *El jardín de los cerezos* (*suite para cuatro personajes*): al no tener una actriz joven para el personaje de Varia (hija de Liubva), surgió la idea de que sea un hijo, concentrando dramáticamente a Varia, Laura Wingfield y Tréplev. Ello generó otro tipo de vínculos y condensó la historia que nosotros queríamos contar. Estos personajes solos, “ciegos”, frente a la realidad.



Fotografía: Leonardo Gregoret

Otro rasgo compositivo central: Dib otorga nueva función a los personajes de La Muerte (Daniela Romano) y La Luna (Raúl Kreig), a los que suma nuevas acciones y parlamentos. La Muerte y La Luna enmarcan la obra y operan como testigos de los acontecimientos trágicos que se van entramando por una sugerencia de fatalidad que ha de cumplirse. Dib construye dos personajes simbolistas, complejos, misteriosos, lejos de cualquier esquema alegórico o unívoco, y para ello otorga a La Muerte y La Luna mayor carnadura humana. En la relocalización urbana del bar y la pensión, La Muerte es una cantante-mesera y La Luna es el patrón. Esa convivencia entre simbolismo y realismo sugiere el enmascaramiento de lo sagrado en lo profano, al mismo tiempo que alude a la naturaleza hierofánica del acontecimiento teatral. Con un artificio de autorreferencialidad, los actores explicitan verbalmente el personaje que van a componer enseguida: “¡Soy La Muerte!” o “¡Soy la Esposa!” en el caso de Romano, y “¡Soy La Madre!” o “¡Soy La Luna!”, en el caso de Kreig. Al respecto nos indicó Dib:

Esta obra de Federico la llevo conmigo desde mis comienzos teatrales a fines de los '80. Trabajé el personaje de La Luna, muy jovencito, en un taller, luego con los años hice una muestra a partir de *Bodas de sangre* en un taller que dicté aquí a fines de los '90. También, en mis tiempos de alumno del Profesorado en Letras, hice una humilde tesis sobre la obra y sus personajes agoreros. Siempre me sedujeron los dos personajes simbólicos que traía Federico como absoluta novedad dramaturgica: La Luna y La

Muerte. Ese espacio surrealista que generó Federico. El marco sureño y tennesiano, me llevó a esta taberna suburbana, donde La Luna y La Muerte son los “dueños” y los tres personajes “humanos” caen inevitablemente a beber y emborracharse. El vacío cotidiano ahogado en el alcohol. Si bien son personajes mágicos, presagiadores y titiriteros, hubo una búsqueda en la humanidad de ambos personajes simbólicos. La animización de un astro y de un ser abstracto como La Muerte llevado al cuerpo humano, conllevó a tratarlos con un perfil psicológico propio del realismo. Por ello, al final, La Muerte se pregunta si realmente tiene que matarlos ya que está cansada de tomar vidas. Finalmente ambos personajes –en esta versión– se dan cuenta de que ellos también tienen que seguir el mandato del destino. Ellos también tienen su propia tragedia: estar atrapados por un mandato cósmico y seguir con su sino de presagio y de muerte.

De esta manera Dib genera, en el acontecimiento teatral, un espesor escénico de liminalidades (yuxtaposiciones, superposiciones, fusiones, pasajes y derivas) entre realismo, simbolismo hierofánico, expresionismo, teatralismo (autorreferencialidad), literaturidad del texto lorquiano, multiplicidad de planos de tiempo y espacio, tragedia. A ello se suma una conciencia de la presencia de las/los espectadores en el *convivio*, especialmente con el artificio de la aproximación de los actores al público en la escena de la fiesta de casamiento, donde los personajes miran hacia la platea muy próximos a la primera fila (procedimiento que proviene de otra puesta de Dib: *El jardín de los cerezos*). Hay que destacar el desempeño de estos actores excepcionales (todos ellos con trabajos propios en otras poéticas de dirección, dramaturgia, docencia, etc.), absolutamente compenetrados y eficientes con el desafío de la poética de Dib, resultado de una larga trayectoria de trabajo colectivo. Poética de dirección, de grupo y de actuación constituyen un *continuum* imposible de separar. Sobre la poética de los actores, afirma Dib:

La decisión del registro actoral más próximo al realismo con un texto de fuerte corte lírico conllevó a una investigación sobre “cómo actuar” este Lorca. Inmediatamente se propuso el trabajo sobre las acciones físicas como anclaje al realismo y enmarque de acción para las escenas. Desayunar, tender sábanas, escuchar música en un tocadiscos, etc. Eso ayudó a llevar “a tierra” a los personajes. Sumándose a esto, la vectorización del texto: tener muy en claro qué quiere el personaje y hacia dónde direcciona lo que dice. Si quiere reprochar, si está hostigando, si está en conflicto consigo mismo, hacia esos vectores va el decir del actor. Solo que lo dice con el lenguaje lorquiano. El subtexto coloquial como soporte de lo lírico. El objetivo era correr al actor del “decir lorquiano” y que no quede el texto por sobre el cuerpo del actor. Sino el actor atravesado por la fuerte impronta lingüística y metafórica de Federico. Los personajes tienen este lenguaje. Se expresan con este decir sintáctico y semántico, pero como parte de su cotidianeidad. Y, obviamente, el hecho de la elección de los personajes en edad

adulta, llevó a una concepción diferente de los vínculos, generando esta mixtura de realismo y tragedia.

La experiencia de la pandemia se inscribió en la poética del reestreno, que según Dib incluyó cambios relevantes en el espectáculo:

Bodas de sangre se estrenó el 6 de marzo de 2020. Primera y única función. Nos arrasa la pandemia. En aquella oportunidad, el personaje de La Novia se había trabajado más desde su ilusión romántica; el de El Novio, desde su ingenuidad, y en Leonardo, un temperamento más reactivo en su estado de alcohol y droga. Cuando este año, ya en post-pandemia, pudimos remontar el espectáculo, nos dimos cuenta de que todo debía ser más amargo. Advertimos que también era consecuencia de lo pandémico: la amargura, el deseo frustrado. Así se revalorizó a El Novio desde un lugar más enérgico y firme, menos ingenuo, agobiado por La Madre. Una Novia más árida, más potente como mujer adulta que toma sus decisiones. Un Leonardo más apocado, más desconectado de la realidad. Revalorizando que la que decide y acepta escapar es ella, y el encuentro final con la madre como dos mujeres presentando sus posturas. No con la culpa y el dolor virgen de una jovencita, sino dos mujeres frente a frente. Y una novia trágica que “no llora”, sino que se planta sobre su dolor y dice.

¿Qué hace que un espectáculo ingrese a la historia de la cultura argentina? Más allá de la descripción e interpretación de su poética (singular selección y combinación de procedimientos en la tríada estructura-trabajo-concepción), *Bodas de sangre* constituye un acontecimiento teatral de excepción, cualidad que lo torna un hito insoslayable en la historia de nuestra honda y múltiple relación con el legado de Federico García Lorca. Está pendiente componer una cartografía lorquiana de los teatros argentinos; cuando se concrete, esta versión de *Bodas de sangre* tendrá allí un capítulo propio.



Fotografía: Martín Bayo

Referencias bibliográficas

- Dubatti, Jorge (2019). “Dramaturgias escénicas, escrituras y reescrituras teatrales: reflexiones teóricas hacia *Medea* (2009), dirección de Pompeyo Audivert”. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Nacional del Centro, Facultad de Arte, 9 (septiembre), 19-37. Disponible en: <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>
- Dubatti, Jorge (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, Jorge (2020b). “Las literaturas (así, en plural) del acontecimiento teatral”. *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, 4 (julio-diciembre), 37-45. Disponible en: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/issue/view/32/showToc>
- Dubatti, Jorge (2021a). “De *Don Gil de las Calzas Verdes* a *Siglo de Oro Trans*, de Gonzalo Demaría: Tirso revelado”. En E. Di Pinto (ed.). *Actas Congreso internacional del GLESOC: Problemas de género(s) en el Siglo de Oro*. Universidad Complutense de Madrid. En prensa.
- García Lorca, Federico (2008). *Obra completa III. Teatro 1*. Ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal.