

Tercer cordón del Conurbano. Una tragedia marrón

LORCA Y SUS AMORES DESDICHADOS ENTRE EL BARRO Y EL LADRIDO DE LOS PERROS



Adriana Libonati
Alcira Serna

Tercer cordón del Conurbano. Una tragedia marrón fue galardonada con los reconocidos premios de la Fiesta Regional del Teatro y la Fiesta provincial de Buenos Aires, llegó al Teatro Beckett con funciones a sala llena y fue recibida entre aplausos, dejándonos a la espera de su próximo reestreno. Esta obra es la refuncionalización del texto lorquiano *Bodas de Sangre*¹ en donde el lugar del homenaje hace florecer su potencial trágico, desde el sembrado del viñedo español con su uniformidad ultraísta a la riqueza popular del abigarrado conurbano. En nuestra periferia bonaerense, atestada, carenciada y barrota con ese barro rico en nutrientes semánticos, procedimentales, sociales, étnicos y comunitarios, se desarrolla la tragedia. Este componente de diversidad de estratos sociales y de posibilidades obturadas para su salida, entronca con la pieza generadora.



1. *Bodas de sangre*, Federico García Lorca, 1931, se estrena en 1933 en el teatro Beatriz de Madrid. Tragedia basada en hechos sucedidos en Nijar, Almería, cinco años atrás.

Tercer cordón del Conurbano tiene muchos de los ingredientes necesarios –desde lo técnico expresivo y por las múltiples líneas semánticas que contempla– para convertirse en la continuidad teatral de la herencia de aquel under que nació en los subsuelos y el brillo de la primavera teatral de la recuperación democrática. Entre algunos de estos rasgos, podemos mencionar el uso expresivo del clown, con una optimización sistémica por el grupo *Los payasos del Matute*², mediante la pertinente utilización de los elementos empleados por los actores. Es menester destacar la armonización signica que hace Paula Sanchez en la dirección.

Nos recibe un batir de palmas que incorpora a los espectadores en el relato y remite al tablado español, a modo del traveling como la recordada propuesta fílmica del texto lorquiano que Saura³ realiza. Esta introducción está acompañada por la musicalización por medio de bombo y guitarra que indica la mezcla estética y la unión de las dos realidades. El acompañamiento se mantendrá, como un apoyo secuencial, a lo largo de toda la obra. Estas palmas gitanas producen un entusiasmo semejante al ritmo del corazón que vibra con el latir, el aceleramiento de los sucesos y lo inevitable de la tragedia.



Hay una marcada relevancia de la música en vivo, la unión de guitarra y del bombo funcionan son índices de mezcla de dos territorios: Andalucía y el Conurbano bonaerense. La presencia de instrumentos de viento aportan los sentidos sombríos y de actualidad y alegría, y se produce una simbiosis signica con la figura del famoso cantante popular *Sandro* y su apelativo “el gitano”. En mayor profundidad semántica y testimonial, la inclusión de la canción *Soy gitano*, clásico de *Camarón de la Isla* –músico español surgido en los sesenta pero que alcanza su renombre avanzados los ochenta–, es usada como cita para contextualizar la figura de *Leonardo, el motoquero*, personaje del novio amante de la tragedia de Lorca.

A esto se suman los sonidos ambientales, como el cotidiano y omnipresente ladrido de perros, el rugido de motores de motos, el galope de caballos, la convivencia vecinal,

2. Grupo que se conforma a raíz del Centro Cultural Matute antes de la pandemia en Sarandí, por la necesidad de investigar sobre temáticas barriales.

3. *Bodas de sangre* (1981) famosa película española dirigida por Carlos Saura. Es la adaptación cinematográfica del ballet *Crónica del suceso de bodas de sangre* (1974) de Antonio Gades, de la tragedia homónima de Federico García Lorca.

el hambre siempre presente y la violencia latente, indicadores estos producidos por variaciones guturales de las gargantas y las voces de los talentosos actores.

La estética del clown y el desempeño de los recursos circenses atraviesan la actuación desde el principio, mediante el uso de narices redondas y rojas de los payasos. Tomamos como ejemplo la exquisita y jocosa escena del perro de la casa, que al llegar el novio de visita se le prende a la pierna. El juego escénico se desarrolla en el conflicto del personaje que quiere desprenderse del perro sin mostrar sus intenciones, ante la mirada inquisitoria de su madre que no tolera tal acto incivilizado. Es un juego escénico arcaico, sin palabras que ha recorrido siglos por medio del juego clownesco en los teatros populares. No podemos dejar de mencionar su directa relación con nuestro “salta Violeta”. En esta escena risueña se explicita la excitación sexual por medio de la metáfora del perro abrazado a la pierna, poniendo de manifiesto el propio sentimiento erótico que atraviesa a los personajes jóvenes. Pero el perro, en una escena posterior, muere ahogado, convirtiéndose en metáfora de “amor y muerte” y produciendo también una síntesis de la obra dentro de la obra.

El grupo social –que en Lorca se mantiene diferenciado en la puesta– se presenta en los vecinos, instalados en los márgenes del escenario, en dos bancos fijos y “enfrentados”. En el aspecto semántico, esto conforma una bisemia conceptual al marcar los márgenes del escenario y los barrios populares del conurbano. A su vez, presenta la asimetría desde el lugar social de la Madre del novio, que es propietaria de un almacén y no quiere emparentarse con la familia de la novia perteneciente a otra condición social. El personaje de la futura suegra tratará de ostentar, mediante objetos, esa condición social y el discurso descalificatorio de una situación social en la que no habita, funcionando así como metáfora de una clase media pretenciosa y negadora.

La obra cita constantemente a las clases desfavorecidas mediante los aportes gestuales y situacionales de las secuencias, donde los cuadros son un despliegue de juegos deícticos que marcan la difícil y amarga evolución de esas vidas entrelazadas, plurales y anónimas que diariamente enfrentan la dureza y la pasión de estar vivos. Esos movimientos escénicos son señalados por la evolución de las armas, la situación de los duelistas, gitano y criollo y moto en vez de caballos. Este último signo también es un indicador de barrio y clase social.

Para otro grupo etario, los más jóvenes, hay evidencias que son festejadas por el público, como el caso del término *Fatality* característica del videojuego *Mortal Kombat*, nombrado para señalar la maniobra final de dar muerte al adversario. A su vez, este término se presenta como una parodia idiomática de otro nivel social en la incorporación del inglés por sectores juveniles.

La representación de las mujeres comienza con la secuencia de la madre (esposa de Leonardo) que cuelga la ropa. Es una madre genérica, madre de todas las madres, que está fijada a los supuestos deberes “femeninos”: el cuidado de los hijos y la encargada de las tareas del hogar. Es importante destacar la función de amamantamiento que se indica por medio de la acción pero con una gran mama tejida al crochet, síntesis de dos funciones históricamente femeninas, el amamantamiento y el tejido. Todas las mujeres de la obra están atravesadas por la tragedia. El personaje de la esposa es abandonada y se queda sola con su bebe. A la madre del novio se le mueren el marido y todos sus hijos. La madre de la novia figura muerta y esa orfandad ya es un signo de tragedia y quedará signada por ella. En cuanto a las figuras masculinas, el padre de la novia está desdibujado en la puesta, se lo presenta como débil y desprovisto del lugar de defensa que debería ocupar como padre, manteniendo ante la propuesta de la boda un aspecto mercantilista, fortaleciendo la mirada patriarcal. Los jóvenes mantienen una competencia por la novia que activa una acción de machismo

comunitario. En esa pelea, la mujer sigue ocupando el rol ornamental y de tributo, remarcando la situación de mujer-objeto. Esta situación se equipara con la esposa abandonada, quedando ella también como objeto. A esto se suma la condición parental entre ambas, ya que son primas dando lugar a una suerte de yacimiento comunitario de mujeres consideradas bienes de uso y de intercambio. Así como Federico García Lorca presenta mujeres fuertes que juegan roles positivos a pesar de su condición de víctimas, en la puesta esta condición se mantiene. En nuestra realidad, estas mujeres son las que sostienen los hogares, como presenta la pieza, modelos textuales de los sectores más desfavorecidos. De esto son ejemplo las caracterizaciones de las madres que indican la adversidad y continuidad de esas luchas por la subsistencia en trabajos no reconocidos y siempre ávidos en la búsqueda de un mejor lugar para sus hijos. Ni ellas, ni los amigos, ni siquiera los enamorados pueden mantenerse ajenos a esas eternas peleas que tienen la esperanza de poder formalizar alianzas de clases y las peleas siempre renovadas por la imposible concreción de esas alianzas. La crítica social se da al final al desencadenarse la tragedia; en esta estructura social patriarcal no hay salida.

A partir de la huida de Leonardo con la novia, el texto original de Lorca empieza a tener más presencia, marcando así el deseo de ruptura con la tradición comunal, funcionando a modo de evocación pero sin poder conseguirlo, de la misma manera que se marca en el texto original. La violencia, presencia latente desde el comienzo, se manifiesta. El enfrentamiento entre los jóvenes se da actualizado, un revólver reemplaza a los puñales.

El título, formado por dos frases: *Tercer cordón del Conurbano* marca el lugar donde se situará la versión de la tragedia, explicitando la ubicación geográfica de los suburbios de Buenos Aires; *Una tragedia marrón* designa la identidad de los personajes, señalando la condición identitaria de los argentinos, ya que todos somos marrones porque tenemos sangre de los pueblos originarios.

La potencia de la puesta, su importancia y magnitud hacen trascender al texto lorquiano más allá de lo nacional, haciéndolo accesible a presentaciones internacionales. Así, con la sucesión de las funciones, fue adquiriendo un lirismo urbano. Su ambientación en la crisis de 2001 debe ser trasladada al momento actual para reflexionar como comunidad sobre estos prejuicios y culpabilidades heredadas de apropiaciones autoritarias que llevan la intención implícita de que las leyes sean olvidadas.

Ficha técnica. Actúan: Mariano Bragan, Mariela Fernández, Carolina Gliglazza, Manuel Luchetti, Alejandra Robles, Guido Sotomayor. Técnico: Germán Navarro. Música: Lara Bragan, Franco Napolitano. Escenografía: Martín Fiorini. Prensa: Daniel Franco. Community Manager: Abril Bernardo. Dirección: Paula Sánchez.
