Universidad Carlos III de Madrid

Vicerrectorado de Cultura y Comunicación
Aula de las Artes

BODAS DE SANGRE

de Federico García Lorca

Aula de Teatro de la Universidad Carlos III de Madrid
Dirección: Abel González Melo

Proyecto de montaje escénico

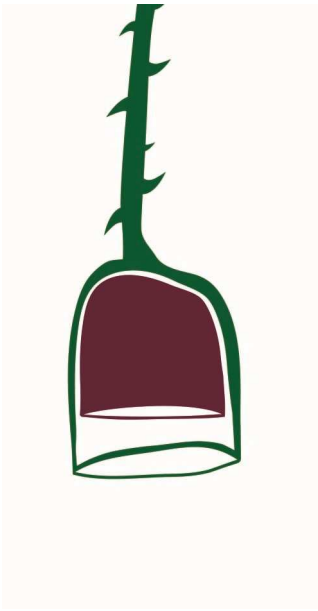
UC3M cei CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Fundación Federico García Lorca

Residencia de Estudiantes

Patrocina

Santander



CONTENIDOS

El autor / 3

La obra / 4

El teatro en la Universidad Carlos III de Madrid / 5

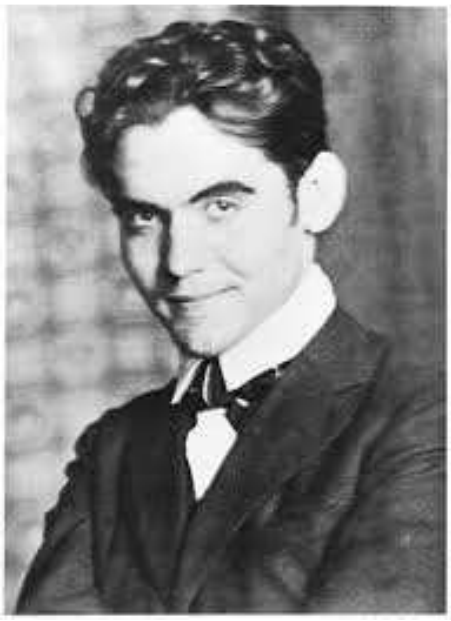
Elenco / 6

Equipo creador / 7

Premisas conceptuales y trabajo escénico
por Abel González Melo **/ 8**

Propuesta de vestuario y definición de criterios estilísticos
por Javier Chavarría **/ 16**

EL AUTOR

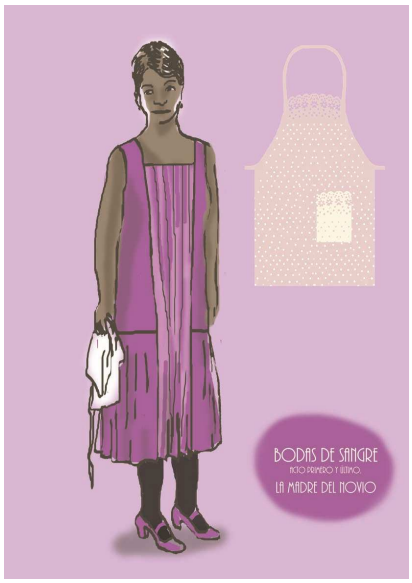


Gran figura de las letras hispanas, Federico García Lorca nació en Granada en 1898 y murió en esa misma tierra en 1936. Fue poeta, dramaturgo y prosista, y se le conoció también por su destreza en otras artes. Pertenece a la llamada Generación del 27 y es, quizás, el poeta más influyente y popular de la literatura española del siglo XX. Su obra dramática está conformada por títulos como *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* y *La casa de Bernarda Alba*, entre otros.

Tras el estreno en 2012 del drama lorquiano *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* como proyecto pedagógico, la Universidad Carlos III de Madrid presenta al elenco de estudiantes del Aula de Teatro en *Bodas de sangre*, uno de los textos más aclamados de García Lorca, en el octogésimo aniversario de su estreno mundial y en los 115 años del autor. Contamos una vez más con la colaboración de la Fundación Federico García Lorca y la Residencia de Estudiantes.

LA OBRA

En *Bodas de sangre* se dimensionan los grandes mitos que García Lorca expone a lo largo de su producción literaria, con énfasis en el amor, la maternidad, la tierra, el destino y la muerte. La acción, basada en hechos reales que el autor reinventa con prodigiosa imaginación y exquisito pulso dramático, tiene como centro el día en que Leonardo, antiguo amante de La Novia, asiste a la boda de esta con El Novio y la convence de que huya con él. El Novio los persigue por el bosque... El lenguaje lírico-dramático estiliza *Bodas de sangre* y sostiene el decurso trágico, la hondura de los personajes y el simbolismo esencial de la historia.



Boceto de vestuario para el personaje de La Madre, diseñado por Javier Chavarría

EL TEATRO EN LA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

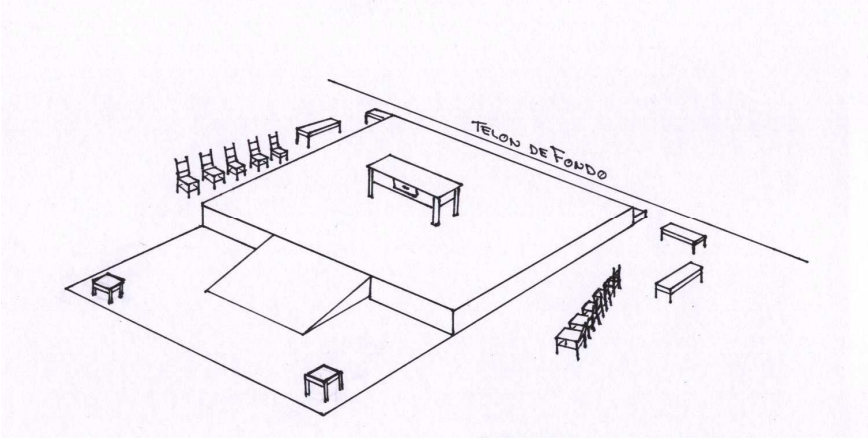
Con una tradición pedagógica de más de dos décadas, nuestro equipo forma parte del Aula de las Artes, un servicio desde el cual la Universidad Carlos III de Madrid defiende las disciplinas artísticas como complemento de Humanidades dentro de la comunidad universitaria, con un criterio de proyección exterior e intercambio cada vez más amplio.

Los estudiantes y miembros del PAS-PDI que conforman el Aula de Teatro ensayan regularmente. Gracias a un alto grado de compromiso y conscientes del esfuerzo que la Universidad realiza para sostener la actividad escénica, el mayor reto que asumimos es el de mantener la excelencia: en la calidad de los espectáculos, en el respeto al teatro universitario y su función histórica, en la educación de nuevos públicos.

Los montajes del Aula han participado en festivales de España, Portugal y Francia, han obtenido múltiples premios y han cosechado la atención de la crítica y de importantes instituciones, como Acción Cultural Española (antigua SECC), a cuyo amparo hemos producido, desde 2006, cinco obras dentro del proyecto Las Huellas de La Barraca, con las cuales hemos actuado en más de cien pueblos y ciudades de España.

Además de talleres y cursos monográficos, el Aula prepara y acoge, desde 2009, el Certamen de Teatro de Secundaria, cuya convocatoria cada año posee una repercusión mayor. En 2003 iniciamos un programa de verano que se mantiene hasta hoy con el nombre de Uniescena. A partir de 2013 aportamos el componente teatral del proyecto europeo “Crossing Stages”, que lidera la UC3M y que incluye a siete países.

Entre los espectáculos recientes del Aula se encuentran *Las mujeres sabias* de Molière, *Macbeth* de Shakespeare, *Yo estaba en casa y esperaba que viniera la lluvia* de Jean-Luc Lagarce, *Las almenas de Toro* de Lope de Vega y *Fábula del insomnio* de Joel Cano.



Perspectiva de escenografía para la producción de *Bodas de sangre*, diseñada por Ariel Díaz Cid

ELENCO

La Madre / Beatriz Mbula

La Novia / Kathy Ojeda

La Suegra / Andrea Cantos

La Mujer de Leonardo / Marta Galán

La Criada / Beatriz Duro

La Vecina / Irene Gómez

La Niña / Claudia Caro

Leonardo / Nelson Cisneros

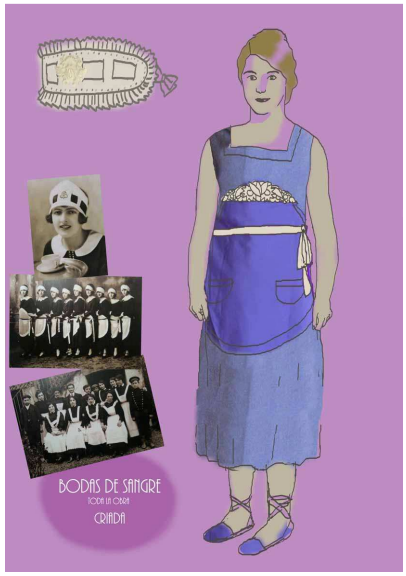
El Novio / Pelayo Álvarez

El Padre de la Novia / Jesús Vilches

La Luna / Jesús Vilches

La Muerte / Irene Gómez

Mozos, muchachas y leñadores / Todo el elenco



Boceto de vestuario para el personaje de La Criada

EQUIPO CREADOR

Dirección / Abel González Melo

Diseño de vestuario y atrezo / Javier Chavarría

Diseño de iluminación / César Linares

Diseño de espacio escénico / Ariel Díaz Cid

Música original / Abel González Melo y Denis Peralta

Asesoría literaria / José Luis García Barrientos

Ilustración del cartel / marcosGpunto

Profesores de canto y percusión / Antonio Dueñas e Irene Martín

Asistencia de dirección y producción / Paloma Zavala y Laura González Cortón

Confección de vestuario / Sol Curiel

Gestión, comunicación y dirección técnica / Aula de las Artes

Dirección del Aula de las Artes / Sonsoles Herreros Laviña

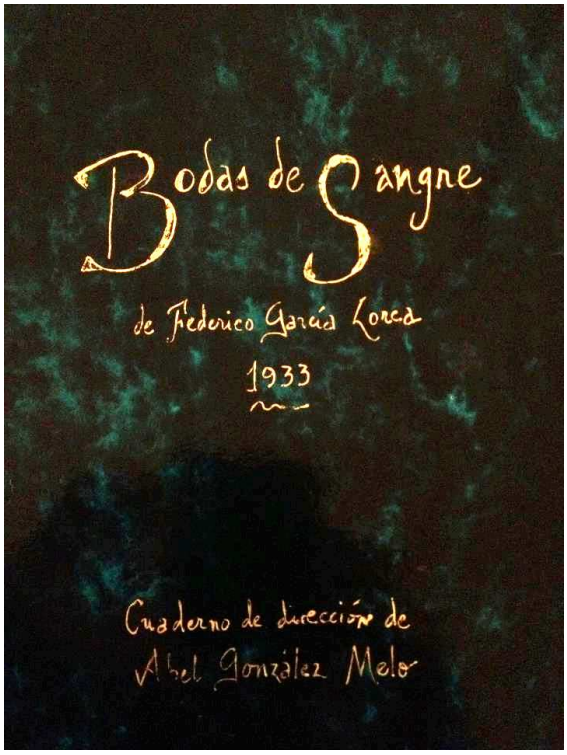
Vicerrector de Cultura y Comunicación / Miguel Satrústegui Gil-Delgado

Boceto de vestuario para el personaje de La Madre

PREMISAS CONCEPTUALES Y TRABAJO ESCÉNICO

Por **Abel González Melo**
(Director)

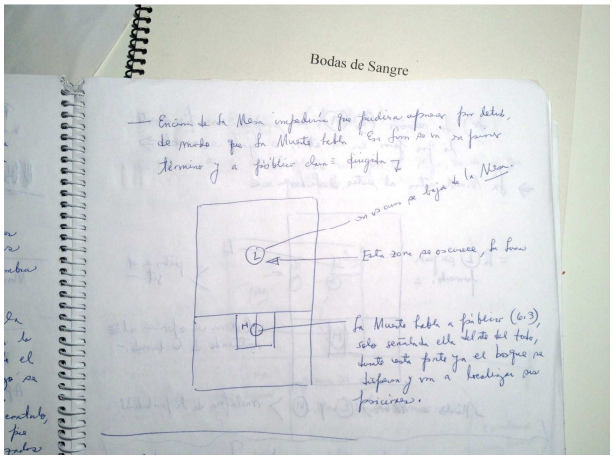
Siempre que imagino un nuevo proyecto para el Aula de Teatro de la UC3M parto de los alumnos con los que cuento y de la necesidad colectiva de narrar determinada historia. El material debe seducirnos por su contenido y por las posibilidades reales de traducirlo escénicamente, pero lo esencial es que sirva como estímulo para una creación conjunta, que nos lancemos a construir una experiencia de conocimiento, donde a través de las palabras del autor pueda cada miembro del elenco descubrir resonancias actuales, entender una magnitud de la vida, hablar de sí mismo. Confío en que los estudiantes universitarios son capaces de asumir el teatro como una herramienta de conformación del carácter humanista, de descubrir en los comportamientos de los personajes del teatro una hondura psicológica y una dimensión que los ayude a ser mejores individuos y a concebir un mundo más digno. Por eso insisto en trabajar sobre textos que aporten tradición y contemporaneidad, que permitan, dentro de un poderoso corsé dramático, un margen de libertad suficiente para investigar y reinventar.



Cuaderno de dirección

Bodas de sangre, escrita a inicios de la década de los años treinta y estrenada con seguridad en 1933, posee todas las gracias de la grandeza teatral: una historia sólida y viva con personajes y escenas de primer nivel, una enorme riqueza de matices en todos los terrenos (psicológico, musical, plástico...) y, sobre todo, una alucinación compositiva que la desmarca, que la ubica a la vanguardia del teatro de cualquier época. Para la escritura de sus dramas mayores, y en especial para la de esta tragedia, García Lorca se apodera de elementos del realismo y los hace colisionar con la estructura clásica, lo cual genera un tejido de incesante sofoco, una inquietud que empieza con los primeros parlamentos y que va creciendo en el lector como un huracán hasta la resolución de la trama. Esa magnitud de tragedia griega en medio del campo andaluz llega a convertirse en un delirio expresionista que el autor asume y estiliza mediante un tono lírico de altos quilates.

Quizás lo que más pese a la hora de trabajar con este texto sea su afianzada ubicación dentro del canon. Por auténtico derecho García Lorca es uno de los centros del canon literario español del siglo XX, y *Bodas de sangre* ha sido una de las obras más difundidas de toda la historia del teatro en nuestra lengua, con enorme cantidad de traducciones, estrenos, ediciones críticas y escolares, estudios, versiones para cine y ballet... Este fenómeno, sin duda extraordinario para un texto, ha ido convirtiendo *Bodas de sangre* en una pieza arqueológica, muy conocida por diversos sectores de público, muy relacionada con determinado universo simbólico y, por ello tal vez, muy codificada en cuanto a cómo son sus personajes y cómo debe representarse.



Fragmento del cuaderno de dirección

Sin embargo, la verdadera dimensión de este texto y la materia radicalmente rompedora de García Lorca solo se me han hecho visibles cuando he logrado despojar *Bodas de sangre* de la mitificación histórica (los grandes montajes que ha tenido, las meticulosas ediciones críticas...) y leerla como una obra de ahora mismo. Tras un amplio proceso de acumulación y estudio de documentación (que incluyó parte de las fuentes recién mencionadas), me sedujo intentar mostrarles la obra a mis jóvenes alumnos como una historia recién escrita. Claro que ellos mismos sabían por sus estudios que el texto está cumpliendo 80 años de estrenado, que ha recorrido medio mundo, que grandes figuras lo han interpretado y dirigido, pero insistí en que tratásemos de reconocer desde la primera lectura lo que nos conmovía, lo que nos atraía, lo que nos parecía demoledoramente nuestro.

Con esa perspectiva iniciamos el proceso con el texto. Analizamos cada uno de los siete cuadros e hicimos la división de escenas, para enseguida seccionar en unidades cada una de ellas y que nos resultase mucho más minuciosa una trayectoria dramática que, entendida a nivel macro, es demasiado general, pero que en sus detalles logra establecerse como una exquisita urdimbre de motivaciones y provocaciones psicológicas.

Las consideraciones genéricas y la propuesta de equivalencias con respecto a la tragedia clásica nos deparó dos niveles de personajes: La Muerte y La Luna por un lado funcionando como “dioses” que iluminan las acciones del resto de los caracteres, mientras les dejan a ellos la posibilidad permanente de actuar ante los múltiples vaivenes de la acción. Para el trabajo de interpretación posterior sería vital esta división, sobre todo para entender cómo unos actores asumirían a estas entidades (Muerte, Luna) con un concepto de no-continuidad, no-emoción, de un modo fragmentario y sin necesidad de racionalización (el propio autor los hace aparecer en la obra privilegiando un cómo y no un por qué), al mismo tiempo que el resto del elenco

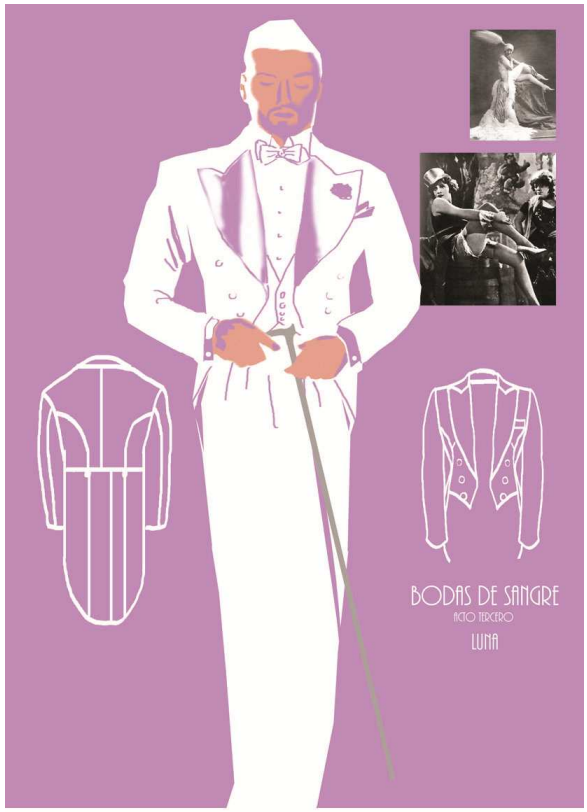
se introduciría en una búsqueda interpretativa de identificación sensible con el conflicto y la progresión de sus personajes.

Esta división de los personajes se convirtió en el motor del concepto de la puesta en escena. Cómo hacer confluir dos mundos tan distintos (distintos desde lo genético del drama) en un espacio escénico me pareció el mejor señuelo para arriesgarme con el planteamiento escénico. No me bastaba con que La Muerte y La Luna portasen una estilización visual, aportada por la propuesta de vestuario, que les humanizara sin convertirles exactamente en un leñador de cara blanca y en una mendiga, tal cual sugiere el autor. No me bastaba con que esa estilización fuese acompañada de un comportamiento físico más hierático, más elegante, en relación con la ruptura de los ejes y niveles que se trabajarían a nivel corporal con el resto del elenco para dar un tono más mundano y real a los personajes. Necesitaba que toda la función estuviese impregnada de ese carácter extrañado que *Bodas de sangre* va ganando en la medida que avanza, esa brasa que se va encendiendo en el interior de los personajes, ese velo tenue que se tiende cuando entramos de lleno y que nos permite ver, más allá de los comportamientos y las acciones más evidentes, ríos enteros bullendo en el magma de la acción. Quería ser fiel a ese sentido.

Los miembros del Grupo de Teatro UC3M reciben formación variada para el montaje de *Bodas de sangre*

Decidí entonces crear una especie de maridaje entre La Muerte y La Luna que los asociara y los separara del resto del elenco. El espectáculo abre, pues, con una procesión fúnebre-festiva, donde a un tiempo se celebra y se llora algo: una alucinación de la boda de La Muerte y La Luna que tiene por séquito a todo el elenco y por espectadores a La Novia y a El Novio. Este inicio de relación entre La Muerte y La Luna tendrá su consumación en el cuadro sexto, durante el bosque, y luego cerrará la función mientras ambos “acompañan” los cuerpos de Leonardo y El Novio a punto de caer tendidos en los brazos de La Mujer y La Madre. Las dos navajas, ofrendas que trae La Niña en la alucinada procesión del inicio, serán rescatadas por La Muerte y La Luna de los cuerpos de los dos hombres y colocadas en el mismo sitio donde habían comenzado.

La Luna aparece al inicio y al final del montaje para cumplir con su función dramática, además de por una cuestión práctica: el mismo actor que interpreta La Luna debe interpretar a El Padre de La Novia. Esto permite que La Muerte tenga un papel cenital en toda la función, y que esa primera alucinación de boda alegre-triste que han tenido El Novio y La Novia al inicio, se les haga persistente a lo largo de la representación y colabore en la intensificación de sus conflictos. Vestida idéntica que La Novia pero en otro tono, La Muerte será un espejo de la muchacha: cuando La Criada le pone la corona, cuando empiezan a oírse las voces de la boda, cuando la propia Muerte la va vistiendo en soledad. Será, asimismo, el fantasma del amor para el muchacho: antes de que él tome la mano de su amada para ir a la iglesia, cuando necesita un caballo para perseguir a los amantes que se han fugado, cuando en medio del bosque cae rendido y La Muerte vuelve a insuflarle fuerzas y a alumbrar su camino.



Boceto de vestuario para el personaje de La Luna

Las visiones de La Muerte que el montaje genera a gran escala, y como apoyo de sus trayectos dramáticos, en los personajes de La Novia y El Novio (apuntados por el autor solo para el cuadro del bosque), se hacen extensivos aquí a otro pilar clave de la trama: La Madre. He pasado todos los textos de La Vecina (cuadros uno y siete) a La Muerte, y he convertido a La Muerte en este caso en una voz interior de La Madre (lo que ella también sabe pero insiste en no ver), muy acorde con el estado de soledad-angustia-paranoia en que este personaje se encuentra en mitad del cuadro uno cuando el hijo acaba de irse a la viña y en el cuadro siete cuando rumia su muerte. Mezclar de esta manera a La Madre y a La Muerte en la función es una de las soluciones más radicales que he encontrado para ayudar a contar la historia y a hacer más nítido y preciso el recorrido del personaje de La Madre, la más compleja conformación vital de toda la obra, que debe ser digerida y devuelta por una actriz de veinte años.

Al encuentro marcado por el autor entre La Muerte y La Niña (Niña que asume varios de los textos de las muchachas de los cuadros cinco y siete), he sumado breves miradas (como alucinaciones repentinas) entre La Muerte y Leonardo y La Mujer, que han ayudado a cerrar el arco poético del núcleo base del sistema de personajes. La Muerte, casi siempre espectadora de las sucesivas escenas, acompañará a La Mujer en el paseo nocturno mientras cantan juntas la nana del caballo, rondará la estancia en la madrugada cuando La Criada vaya a acicalar a La Novia, ayudará a La Criada a poner los manteles y alistar la casa para el banquete de la boda...

El trabajo con el elenco estuvo centrado en la búsqueda de relaciones reales entre los personajes sobre el escenario. Se buscó potenciar la escucha y la enunciación como elementos esenciales en la construcción de la escena, teniendo muy claros los objetivos en cada secuencia y los superobjetivos a nivel macro. El proceso viajó del detalle del significado de cada parlamento, en sus instancias textuales, subtextuales y poéticas, hacia la construcción del carácter como conjunto de detalles internos y externos. Con énfasis se perfiló el trabajo con el verso, en especial en aquellos alumnos que antes lo habían desarrollado menos, y se privilegió la dicción del mismo en ese terreno paradójicamente bello que supone hacer caso del metro, la rima y la pausa versal teniendo consciencia, a un tiempo, del nivel de elaboración literaria y del sentido profundo que la palabra está expresando.

El proceso de ensayos buscó crear relaciones reales entre los personajes a través de diversos entrenamientos y ejercicios

También ha sido importante, para la búsqueda del comportamiento real y no fingido, desarrollar ejercicios basados en la superación de –o la complementación con– los obstáculos que extralimitan el carácter: el calor, el contacto físico, el esfuerzo agotador, el empleo de objetos inesperados en determinada situación, etc.

Al transmitir la idea del teatro a actores jóvenes que tienen una media de veinte años, parto de motivarles con una noción de base: los personajes no tienen cuerpo ni voz hasta que son interpretados. La grandiosa palabra de Federico García Lorca ofrece un rico tejido de relaciones, pero esas relaciones solo se vivifican cuando son representadas. Este principio, otro de los índices de libertad que propongo, les ofrece a los alumnos un margen mayor para crear. Saber que los personajes no tienen que ser de un modo preestablecido sino que se van armando en el proceso de ensayos y que pueden ser de mil formas (siempre que se vayan acoplando a la guía pautada por el autor) es la mayor enseñanza que puedo ofrecer como director para adentrarme junto con el equipo de actores a descubrir una experiencia, a inventar nuestra función.

Por eso no les he pedido a quienes interpretan a La Madre, El Padre, La Criada o La Suegra que se conviertan en personas mayores (los caracteres del texto como mínimo les doblarían la edad): les he pedido que jueguen a acercarse a ellos, que definan elementos físico-vocales y persigan una coherencia, que se apoyen en la utilería que necesiten para construirles, pero que no se obsesionen con imitar un modelo o representar una mentira. Ha sido desde el juego teatral que hemos obtenido una frescura y una claridad en el ajuste final de estos personajes, a los cuales no me ha interesado marcarles una edad concreta. Con respecto al resto del elenco, ha funcionado el hecho de que El Novio, La Novia, Leonardo, La Mujer y La Niña tengan edades más cercanas a los actores. El maquillaje en ningún caso ha tendido a acentuar los rasgos faciales para indicar edad.

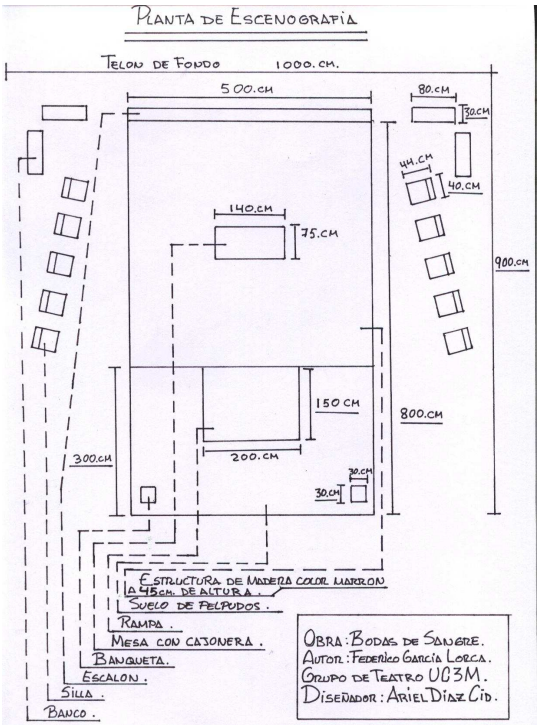
Otro pilar fuerte del espectáculo es la música, compuesta íntegramente para esta producción. Toda la sonoridad de la función posee música original interpretada en directo con recursos vocales y percusión (palmas, panderos, palos, sillas, etc.). *Bodas de sangre*, tan llena de canciones por todas partes, ha sido muchas veces mutilada de su esencia musical. Los montajes a menudo han sintetizado las canciones a una o dos estrofas, lo cual elimina gran parte del componente poético-dramático del texto. Desde siempre me ha parecido una obra que no puede hacerse sino como una tragedia donde la música va marcando el decurso trágico, acentuando las situaciones con ese costado de celebración amarga que parte del propio título, en el cual se dan la mano los dos tonos (lo alegre y lo triste) que en paralelo hacen avanzar la historia.

Nuestro espectáculo, cuya dramaturgia a nivel textual respeta en todo el ordenamiento de escenas y la pauta literaria de García Lorca (con mínimas supresiones de texto debidas a la reducción de un elenco ideal de casi treinta personas a un elenco real de diez actores), crea un nuevo personaje conjunto: el coro, encargado de asumir el rol de las muchachas, los mozos y los leñadores presentes, alternadamente, en la boda, en el bosque y en el cuadro final. Pero el coro es también uno de los signos que nos permite volver a conectar *Bodas de sangre* con ese carácter de gran tragedia arcaica que late en su esencia y de ahí que potenciemos el coro vocal-musical en muchos más momentos que los sugeridos por el autor (que le llama "Voces"). Así, desde la procesión de inicio hasta la secuencia final, el coro que involucra a todo el elenco (o a parte de él) cantará estrofas de la "Nana del caballo" en el cuadro segundo (en alternancia con La Mujer que lleva el peso como cantante-solista), desplegará y batirá abanicos en el tránsito entre la pedida de mano y el día de la boda, asumirá el palmeo y las canciones del "Despierte la novia" y "La mañana de la boda" y todo el griterío que llama a La Novia, servirá de acompañamiento a La Mujer que entona "Giraba la rueda" mientras La Criada y La Muerta alistan los manteles para el banquete, percutirán palos y darán voces a lo largo de todo el cuadro del bosque y cantarán las canciones de "Ay, luna que sales" y "Ay muerte que sales", y concluirán con "Dulces clavos, dulce cruz" para el cierre de la función. Además de los mencionados temas que canta La Mujer de Leonardo (introducidos coherentemente dentro del perfil del personaje, y al que hay que sumar hacia el final "Era hermoso jinete"), como solistas aparecen también en la función La Luna (todo su monólogo "Cisne redondo" es cantado), La Niña (que asume la "Madeja, madeja" del cuadro final) y La Muerte (que a menudo tararea estrofas de varias de las canciones). Todo el aparato musical es uno de los signos distintivos de nuestra función y contar con una partitura original para toda la letra escrita por

La partitura, íntegramente compuesta para esta producción, recupera el tono popular de las letras de García Lorca

Federico García Lorca, con basamento en lo popular –sin utilizar anteriores composiciones ni hacer énfasis en lo étnico o folclórico–, es algo que nos llena de orgullo.

El diseño de la planta escénica se ha pensado a partir del concepto de que la historia está siendo vista por algunos personajes y que a la vez todo ello es visto por el público. No solo los actores van ubicados permanentemente, cuando están fuera de escena, a uno y otro lado del entarimado de modo que quedan visibles, sino que el propio entarimado de 5 x 5 metros donde ocurre el centro de la acción, está conectado con un espacio delantero a nivel de suelo mediante una rampa-zona de tránsito. Tal disposición permite distribuir el movimiento de los actores en varios niveles y conectar los planos visuales (delante-detrás-laterales, rampa, tarima-isla y mesa sobre la tarima), garantizando la simultaneidad de acciones y un espacio suficiente para que se desarrollen las escenas de conjunto y se conjuguen las diversas realidades de la historia. Con materiales reciclados de anteriores producciones del Aula de Teatro de la UC3M, se ha conseguido, gracias a la resignificación, la recombinación y la pintura, un espacio nuevo y enteramente funcional, utilizado en su totalidad y útil para contener los sucesivos escenarios. Algunas sillas de enea y una mesa, colocada en múltiples posiciones, han bastado para cualificar la localización de los cuadros: la casa de La Madre y El Novio, la casa de Leonardo y La Mujer, la casa de El Padre y La Novia (donde transcurre la mayor parte de la obra), el bosque y el sitio idílico y menos marcado del cuadro final.



La planta escénica permite el trabajo de niveles visuales y la simultaneidad de acciones

Este espacio de texturas y tonalidades terrosas (desde lo más beige-descuidado de las sillas y la mesa hasta los marrones más intensos-marcados del suelo de madera y la rampa) es el ámbito ideal para que habite el despliegue de color, principalmente del vestuario y el atrezzo. Del vestuario (abundantemente conceptualizado por nuestro diseñador en un texto que sigue), me parecía importante establecer estilos y gamas que nos ayudaran a despojarnos, en lo posible, de la contundencia de los colores negro, rojo y blanco que habitualmente se han asociado con esta obra y del corte de un tipo de vestimenta rural más obvia. Tanto la época a la que hace referencia el texto como el despliegue de clases sociales presente en el reparto sugieren una plasticidad sustanciosa, rica, llena de luz, que puede alejarse de localismos y folclorismos persistentes para potenciar lo universal de la fábula en el entramado de colores y telas.

Así, el rojo se ha reservado como detalle para los zapatos de El Novio en la boda, el negro para el vestido de La Novia en la boda y el blanco para su velo y el azahar (detalles estos casi exigidos por el libreto).

La iluminación es posiblemente el único elemento que varía en las dos versiones de la función. Para el estreno del espectáculo en sala, se ha utilizado una combinación de colores que empastan con las tonalidades lilas y terrosas del vestuario, pero que a la vez generan contraste con ellas y recortan las figuras gracias al uso, en algunos cuadros, del ciclorama en tonos amarillos para la casa de La Madre, violeta que crece a rosa y luego a blanco en la casa de La Novia, y azul para el bosque-exterior, mientras que en el resto de secuencias se ha acudido a un fondo negro que refuerza la intimidad (la casa de Leonardo y el final). La iluminación se ha manchado con gobos, para significar el tono velado de la situación, en las escenas de Leonardo y La Novia: el primer encuentro en la mañana de la boda y luego todo el bosque que concluye con la gran escena de ambos. Los contraluces y las calles aportan relieve y profundidad a la base de cenitales y frontales. La adaptación al aire libre del espectáculo, mucho menos rica en cuanto a matices de iluminación, potencia una luz artificial y estable, con mínimas transiciones.

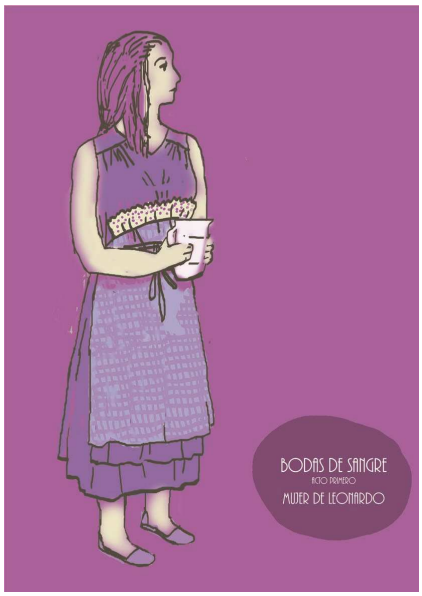
Si toda obra de arte al final es un concepto, quizá el nuestro queda bastante definido en la ilustración del cartel: unas puertas abiertas permiten ver un terreno seco y agrietado del cual nace el tallo recto y con espinas de una rosa que es una copa de vino tinto. La paradoja contenida en esa imagen ilumina el sentido que nos ha guiado en esta producción de *Bodas de sangre*: descubrir, detrás del relato más evidente, las zonas ocultas del auténtico drama.

PROPUESTA DE VESTUARIO Y DEFINICIÓN DE CRITERIOS ESTILÍSTICOS

Por **Javier Chavarría**
(Diseñador)

Pese a su increíble complejidad dramática, o precisamente por ello, *Bodas de sangre* presenta una coherencia muy sólida en el planteamiento de una idea principal: la pertenencia o no al grupo. Los personajes, en su microcosmos de dolorosos deseos más o menos truncados, sufren la tensión de ser aceptados por la colectividad, y la crisis de la fractura entre el sujeto que desea y la sociedad que normaliza y fiscaliza esos deseos. La imagen de los leñadores en el acto tercero, con sus hachas, es tremendamente sugerente vista desde esta óptica.

Con este parámetro de base –el lugar del individuo en la comunidad–, la concepción plástica del vestuario para la obra se presenta por una parte como un bloque compacto en gama de color que hace entender que la sociedad es un conjunto; por otra parte la pertenencia a ese grupo se rompe en el momento en el que los protagonistas se saltan las normas sociales para perseguir sus deseos.



Bocetos de vestuario para los personajes de Leonardo y La Mujer

La obra presenta también, y no solo a nivel de narrativa sino desde el estilo literario, una fractura interesantísima entre un mundo de lo real cotidiano, definido por un lenguaje popular sintético y rotundo, y un mundo simbólico-poético que introducen personajes como La Luna o La Muerte. Son dos ecosistemas como dos esferas, una dentro de la otra, y se percibe uno de ellos, la realidad cotidiana de los personajes, vista desde "dentro de la historia" cuando se habla en primera persona por cada uno de ellos, como un espacio de auto-represión y de vigilancia donde los vecinos se espían unos a otros y todos son esclavos de los demás por su vulnerabilidad a la

posible exclusión del grupo. A ello se superpone una visión desde la distancia, podríamos decir un segundo ecosistema, una esfera mayor "fuera de la historia" o de narración, compuesta por los personajes del mundo poético que miran como dioses de un Olimpo remoto las pequeñeces de la vida de los humanos. En el campo estético esta dicotomía tenía que evidenciarse, y sugirió un doble tratamiento, texturizado roto e hiperreal para los tipos populares, y mágico y onírico para los sujetos extra-reales.

Bocetos de vestuario para el personaje de El Novio

En el momento de decidir la ubicación temporal del vestuario, se aplicó esta dualidad estilística del texto y se pensó que la realidad de lo cotidiano, con su evocación de los oficios, las frases con su textura rugosa de adjetivos secos y cortantes, su carácter sentencioso de advertencias y consejos severos a los que no hay nada que objetar, marcaba una sociedad rural, definida por una parte por sus códigos cerrados y estrictos (los que hacen que se desencadene el drama) y por otra por una religiosidad naif pero profunda. Esta realidad texturizada y sucia se contrapone al lenguaje brillante y abstracto de los versos de La Luna o de La Muerte, que pedía una estética estilizada y artificiosa. Por ello se pensó en dejar como estilo coherente para toda la comunidad social la moda del momento histórico en el que el autor escribe el texto, inicio de los años treinta, cuando España está a punto de doblarse en dos. Texto que se publicó por primera vez en 1936, cuando finalmente el país se parte.

Pensando que la moda de los años treinta recién empezados, en el contexto rural, no sería la de la ciudad, sino por lo menos la de cinco años antes –lo que nos coloca en mitad de los años veinte–, la estética viene definida por las características principales de este estilo. Para las mujeres, el talle bajo, el patrón simple de líneas rectas y geométricas, el largo de falda a mitad de la espinilla; y para los hombres la incorporación del sport y la pervivencia del estilo clásico decimonónico ligado a la tradición de las labores campesinas, que resiste el paso del tiempo. En contraste, el tratamiento de los elementos poéticos es el de la incipiente sociedad del espectáculo, con sus referencias a los musicales neoyorquinos brillantes y luminosos que evocan una meta-realidad banalizada y eclipsante.

Boceto de vestuario para el personaje de La Suegra

En el caso de vestuario para la comunidad de los aldeanos y los vecinos, lo que nos estimulaba era el desgaste de la ropa y la calidad de los materiales, el lenguaje de los estampados y la sobriedad de las gamas. La base unitaria de los diferentes diseños es una gama de color que va de los azules rojizos a los morados y los lilas. Es una gama que tiene la ambivalencia de poder ser fría y cálida a la vez, y que evoca el paisaje desértico de la Almería rural en donde ocurrió la verdadera historia en la que se inspiró García Lorca para escribir su obra.

Las didascalias del texto también apoyan esta idea de gama de color, con la casa de Leonardo y La Mujer descrita en color rosa y con la gama de fríos grises y azules de la casa de La Novia. El contrapunto son los colores cálidos que aparecen desvaídos y sin fuerza. Los amarillos, por ejemplo, complementarios del morado en el círculo cromático, que se evocan en el cuadro uno, son después descritos como un color vainilla o "mesetas color barquillo". Con esta base cromática se describe un bloque compacto de matices que van desde el rosa pastel del vestido de La Niña (el personaje más joven de la obra) hasta el púrpura intenso del traje de La Madre. Este arco de color evoca la experiencia vital de los sujetos de la comunidad. Es el color que se oscurece con la experiencia de la vida.

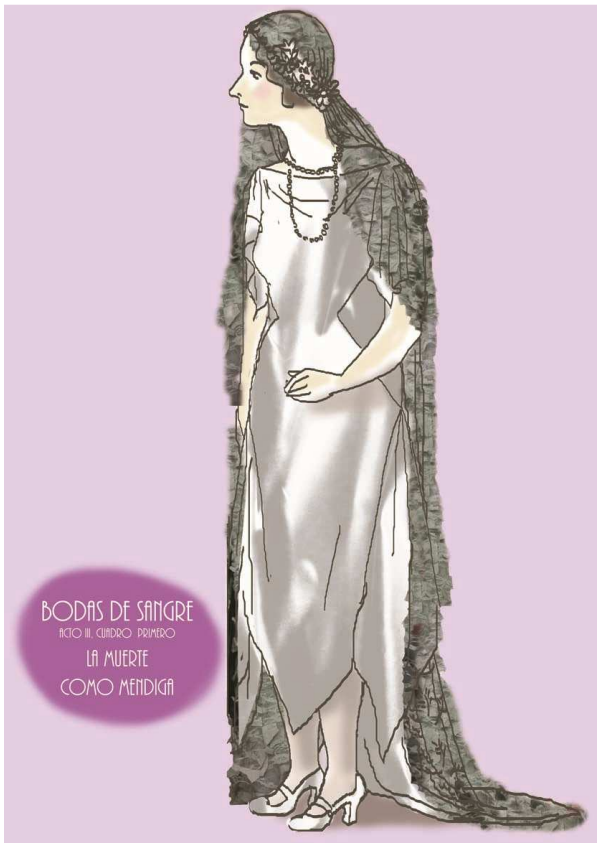
Por otra parte, dentro de la pertenencia al grupo definido por la gama de color, se establecen diferencias de clase social entre los terratenientes y los asalariados. El poder adquisitivo y el reconocimiento social construyen un entramado de desigualdades que laten en el fondo del conflicto. La pertenencia al grupo se convierte en pertenencia de clase y el reconocimiento de esta. En la pedida de mano se trata el matrimonio como una transacción económica, y el rechazo de La Novia hacia los presentes del ajuar es el rechazo al estatus de clase y a la pertenencia al grupo que comenté al principio. En la esfera de lo social, bajo la dominante del color morado, se evidencian estas desigualdades de clase con el uso de la convención generalizada de tejidos más satinados y finos cuanto más alto es el estatus económico, y más rugosos y toscos cuanto más bajo es este.

Los hombres representan tres modelos sociales bien marcados y su vestuario ayuda a ello. El Padre es el trabajo y la vida campesina, su lugar en la sociedad lo marca un vestuario de gama en grises azulados y azules rojizos y el estilo es popular y tradicional, antiguo incluso en los años veinte. El Novio representa una clase social superior, no solo tiene más dinero que la familia de La Novia, sino que lleva una vida más "elegante": su vestuario se inspira en la ropa de cricket y de tenis para el inicio y evoca el deporte y la ociosidad, pero se integra en el rol social en el acto de la boda, con un vestuario en gama de morados grisáceos. Leonardo, que representa el deseo sexual incontrolable, está en el límite de la pertenencia al grupo y su gama es terrosa,

texturizada y ruda. Su bajo nivel social es evocado por tejidos manchados de aspecto áspero, y los colores delatan enseguida que está al margen de las normas de lo colectivo.

El traje de La Novia sigue la tradición popular del traje negro. Se confeccionaba un vestido con una tela más cara que era una inversión de representación social, y que se usaría después por años en los actos sociales de la comunidad. Solo las personas de clase verdaderamente alta podían permitirse un traje blanco, por lo que la imagen de una novia en negro hace una clara referencia de espacio y de tiempo. En contraste, el velo de La Novia representa, junto con el azahar, la pureza y la virginidad de la contrayente. El personaje de La Muerte se ha tratado como un desdoblamiento de la propia novia que desencadena la tragedia, y su vestido es exactamente igual pero realizado en un gris gastado, al igual que la corona, el velo y los zapatos. Esta simetría de imagen desdoblada aparece sutilmente también en la pareja de La Mujer de Leonardo y La Suegra, que tienen el mismo corte de vestido y una afinidad de texturas y de colores.

El contrapunto a todo el bloque de vestuario es el personaje de La Luna, vestido como un galán de los años veinte con un brillante frac blanco cuyas solapas deslumbran con plata. La Luna, que según el texto ilumina la escena, alumbra a La Muerte su camino y se ha presentado como un personaje ambiguo y extraterreno; encajes en la chaqueta y una camisa de gasa transparente y estampada aportan un carácter femenino al traje de etiqueta masculino.



Bocetos de vestuario para los personajes de La Novia y La Muerte