

# *El teatro en tiempos de pandemia: “Muy bodas de sangre, un biodrama trágico”*

DÍAZ, Silvina / Universidad de Buenos Aires/ CONICET - silvinadiazorban@yahoo.com.ar

---

» *Palabras claves: Teatro- pandemia- reescrituras*

## » **Resumen**

Ante el desafío que supuso, durante la pandemia, la imposibilidad del encuentro presencial, la concreción de esa “comunidad perceptual directa y viva” con la que Jerzy Grotowski definía a la ceremonia teatral, el Complejo Teatral de Buenos Aires ha apelado a diversos recursos tecnológicos para la difusión de teatro filmado en plataformas digitales. El ciclo *Modos híbridos* reúne una serie de producciones audiovisuales concebidas como ficciones autónomas y complementarias de los espectáculos. Como parte del ciclo, *Muy Bodas de sangre, un biodrama trágico* dirigido por Vivi Tellas y Agustina Comedi recurrió al formato del Biodrama para abordar la obra lorquiana.

Se trata de un caso de múltiples reescrituras y cruces intertextuales -no solo con el universo lorquiano sino también con la biografía personal de cada intérprete- que dialogan inevitablemente con el imaginario colectivo y con el devenir político nacional. En este sentido, y si bien se exponen experiencias subjetivas profundamente emotivas en cuanto involucran historias de vida, forman parte asimismo de una construcción social.

## » **Introducción**

Frente a la emergencia sanitaria el Complejo Teatral de Buenos Aires ha apelado a distintas estrategias, como la transmisión por *streaming* de obras teatrales estrenadas en temporadas anteriores, la presentación *on line* de *podcast* centrados en entrevistas a quienes participaron de las propuestas culturales -dramaturgos/as, directores/as, actrices y actores-, y del ciclo *Cine argentino clásico y moderno*, que exhibía copias restauradas de películas nacionales. En lo que se refiere a la danza, además de ofrecer reconocidos espectáculos del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, se llevó a cabo el taller anual de investigación coreográfica, en esta ocasión a

través de formatos digitales: los bailarines de la Compañía plasmaron en videos de corta duración sus investigaciones acerca de distintas formas de hacer y pensar la danza contemporánea en diálogo con el lenguaje audiovisual. Las propuestas escenificaban acciones que discurrían sobre las nuevas circunstancias sociales y comunicacionales: las calles vacías, el cuerpo encerrado, la memoria del cuerpo, el contacto virtual como único modo de relacionarse con los demás, la tecnología y la comunicación.

Desde octubre de 2020 se llevó adelante también el ciclo *Modos híbridos*, que reunía una serie de producciones audiovisuales para ser exhibidas en plataformas digitales por *streaming*, a través del sitio web del Teatro San Martín y la plataforma Vivamos Cultura del Ministerio de Cultura del gobierno de la ciudad.<sup>1</sup>

Estas producciones de teatro, danza, títeres y música habían sido programadas para la temporada de ese año y no pudieron estrenarse debido a la situación sanitaria, por lo que se concibieron como “ficciones autónomas y complementarias de los espectáculos”<sup>2</sup>. Fueron grabadas en la sala Martín Coronado, sin la presencia del público, y contaron con un director de escena y un realizador audiovisual.

### › **Intertextualidad y entrecruzamientos estéticos**

*Muy Bodas de sangre, un biodrama trágico*, dirigido por Vivi Tellas y Agustina Comedi, que formó parte de este ciclo<sup>3</sup>, se basó en la obra de Federico García Lorca. La dramaturgia, de Alejandro Quesada y Vivi Tellas, puede vincularse también con la concepción de “dramaturgia colectiva” en tanto el texto se configura a partir de los parlamentos y las historias que aportan los actores y las actrices del elenco. En este sentido, como parte del proceso de trabajo, los intérpretes realizaron una investigación y una aproximación personal al material indagando en sus propias biografías y en sus historias familiares, explorando en ellas los “momentos lorquianos” -según la expresión de Tellas-, siempre asociados con la pasión y la frustración amorosa y con el registro melodramático que vira hacia la tragedia.

Si bien se trata, por lo tanto, de experiencias subjetivas y particulares, profundamente emotivas en tanto involucran circunstancias de la vida de sus protagonistas, forman parte asimismo de una construcción social. Se afirma a propósito de esto en la página web del ciclo: “En la dramaturgia

---

<sup>1</sup> Los espectáculos del ciclo cuentan con versiones *on line* que incluyen subtítulos para personas sordas e hipoacúsicas y servicios de audio destinado a personas ciegas y con baja visión que registran los parlamentos de los personajes, la sinopsis de la trama, la descripción de la escenografía, el vestuario y los intérpretes.

<sup>2</sup> Salvo aclaración, las citas corresponden a la información acerca de los espectáculos del ciclo que se encuentra en el sitio web del Complejo Teatral de Buenos Aires.

<sup>3</sup> Como expresa Vivi Tellas, “no se trata de teatro, porque el teatro es presencia pura”, sino que lo que se propone es un lenguaje experimental (entrevista en *Los siete locos*, TV pública, 12/12/2020).

de estos retratos individuales que desestabilizan el sentido de la experiencia individual para volverla colectiva, surge el biodrama trágico”. Y es justamente esa apertura hacia el imaginario colectivo lo que permite la irrupción de nuevas voces: las de quienes, como espectadores, se reconocen en esas circunstancias y se sienten identificados con ellas. Por su parte, el trabajo creativo de los integrantes del elenco y del equipo técnico reproduce el mismo movimiento que va de lo singular y lo personal hacia lo grupal. En los encuentros virtuales que mantuvieron a través de la plataforma zoom se buscaba justamente articular todas las propuestas en función de la armonización de los signos escénicos y del lenguaje audiovisual.

En el caso de *Muy bodas de sangre*, que Tellas considera una “pieza documental”, se perciben los principios constructivos del Biodrama<sup>4</sup>: el borramiento de los límites entre ficción y realidad, el cruce entre la historia del país y la historia personal, el encuentro de distintas generaciones, la confluencia de lo público y lo privado en la reconstrucción de un recorrido de vida como experiencia única e irrepetible.

En sintonía con la voluntad de autoexhibición y de reflexión sobre el propio yo en relación con el mundo que Andreas Huyssen (2002) considera un rasgo privativo de nuestra época, en la actualidad el teatro recupera y resignifica los principios del teatro documental desde los intereses estéticos e ideológicos de cada creador para centrarlo en lo cotidiano, en la realidad fragmentada y en las identidades en crisis.

Haciendo extensiva al teatro la definición de “cine documental” que propone Javier Campo, puede advertirse que el género indaga en la realidad para recuperar historias particulares y colectivas, elaborando discursos sociales que se constituyan en archivo y memoria de las culturas (Campo, 2012). El cruce entre teatro y documental integrado a formas posdramáticas propone diversos caminos de aproximación al contexto sociohistórico para convertirse en un instrumento de resistencia, de recuperación y resignificación de la memoria, de concientización y reconstrucción identitaria.

A partir de una serie de fotografías y de objetos personales -una carta, una cámara de fotos, un diario íntimo, una muñeca- los intérpretes vinculan la narración de sus vivencias familiares con *Bodas de sangre*, generando múltiples niveles de intertextualidad con la obra lorquiana.

El diálogo con el universo creativo del poeta andaluz, y no únicamente con *Bodas de sangre*, se da en primer lugar a nivel semántico, a través de la recuperación de los tópicos y las constantes temáticas de su literatura: el amor prohibido o equivocado, la frustración amorosa, los mandatos sociales y familiares como condicionantes de las propias decisiones, la defensa del honor, la omnipresencia de la muerte, la idea trágica del destino -relacionada, para Lorca, con las propias

---

<sup>4</sup> Se trata de un proyecto creado por Tellas, que se desarrolló entre 2002 y 2009, y para el cual convocó a dramaturgos y directores con la consigna de realizar investigaciones documentales en torno a la dimensión biográfica de personas reales en su cotidianeidad.

experiencias y decisiones-, la pasión engeuecedora, que aparece como ineludible, inocultable e imposible de reprimir. Tanto en las obras de Lorca como en las piezas que integran el Biodrama de Tellas, cada uno de los protagonistas es potencialmente un personaje trágico. De allí la invitación a reconocer, en nuestras propias vidas, ese contorno melodramático y a percibirnos también como sujetos trágicos que llevan consigo sus propios dolores, frustraciones y dilemas existenciales.

Otro nivel de intertextualidad está constituido por la referencia literal: las palabras del autor granadino se van entrelazando con la memoria personal de cada intérprete a través de citas de la pieza y de distintas estrategias compositivas, como la mixtura entre lo trágico y lo melodramático y la recreación del clima poético lorquiano<sup>5</sup> por medio de la cadencia de las palabras y de un peculiar uso de los signos escénicos.

Por otro lado, la presencia del piano, la música y el cante flamenco construyen un significativo tejido intertextual con la literatura lorquiana<sup>6</sup>. Según la hipótesis de uno de sus biógrafos más reconocidos, Albert Bensoussan -quien además había recogido las críticas del momento del estreno de la obra<sup>7</sup>- en *Bodas de sangre* la música tuvo un rol primordial. Afirma Bensoussan (2017: 310) en este sentido que “por su forma lírica, la pieza tiene más de poema dramático que de drama rural” y supone “el regreso a las coplas de la mitología gitana y por lo tanto un retorno a ese ‘andalucismo’ a veces desprestigiado del *Romancero gitano*”. Esto explica, según él, el hecho de que existan tantas versiones y reescrituras teatrales, coreográficas y cinematográficas de la pieza<sup>8</sup>. Si bien Lorca había compuesto la música para *Mariana Pineda* y para *La zapatera prodigiosa* “fue para *Bodas de sangre* que realizó un verdadero esfuerzo como músico proponiéndose convertir en cantos todos los fragmentos poéticos de la tragedia” (Bensoussan, 311). El biógrafo señala, asimismo, que su colaboración frustrada con Manuel de Falla -aunque concretada en otros proyectos en torno a la música, el cante jondo, los títeres- operó como un estímulo para su tarea.

*Bodas de sangre* integra la denominada “trilogía andaluza”, completada por *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. La obra se estructura en tres actos, cada uno de ellos integrado por varios cuadros.

---

<sup>5</sup> En el contexto del ruralismo andaluz evocado por García Lorca, los personajes responden a las características del medio social al que pertenecen y a una naturaleza que se encuentra íntimamente ligada a sus vidas cotidianas, e inseparable del decurso del drama.

<sup>6</sup> Además de poeta, dramaturgo y prosista, García Lorca era músico: se desempeñaba como guitarrista y llegó a profesionalizarse como pianista.

<sup>7</sup> Explica Bensoussan que la crítica -especialmente la académica- consideraba como una situación “perturbadora” la mezcla de géneros y “el regreso a las coplas de la mitología gitana, y por lo tanto un retorno a ese ‘andalucismo’ un tanto desprestigiado”. Y recuerda en este sentido el anatema de Borges refiriéndose a Lorca como un “andaluz profesional”. En lo que concierne a nuestro país debería tenerse en cuenta también el reconocimiento y la legitimación de un importante sector de la crítica, como los intelectuales que integraban la prestigiosa revista *Sur*. Victoria Ocampo se ocupó de promocionar en ese medio la publicación de *Romancero gitano* por la editorial de la revista, que alcanzó notable difusión en América latina.

<sup>8</sup> Antonio Gades realizó una versión coreografiada de la pieza: *Crónica del suceso de Bodas de sangre* (1974), que luego Carlos Saura adaptó para su película *Bodas de sangre* (1981), como primera parte de su trilogía sobre el flamenco.

La versión de *Tellas* se divide, del mismo modo, en tres partes autónomas aunque interrelacionadas. Cada una de ellas y, a su vez, cada episodio en particular, se exhibe como un momento del proceso creativo signado por una dimensión metateatral: los actores se preparan para lo que podría ser una audición, se oyen las indicaciones de la directora y las preguntas de los intérpretes sobre el modo de abordar la escena o el parlamento, se perciben constantes miradas hacia la extra escena mientras que los signos teatrales aparecen expuestos como tales.

En el mismo sentido, el escenario despojado con marcaciones en el piso y con el telón abierto de fondo, la maquinaria teatral y la luminaria a la vista condensan el dramatismo de las situaciones, al tiempo que subrayan el artificio teatral. Unos pocos objetos pueblan el espacio y resaltan su polisemia: una silla, una mesa, un atril, un piano y una puerta de madera que constituye el lugar por donde ingresan y salen los intérpretes. El escenario cuenta además con una pantalla blanca en la que se proyectan los retratos de los actores, iluminados por distintos matices de luz.

La trama que se va diseñando ante los ojos del espectador es el relato que los protagonistas construyen acerca de su propia identidad, teniendo en cuenta los tópicos recurrentes en la poética lorquiana. Entre ellos, la temática de la novia niña, retratada en este caso en la historia de la bisabuela de una de las actrices quien, el día de su boda forzada con un hombre al que no amaba, se dedica a jugar con su muñeca. O el tema del dolor de una madre -la abuela de uno de los actores- que, como en la pieza de Lorca, ha perdido a sus dos hijos. El recuerdo del té compartido entre una mujer mayor, inmigrante llegada de Rusia a la Argentina, y su nieta, y el descubrimiento de que la abuela había renunciado a un gran amor en su país natal mientras formaba una familia en Buenos Aires. Como en la obra de Lorca, las circunstancias sociales y el derrotero político se filtran inevitablemente en las vidas privadas, alterando de un modo impredecible y definitivo las propias decisiones, las emociones y los sueños.

En otro episodio, la pelea de dos hermanos por la herencia de su padre, narrada por el hijo- actor de uno de ellos nos remite a la presencia del cuchillo en la obra lorquiana, símbolo de una muerte segura, inevitable, como si el destino estuviera marcado en ese objeto. En *Bodas de sangre* el tema del cuchillo surge en la primera escena, cuando el hijo pide a su madre una navaja para cortar las uvas de su almuerzo. Su reacción no se hace esperar: “La navaja, la navaja...Malditas sean todas y el bribón que las inventó” (2016: 25). Momentos antes ya había aludido a su profundo dolor por la muerte de uno de sus hijos y de su marido, lo que permite comprender el rol primordial que juega el accesorio escénico en torno al cual se organizan los signos de la representación: “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. ¿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? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo (26).

Lejos de poner el acento en el carácter ficcional y estético de la obra teatral como producto acabado, la escenificación de *Tellas* pone en evidencia sus procesos constructivos, subrayando su

condición de obra abierta e inacabada, más cercana a la presentación que a la representación, por cuanto al asumir -y en consecuencia, hacer visible- el simulacro, lo reduce al mínimo, manteniendo el gesto ficcional únicamente como categoría estética. Podemos pensar, en este sentido, en la idea de una “dramaturgia de lo real”, que busca reconquistar lo real en la escena en una “experiencia umbral” (Urraco Crespo, 2016) generada en las conexiones y tensiones que las prácticas dramáticas y escénicas establecen con los contextos históricos y sociales.

Además de la inclusión de la música como principio compositivo y núcleo semántico, otro eje fundamental en la construcción escénica es el lenguaje cinematográfico, sin dudas a partir de la codirección de Agustina Comedi, que ha forjado su poética en ese medio. Esto puede advertirse especialmente en el uso del montaje, los *inserts* -en los que se citan literalmente fragmentos de *Bodas de sangre*- los primeros planos, la estética en blanco y negro que rememora el cine clásico y el trabajo con la memoria emotiva, metodología proveniente tanto del cine como del teatro.

La apelación a elementos provenientes de diversas disciplinas artísticas -teatro, música, cine, danza, lenguaje audiovisual<sup>9</sup>- genera, en la pieza de Tellas, un “extrañamiento intermedial” (Prieto, 2017) en el que cada medio produce una apertura de la visión y de alguna manera potencia la performatividad del otro medio. Señala, a propósito de esto, Julio Prieto (2017: 14) que en una época de “sobresaturación de lo visible ligada a los mecanismos de la globalización y a poderosas tecnologías de homogeneización de la mirada, las prácticas intermediales tienen la potencialidad de inscribir turbulencias e intervalos contrahegemónicos en la lógica de la plena visibilidad”.

Por otro lado, el recurso a distintos lenguajes artísticos y la mezcla de las convenciones teatrales con el código audiovisual y la transmisión *on line*, que implica nuevos materiales y nuevos soportes es, en *Muy bodas de sangre* y en todos los espectáculos del ciclo *Modos híbridos*, no únicamente una elección forzada por la situación, sino especialmente una estrategia compositiva, que pone en evidencia las condiciones históricas específicas (materiales, institucionales, discursivas) de la práctica artística.

---

<sup>9</sup> Irina Rajewsky (2005) distingue tres modalidades de intermedialidad: el cambio de un medio a otro, la combinación de medios y la referencialidad intermedial –la intermedialidad propiamente dicha- que referencia a uno o más medios desde la materialidad y los recursos semióticos de un determinado medio.

## Bibliografía

Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Bensoussan, A. (2017). *Federico García Lorca*. Buenos Aires, El Ateneo.

Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires, Imago Mundi.

García Lorca, F. (2016). *Bodas de sangre*. Madrid, Ediciones SM.

Huyssen, A. (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Kempf, L. y Moguilevskaia, t. (ed.) (2013). *Le Théâtre néo-documentaire. Résurgence ou réinvention?*, PUN-Éditions Universitaires de Lorraine, Nancy.

Prieto, J. (2017). "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico- crítica", en *Pasavento*, Vol V, n° 1 (invierno 2017), 7-18.

Rajewsky, I. (2005). "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* (6), 43-64.

Urraco Crespo, J. M. (2016). *Apuntes sobre las dramaturgias de lo real en Argentina. Biodrama: el teatro de la vida*, en *Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, n° 9, 115-130.