

**Centro
Dramático
Nacional**

Dirección
Ernesto Caballero

TEMPORADA
2013 / 2014

**CUADERNOS
PEDAGÓGICOS**

34

Teatro Valle-Inclán



1941. BODAS DE SANGRE

DE **FEDERICO GARCÍA LORCA**

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: **JORGE EINES**



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LOS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Una producción de



TEATRO MARÍA GUERRERO

UBU ROI (UBÚ REY)

de Alfred Jarry

Dirección: Declan Donnellan

Cheek by Jowl (Reino Unido/Francia)

Jueves 26 a domingo

29 de septiembre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

DOÑA PERFECTA

de Benito Pérez Galdós

Versión y dirección: Ernesto Caballero

Coproducción: Centro Dramático Nacional,

Teatro Cuyás–Cabildo de Gran Canaria

Viernes 11 de octubre a domingo

24 de noviembre de 2013

CARLOTA

de Miguel Mihura

Dirección: Mariano de Paco Serrano

Producción: Centro Dramático Nacional

Viernes 13 de diciembre de 2013

a domingo 2 de febrero de 2014

EL ARTE DE LA ENTREVISTA

de Juan Mayorga

Dirección: Juan José Afonso

Grupo Marquina (Madrid)

Viernes 21 de febrero a domingo

13 de abril de 2014

LOS MACBETH

Adaptación de Juan Cavestany

sobre *Macbeth* de William Shakespeare

Dirección: Andrés Lima

Coproducción: Centro Dramático Nacional,

Volpone Producciones, Carallada Show,

Mama Floriana, Asuntos Culturales

Miércoles 30 de abril a domingo

15 de junio de 2014

SALA DE LA PRINCESA

ATLAS DE GEOGRAFÍA HUMANA

de Almudena Grandes

Adaptación Luis García-Araus

Dirección: Juanfra Rodríguez

Producción: Centro Dramático Nacional

Jueves 3 de octubre a domingo

17 de noviembre de 2013

CICLO «DE LA NOVELA AL TEATRO»

ESCRITOS EN LA ESCENA I

Producción: Centro Dramático Nacional

Miércoles 4 a domingo 15 de diciembre de 2013

KAFKA ENAMORADO

de Luis Araújo

Dirección: José Pascual

Producción: Centro Dramático Nacional

Viernes 17 de enero a domingo

2 de marzo de 2014

CICLO «DE LA NOVELA AL TEATRO»

LA CORRUPCIÓN AL ALCANCE DE TODOS

de José Ricardo Morales

Dirección: Víctor Velasco

Producción: Centro Dramático Nacional

Miércoles 2 a domingo 13 de abril de 2014

CICLO «JOSÉ RICARDO MORALES»

SOBRE ALGUNAS ESPECIES EN VÍAS DE EXTINCIÓN

de José Ricardo Morales

Dirección: Aitana Galán

Producción: Centro Dramático Nacional

Miércoles 23 de abril a domingo 4 de mayo de 2014

CICLO «JOSÉ RICARDO MORALES»

OFICIO DE TINIEBLAS

de José Ricardo Morales

Dirección: Salva Bolta

Producción: Centro Dramático Nacional

Miércoles 14 a domingo 25 de mayo de 2014

CICLO «JOSÉ RICARDO MORALES»

ESCRITOS EN LA ESCENA II

Producción: Centro Dramático Nacional

Miércoles 18 a domingo 29 de junio de 2014

Teatro Valle-Inclán
Sala Francisco Nieva

TEMPORADA
2013 / 2014

1941. BODAS DE SANGRE

Índice

El autor y su obra	7
La generación del 27	10
Análisis de la obra	11
¿Qué pasó en 1941?	14
Entrevista con Jorge Eines	17
Técnicas de interpretación	22
La escenografía de Carlos Higinio	25
Bibliografía	29

Centro Dramático Nacional



1941. BODAS DE SANGRE

DE **FEDERICO GARCÍA LORCA**

Dramaturgia y dirección

Jorge Eines

REPARTO (por orden alfabético)

Leñador / Mendiga

Carlos Enri

Criada / Muchacha 1

Inma González

Leñador / Luna

Luis Miguel Lucas

Mujer / Muchacha 2 / Niña

Beatriz Melgares

Hijo

Daniel Méndez

Leonardo

Jesús Noguero

Novia

Danai Querol

Madre

Carmen Vals

Vecina / Suegra / Padre

Mariano Venancio

EQUIPO ARTÍSTICO

Vestuario

Kristina G.

Escenografía

Carlos Higinio Esteban

Iluminación

Rubén Martín / Sergio Guivernau

Espacio sonoro

Luis Miguel Lucas

Ayudantes de dirección

Eider Elorza / Sergio Milán

Diseño de cartel

Mar López / Riki Blanco

Fotografía

Iván Rodríguez

Vídeo

Sergio Milán

Distribución

Ruth Franco S.L.

Producción

Tejido Abierto Teatro

Con la colaboración de

Joel Machbrit / Mecenras

[Los cigarros que se fuman en escena no contienen tabaco]

Duración del espectáculo:

1 hora y 30 min. aprox. (sin intermedio)

LOS LUNES CON VOZ

El legado de Lorca durante la Guerra Civil

Presentación del libro:

Retablos de agitación política. Nuevas aproximaciones al teatro de la Guerra Civil

Modera:

Julio Huélamo

Intervienen:

Jorge Eines, Emilio Peral Vega, Jesús Rubio Jiménez y Klaus Vervuert

Lectura dramatizada de textos de:

El retablo rojo (Altavoz del Frente)

Pisto nacional y

El viento lo va diciendo

de **Enrique Ortega Arredondo**

Reparto: **María Morales y Ana Varela**

Dirección escénica: **Ainhoa Amestoy**

16 de diciembre a las 20 horas

Entrada libre hasta completar aforo

ENCUENTRO CON EL PÚBLICO

Con la presencia del equipo artístico de la obra

Jueves 19 de diciembre, al finalizar la representación.

Entrada libre, hasta completar aforo.



Emilio Prados, Luis Cernuda, Rafael Alberti y Federico García Lorca.
(Collage de Esperanza Santos)

El autor y su obra

Federico García Lorca

Federico García Lorca es uno de los más importantes dramaturgos y poetas españoles del siglo XX y de nuestra literatura moderna. Su gran sensibilidad artística nos dejó bellos poemas e intensas obras de teatro y su prematura muerte nos privó seguramente de lo mejor de su creatividad y convirtió su figura en un mito. Es también uno de nuestros escritores con más repercusión internacional.

Primeros años. La Residencia de Estudiantes

Federico García Lorca nació en Fuente Vaqueros (Granada) el 5 de junio de 1898. Estudió Filosofía y Letras y Derecho Universidad de Granada.

El año 1919 se trasladó a Madrid a la Residencia de Estudiantes. Vivió en esta institución desde 1919 hasta 1926 y entabló amistad con grandes hombres de la cultura española, entonces también estudiantes; Luis Buñuel, Rafael Alberti y Salvador Dalí entre otros. En 1920 estrenó en el teatro Eslava de Madrid *El maleficio de la mariposa*, su primera obra dramática que no gustó ni al público ni a la crítica. Acostumbrados estos al llamado drama burgués de los primeros años del siglo XX, de autores como Jacinto Benavente o Echegaray, no entendieron el simbolismo y lenguaje poético de la tragedia. En estos años publicó también su *Libro de poemas*.

Años 20, poesía y teatro

En 1923 terminó de escribir *Mariana Pineda*, primera de las heroínas lorquianas, que como la mayoría, transita entre el amor y la muerte. El drama no se estrenó hasta 1927 y el telón que se usó en la obra fue diseñado por Salvador Dalí. Ya puede apreciarse la concepción lorquiana del escenario como aglutinante de varias disciplinas artísticas; música, poesía, danza, artes plásticas. Esto mismo puede observarse en el teatro que se agrupa en las Farsas. Lorca escribió cuatro farsas, dos para guiñol, *Tragicomedia de Don Cristóbal* y *la señá Rosita* y *Retablillo de Don Cristóbal* y dos para personas, *La zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y estuvo muy interesado en el teatro de títeres sobre el que investigó en estos primeros años de creación.

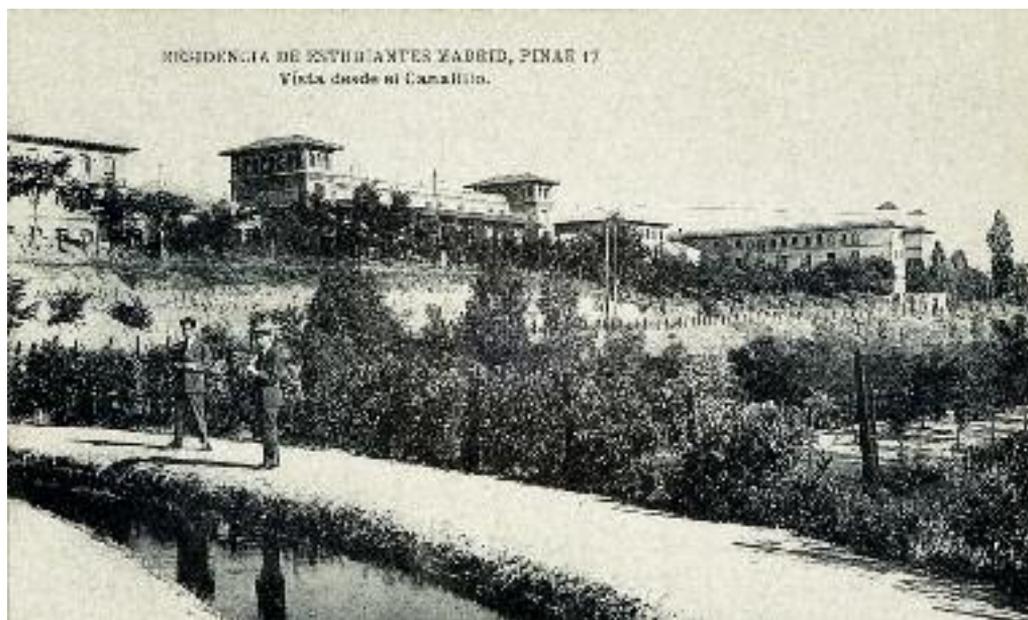
En 1928 publicó *Romancero gitano*, dieciocho romances cuya temática gira en torno a la cultura gitana. La aparición de esta obra, junto con *Canciones* (1927) convirtieron a Lorca en un poeta muy conocido.

Años 30, viaje a Nueva York y nuevos proyectos

Su antiguo maestro en la Universidad, Fernando de los Ríos, le animó a que le acompañara a un viaje a Nueva York. Pasó nueve meses en lo que describió como el viaje más útil de su vida. Estudió en la Universidad de Columbia. Conoció el teatro en lengua inglesa, el cine sonoro, el *blues* y el *jazz* y de todas estas experiencias nació *Poeta en Nueva York*. *Poeta en Nueva York* es un conjunto de poesías marcadamente distintas a *Romancero gitano*, muy simbolistas. Algunos estudiosos afirman que se acercan al movimiento surrealista.

Volvió a España en junio de 1930 muy renovado y comenzó a desarrollar una gran actividad. Junto a Eduardo Ugarte creó el grupo de teatro universitario, La Barraca. Pretendía con este grupo llevar a los clásicos españoles y mundiales por todos los pueblos de España.

En los primeros años 30 Lorca escribió sus mejores dramas. En 1931 aparecieron *El público* y *Así que pasen cinco años*, dos obras de complejo simbolismo ligadas según muchos estudiosos al estilo de *Poeta en Nueva York*. En 1933 se estrenó *Bodas de sangre*, en 1934 se estrenó *Yerma* en el Teatro Español con Margarita Xirgu y en 1935 en Barcelona, la misma actriz llevó a la escena por primera vez *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*.



Grupo de teatro universitario *La Barraca*.

Los últimos años, las últimas obras.

De vuelta a España escribió el poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* y terminó *La casa de Bernarda Alba*, que leyó ante un grupo de amigos pero que nunca vio en escena.

Mientras tanto la situación política española se volvía cada vez más convulsa. Intuyendo que parecía inminente una guerra civil, el 14 de julio de 1936 Federico García Lorca se trasladó a Granada con su familia. Sólo 4 días más tarde, el 18 de julio se produjo el levantamiento militar. Lorca nunca había manifestado un interés político grande. Rechazó en varias ocasiones la invitación de sus amigos para inscribirse en el Partido Comunista, pero era ya una persona muy conocida, cuyas declaraciones le inscribían en un pensamiento libre, incomodo al sector del levantamiento: *Yo nunca seré político. Yo soy revolucionario porque no hay verdadero poeta que no sea revolucionario*. Fue detenido por fuerzas falangistas y pocos días después, en una fecha sin determinar que podría ser el 18 de agosto, de madrugada, fue asesinado junto con pequeño grupo de hombres. Contaba 38 años y tenía muchos proyectos en marcha. A pesar de su prematura muerte, Federico García Lorca es uno de nuestros grandes dramaturgos y el poeta español más leído en el extranjero. ●

La generación del 27

El año 1927 se celebraron los 300 años de la muerte de Luis de Góngora (1561-1627). Los actos conmemorativos de esta fecha aunaron a un grupo de poetas que llevaban años reivindicando la figura de Góngora y su calidad como poeta culto. Estaba compuesto por: Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre. Este insigne grupo de poetas forma la llamada Generación del 27. Federico García Lorca también se considera miembro de esta generación.



Homenaje a Góngora en el Ateneo de Sevilla, 1927. De izda. a dcha.: Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás, Mauricio Bacarisse, J. M. Romero Martínez, M. Blasco Garzón, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego. (Foto atribuida a Pepín Bello).

Análisis de la obra

Bodas de sangre

Bodas de sangre es una obra de teatro en verso terminada en 1932 y estrenada el 8 de marzo de 1933 en el teatro Beatriz de Madrid. Fue el primer gran éxito de Federico García Lorca como dramaturgo y le proporcionó reconocimiento dentro y fuera de España. En los años siguientes se estrenó en Argentina, México, Nueva York, París y Moscú.

Lorca y la tragedia

La obra fue calificada por el mismo autor como tragedia. El dramaturgo insistió mucho en recuperar este género dramático: *Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto yo quiero dar al teatro tragedia.* Se inscribe además en el contexto de una trilogía, de la que el autor habló reiteradamente, recuperando la presentación clásica de las tragedias griegas. Llevaría el título de *Trilogía dramática de la tierra española* y la compondrían, además de *Bodas de sangre*, *Yerma* y una tercera tragedia, nunca escrita aunque sí fraguada en la mente del autor, con el título de *La destrucción de Sodoma* o *El drama de las hijas de Loth*.

La obra de Federico García Lorca cuenta con todos los ingredientes de la tragedia y con temas recurrentes en su producción. Los personajes pretenden luchar contra un destino que finalmente se impone implacable. El componente social, con sus convencionalismos y limitaciones encierra a los personajes, especialmente a las mujeres. El mundo femenino es una constante en las obras de Lorca. Su posición social, totalmente supeditada al varón y a las reglas no escritas de las apariencias, está perfectamente retratada en los dramas lorquianos. Y sobre el fondo del realismo el autor es capaz de manejar símbolos y elementos poéticos; la luna, la muerte, el amor. Quizá éste sea el gran mérito del autor y el aire nuevo que introdujo en el teatro español.



El crimen de Nijar, inspiración para *Bodas de sangre*

Bodas de sangre está basada en un hecho real, un crimen pasional, que inspiró a Lorca para escribir su tragedia. El crimen de Nijar, como fue conocido el suceso, ocurrió el 23 de julio de 1928 en el pueblo de Nijar (Almería). Casimiro Pérez Pino y Francisca Cañada Morales iban a contraer matrimonio ese mismo día. Sin embargo unas horas antes de la ceremonia Francisca huye con Francisco Montes, el hombre al que verdaderamente amaba que además era su primo. En su huida, de madrugada y a lomos de un caballo, son sorprendidos por un hermano de Casimiro, el novio, llamado José Pérez Pino. José para lavar el honor de la familia mata de cuatro disparos a Francisco Montes.

Federico García Lorca pudo conocer el hecho por la repercusión que tuvo en toda la prensa regional y aun nacional y también por el relato que basado en este mismo suceso escribió Carmen de Burgos, *Puñal de claveles*. Carmen de Burgos (1867-1932) fue escritora, ensayista, traductora y es considerada la primera mujer periodista profesional de nuestro país. Fue además pionera en la lucha por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. El relato *Puñal de claveles* se basa en la tragedia de Nijar tiene final feliz. *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, acaba en tragedia. Ambos tienen en común la descripción de las costumbres de aquella época, especialmente el ambiente encorsetado por las normas sociales en el que vivían las mujeres.

Otras representaciones de *Bodas de sangre*

Bodas de sangre se ha llevado a escena en múltiples ocasiones. Una de las representaciones más emblemáticas fue la de José Tamayo en el Teatro Bellas Artes, en los años 60.

En el año 2009 se pudo ver en el teatro María Guerrero de Madrid con la dirección de José Carlos Plaza y la colaboración de Cristina Hoyos que creó una coreografía para la obra.

También se han hecho versiones cinematográficas. La primera, una película argentina de 1938 que interpretó Margarita Xirgu. Carlos Saura dirigió en 1981 una versión musical en la que colaboró Antonio Gades y su ballet. Antes, en el año 1974, Gades había estrenado en Roma *Crónica del suceso de bodas de sangre*, ballet con el que el coreógrafo consiguió gran reconocimiento nacional e internacional.

1941. Bodas de sangre.

La versión de Jorge Eines presenta a un grupo de actores ensayando *Bodas de sangre* en el año 1941. El ensayo de una obra de Lorca ese año, en plena consolidación de la dictadura franquista, era una actividad peligrosa. El grupo de actores debe interrumpir en varias ocasiones su trabajo para no ser descubierto. Estas interrupciones no alteran el texto de Lorca, que se representa en su totalidad. La razón de esta puesta en escena y sus características nos las explica su autor en la entrevista recogida en este cuaderno. ●



Así es como describía **Federico García Lorca** su modo de crear una obra de teatro:

En escribir tardo mucho. Me paso tres o cuatro años pensando una obra de teatro y luego la escribo en quince días(...). Cinco años tardé en escribir Bodas de sangre; tres invertí en Yerma (...). Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces...Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo de la mente a la escena.

¿Qué pasó en **1941?**

La versión de Jorge Eines de *Bodas de sangre* se plantea como un ensayo de la obra que se celebra en 1941. Presentamos aquí una visión muy general de lo que acontecía en España y en Europa ese año.

En 1941

España vivía bajo la dictadura del General Franco. La Guerra Civil había acabado en 1939. El régimen se consolidaba con instrumentos como la Ley de Seguridad del Estado promulgada en marzo. La represión se había articulado en la Ley de Responsabilidades Políticas y la Ley de Depuración de funcionarios ambas de 1939 por las que se enjuiciaba gran cantidad de personas sospechosas haber pertenecido o simpatizado con el gobierno republicano. Se creó en 1940 el Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo.

La situación económica después de la guerra era desastrosa. Las industrias quedaron destruidas, la red de comunicaciones también. Las pérdidas más importantes fueron las de mano de obra para la agricultura. Sin embargo la penuria económica durante la década de los cuarenta no debe achacarse únicamente a los desastres de la guerra. Se estableció una política económica basada en la autarquía y el intervencionismo que provocó escasez de alimentos especialmente en las grandes ciudades. Fue necesario volver a implantar las cartillas de racionamiento que ya se habían usado en la zona republicana durante la guerra. De la mano del racionamiento nació el mercado negro o estraperlo en el que se podía conseguir cualquier producto a muy alto precio.

El mundo educativo y cultural español en los años 40 estaba completamente controlado por



las instituciones de la dictadura. La censura era férrea. La mayor parte de intelectuales y escritores de valor estaban muertos o en el exilio. El dictador, Francisco Franco escribió una obra que se llevó al cine titulada *Raza*, una exaltación a los principios religiosos y morales que promulgaba el Régimen.

En los escenarios españoles se veían obras de teatro que buscaban entretener al público. La censura en aquellos momentos era muy dura e impedía estrenar títulos que se apartaran de los valores morales establecidos. Autores como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena llenaban las carteleras.

Contemporáneos a estos pero con alguna diferencia de estilo destacaron Miguel Mihura y Enrique Jardiel Poncela. Crearon un teatro de humor con situaciones inverosímiles y un lenguaje lleno de juegos de palabras. En 1941 Miguel Mihura creó La Codorniz revista de humor en la misma línea que su teatro.

En 1941

Europa estaba inmersa en la Segunda Guerra Mundial. Hitler al frente del nacional-socialismo alemán, atacó la Unión Soviética abriendo el frente Oriental. El 7 de diciembre la aviación japonesa bombardeó por sorpresa la base americana de Pearl Harbour y como consecuencia a los pocos días Estados Unidos declaró la guerra a Japón.

El teatro en Europa comenzó a dar interesantes frutos después de la Segunda Guerra Mundial a partir de 1945. (Camus, Beckett, Ionesco, Sartre). En Estados Unidos destacaron autores como Arthur Miller, Thornton Wilder o Tennessee Williams que se caracterizan por una visión crítica de la sociedad capitalista.

En 1941 *Rebeca* ganó el Oscar a la mejor película, James Stewart el Oscar al mejor actor por *Historias de Filadelfia* y Ginger Roger el Oscar a la mejor actriz por *Espejismo de amor*. Este mismo año murieron James Joyce y Virginia Woolf. ●





Entrevista con **Jorge Eines**



Jorge Eines nació en Buenos Aires en 1949. Emigró a España en 1976 instalándose en Madrid donde obtuvo la Cátedra de Interpretación de la Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, hasta que en 2001 fundó su propia Escuela de Interpretación.

En los últimos diez años ha dictado el seminario *Los tres binomios* para actores y docentes de teatro en diversas ciudades de España, Chile, Argentina, Perú y Colombia, entre otras.

Ha dirigido numerosos espectáculos en diversos países del mundo: España, Argentina, EEUU, Portugal e Israel. Destacan *Woyzeck* de George Büchner (nominado al Premio Molière a la mejor dirección), *Ivánov*, *La Gaviota* y *Tío Vania* de Anton Chéjov, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *La señorita Julia* de Agust Strindberg y *Camino del cielo* de Juan Mayorga (ocho nominaciones a los premios ACE). Es autor de varios libros todos reeditados por Gedisa dentro de la colección Biblioteca de formación actoral Jorge Eines.

Hablamos con él para que nos cuente su trabajo en la dramaturgia y dirección de *1941. Bodas de sangre*

¿Por qué su versión se titula *1941. Bodas de sangre*?

He buscado conectar al espectador con lo que sería la articulación entre Lorca y su época. Vemos el comienzo de un ensayo de *Bodas de sangre* que se está realizando en el año 1941. El ensayo está interferido por la realidad social que en ese momento se presentaba como autoritaria y franquista. El final de la Guerra Civil esta cercano y el grupo está preparando una obra de García Lorca que en ese momento no era el mito que luego fue. El grupo que ensaya sabe que Lorca es un autor prohibido, que lo mataron por rojo, por revolucionario y por gay. Cuando fuera se escucha la presencia de los franquistas, interrumpen el ensayo y simulan que están preparando un paso de Semana Santa. Cuando pasan los franquistas y se sienten fuera de peligro comienzan de nuevo a ensayar la obra;

“En mi versión, un grupo de actores ensaya Bodas de sangre. Cuando fuera se escucha la presencia de los franquistas, interrumpen el ensayo y simulan que están preparando un paso de Semana Santa.”

es ahí cuando vemos *Bodas de sangre*. Estas interrupciones se repiten hasta cuatro veces a lo largo de la obra y se cierra con un último corte que es de otro carácter.

Usted es ha desarrollado una teoría interpretativa que supongo que tratará de llevar a la práctica con sus actores en escena. Si no he entendido mal la base de esta teoría es el cuerpo.

Efectivamente así es. Parto de lo siguiente. Estamos construyendo un objeto; ese objeto tiene un origen lingüístico, lo que escribió García Lorca. Pero la construcción de ese objeto una vez está en nuestras manos y comenzamos el ensayo no depende de Lorca, depende de lo que nosotros podamos hacer con él y su texto. Esto se entiende claramente con esta reflexión. Todos hemos visto espectáculos basados en la misma obra que nos han parecido absolutamente insoportables y todo lo contrario, absolutamente maravillosos. Eso quiere decir que el desarrollo del proceso creador convierte el mismo texto en la peor obra y la mejor. Este concepto de desarrollo de construcción es esencial en mi obra y esencial en el trabajo del actor. El actor es el eje gnoseológico y ontológico, es decir es el eje de conocimiento y el eje de construcción. A partir del comienzo del ensayo el centro de todo no es García Lorca, es el actor. Lo cual no quiere decir que yo no respete a Lorca, quiere decir que Lorca es la embarcación que tiene un viento hacia un lugar, pero lo que va dentro de la embarcación somos nosotros, y lo que hagamos con el viaje depende de nosotros y el valor de ese viaje depende de nosotros. Me da lo mismo llegar donde quiere García Lorca si el viaje es malo. En ese trabajo del actor el eje de construcción es el cuerpo, no la cabeza, porque la cabeza ya nos la da Lorca. La palabra, la razón, lo intelectual, nos lo da Lorca, a partir de ese momento el viaje es nuestro.

Este viaje del que usted habla tiene una trayectoria que pasa por la estructura interpretativa en cinco partes: objeto, entorno, acciones, texto y contingencia, ¿podría hablarnos de ellas?

Así es exactamente. Yo trabajo siendo lo más fiel posible a esa jerarquías técnicas. Entiendo que hay una técnica que permite interpretar, que hay una técnica que permite construir un personaje. Esos cinco elementos que denomino Estructura Técnica Interpretativa no son cualquier cosa. Estamos construyendo una poética sobre las bases técnicas concretas de esos cinco pasos, y procuro que todos seamos responsables de asumir esas leyes técnicas.

¿Puede decirse que su teoría está basada en Stanislasky?

Durante muchos años me moví en lo que es la lectura del discurso de Stanislasky con el desarrollo que luego tuvo en América en el Actor,s Studio. Creo que esta fue una evolución negativa. El desarrollo del discurso stanialskiano ha sido muy deformado por muchas cosas y tiene distintos desarrollos. Yo pasé por distintos lugares y finalmente puedo decir que a lo largo de los años, y son unos cuantos los que tengo, he aterrizado en la Estructura Técnica Interpretativa. Es algo que tiene que ver con la apropiación. La técnica tiene que ver con mi viaje. A lo largo de la evolución de la formación del actor siempre se ha confundido la técnica con la poética. Por eso hay directores que dicen que Lorca se dirige así o Shakespeare se hace así... Creo que eso es totalmente equivocado. Creo que hay una técnica que construye una poética. El actor tiene que apropiarse de elementos técnicos que le permitan construir una poética. Es cierto que es diferente construir la poética de Lorca, de Shakespeare o de La Comedia del Arte, pero en última instancia es el actor el que construye. El responsable ontológico es el actor en el trabajo con el director. Esto que te estoy planteando con mi teoría y es bastante raro en el teatro español.



“La palabra, la razón, lo intelectual, nos lo da Lorca, a partir de ese momento el viaje es nuestro, de los actores.”

Usted da mucha importancia al proceso de ensayo, quizá por eso su *Bodas de sangre* se plantea como un ensayo.

Tanto valor le doy que yo creo que actuar es ensayar. En realidad uno actúa como ensaya. La exigencia y rigor que se plantea en el ensayo son la misma exigencia y rigor

que habrá en la escena. El ensayo está orientado por unas leyes técnicas concretas y tiene para mí un valor decisivo, porque el ser del proceso creador viene dado por lo que pasa en el ensayo, no se lo puede inventar el director en casa. Hay directores que están todo el tiempo mirando al texto. Yo estoy siempre mirando al actor. Por eso creo que un ensayo con libertad, confianza y respeto por el actor puede ser bueno, regular o incluso malo, pero sin esos tres aspectos, ni siquiera lo considero un ensayo. Tomo el ensayo como el lugar donde algo tiene que ocurrir. Para eso no hacen falta años de trabajo. *Bodas de sangre* se ensayó en dos meses. Dos meses a razón de cuatro o cinco horas diarias es suficiente. *Bodas* es un espectáculo que se separa de lo que es habitual en Lorca en el cual hay componentes como el texto de Lorca, el flamenco, la realidad social tejidos entre sí.

Distingues tres tipos de interpretación, naturalista, realista y de estilo. ¿Cuál es la que se desarrolla en esta obra?

Esta es una división de carácter pedagógico, que es superado por cualquier actor ya formado.

La interpretación naturalista es la más cercana a lo televisivo o a la interpretación de cine. Tiende a ser el actor con una pequeña modificación sobre sí mismo. Hay mucho del actor y una pequeña parte de personaje.

Realismo sería un poco más de desarrollo de conducta. Hay un factor más psicológico, mayor nivel de composición. Chéjov y Tennessee Williams por ejemplo tienen personajes en este sentido.

De estilo son los niveles más complejos del realismo, por ejemplo Shakespeare o Lorca. Sin ir más lejos en *Bodas de sangre* hay momentos que observamos que la Luna, la Muerte o la Mendiga, aparecen como personajes completamente alejados de lo que sería el proceder cotidiano o naturalista de la vida. Cuando Lorca plantea esos problemas asumo el desafío y de hecho de esos momentos no he quitado ni una coma en el montaje. La Mendiga, la Luna, los leñadores que hablan raro, que tienen mucha metáfora en la construcción verbal, que están al borde del alejandrino, están íntegros en el montaje, no he tocado nada. Estos personajes tienen lo que llamo los tres máximos de dificultad: máximo de dificultad en la enunciación verbal porque nadie habla así, máximo de dificultad en

la expresión de los cuerpos porque están muy por encima de lo que conocemos. ¿Cómo se expresa la luna? Y máximo de dificultad en lo vivencial; son personajes que sienten al máximo y no hay posibilidad de bajen el nivel de vivencia, están en el límite de la vida y la muerte, están en el límite de la pasión, en el límite del dolor y el placer. Sufren, viven, expresan y por lo tanto sienten intensamente. Estos son los tres máximos de dificultad.

Por último insisto en la primera pregunta. Gran parte de la comunidad educativa vendrá a ver la obra por ser de Federico García Lorca, uno de nuestros grandes dramaturgos. ¿Qué *Bodas de sangre* van a ver?

Van a ver *Bodas de sangre* cien por cien. Quité alguna cosa nimia pero el texto está perfectamente respetado. Únicamente se presenta como un grupo de ensayo que está trabajando en un momento difícil, en 1941. ●



Técnicas de **interpretación**

Jorge Eines, el director de la versión de 1941. *Bodas de sangre* ha desarrollado una pedagogía de la actuación teatral basada en su propia experiencia que partió de una formación stanilavsquiana. La denomina Estructura Técnica Interpretativa. Como consecuencia de ello nos ha parecido interesante incluir un acercamiento a la famosa técnica de Stanislavsky y su desarrollo tanto en Europa como en América.

Una de las figuras más destacadas de la historia del teatro es Constantin Stanislavsky. Este actor y director ruso nacido en 1863 es el creador de un sistema interpretativo que ha sido referente de la pedagogía teatral del siglo XX. Es autor de varios libros en los que desarrolla su sistema y que han influido poderosamente en todos los planteamientos posteriores: *La construcción del personaje*, *El arte escénico*, *Mi vida en el arte*, entre otros.



Constantin Stanislavsky

Hasta finales del siglo XIX los estilos interpretativos eran melodramáticos y artificiosos muy alejados de los gestos y conductas de las personas fuera del escenario. Stanislavsky fue el primero en articular una técnica interpretativa basada en un mayor realismo. Desarrolló su famoso método en el Teatro del Arte de Moscú que inauguró junto con Vladimir Dánchenko y donde estrenó sus más conocidas obras Anton Chéjov. Es difícil explicar en pocas palabras el método de Stanislavsky pero se podría decir que persigue que el actor experimente las mismas emociones que su personaje. Para ello se ayuda de distintas estrategias como:

Establecer para cada escena la meta u objetivo del personaje e intentar contestar a preguntas como *¿por qué el personaje hace esto?* El establecimiento del objetivo lleva a crear el superobjetivo o finalidad última del personaje en la obra.

El llamado *si mágico* por el que el actor debe ponerse en el lugar de su personaje y preguntar por ejemplo: *si yo fuera Hamlet ¿cómo reaccionaría?*

Concentración en el escenario de manera que se viva la escena como si no hubiera ocurrido antes. Escuchar las réplicas.

La técnica Stanislavsky se extendió por Europa y América a través de sus discípulos.

Uno de los más destacados fue **Mijail Chéjov**, sobrino del gran dramaturgo Anton Chéjov. Mijail creó un método antagónico al de su maestro basado en la imaginación que se desarrolla a través del gesto y el cuerpo del actor.

Jerzy Grotowski (1933-1999) otro discípulo de Stanislavsky, basó su técnica en el actor. Consideraba que había que desprenderse de todo lo accesorio como maquillaje o vestuario.

Antonin Artaud (1896-1948) desarrolló una técnica muy influida por el dadaísmo, el surrealismo y el teatro balinés (en el que se elimina la palabra). Consideraba el teatro un rito mágico para conseguir una catarsis con el espectador.

Vsévoid Meyerhold (1874-1940) abandonó el naturalismo de Stanislavsky a favor de lo que llamó *Consciente convencionalidad*. El actor debe adiestrar su propio cuerpo conociendo una biomecánica que proviene tanto del movimiento deportivo, como de la danza o el virtuosismo circense y que crean una serie de leyes escénicas que le permiten suscitar sentimientos.



Jerzy Grotowski



Antonin Artaud



Vsévoid Meyerhold

Eugenio Barba (1936-) abandona la exploración psicológica y la identificación con el personaje stanislavskiana. Crea junto con Savarese y Taviani el concepto de Antropología teatral. Afirma que el cuerpo y la mente de un ser humano se comportan de manera diferente en la vida real que en el escenario. Esto da lugar a unas técnicas que él llama extracotidianas. La vida cotidiana se rige por el principio del mínimo esfuerzo para el máximo rendimiento; en la escena se da un derroche de energía para un mínimo rendimiento.

En España técnica Stanivslasky fue introducida por **William Layton** en cuyo Laboratorio se han formado gran número de actores de nuestro país.

Nacida para teatro la técnica Stanislavsky dio excelentes resultados en el cine. El famoso Actor's Studio de Nueva York se creó a partir de las enseñanzas de dos discípulos directos de Stanislavsky que se establecieron en América. Adquirió gran prestigio a partir de 1952 cuando asumió su dirección **Lee Strasberg**. Strasberg desarrolló la técnica stanislavskiana creando lo que se conoce como el Método. Actores de la talla de Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift, Steve McQueen, Jack Nicholson, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Paul Newman y Al Pacino (su actual director junto con Ellen Burstyn) se han formado inspirados en esta técnica. ●



La escenografía de

Carlos Higinio Esteban

Carlos Higinio Esteban es arquitecto titulado en la Escuela de Madrid y estudió Escenografía en la Universidad de Roma. Vive entre Madrid y Basilea y ha trabajado como escenógrafo en teatro y cine. Es colaborador habitual de la compañía Tejido Abierto y responsable de la escenografía para el montaje de *Ricardo III* en el Teatro Español o de los largometrajes *El elefante del rey* y *Vete de mí*. Trabaja como arquitecto de la firma suiza Herzog de Meuron donde desarrolla, entre otros, proyectos de espacios escénicos como el Centro Cultural Lux en Sao Paolo.

¿Cómo es el trabajo del escenógrafo en un proceso creativo particular como es el de la compañía de Jorge Eines?

Escenografía, dirección, ensayo y actuación tienen que ser la misma cosa. Todo el peso de la obra recae en las espaldas del actor y será él el que tiene que generar el universo escénico a partir del texto y con ayuda del material que se le facilite ya sea en forma de luz, audio, vestuario, maquillaje o escenografía. No se considera la escenografía como un algo fijo y predefinido sobre el que los actores deben adaptar su trabajo, sino más bien ha de considerarse un lugar en evolución y creación constante.

Trabajamos con una escenografía no naturalista, ni figurativa. Tampoco abstracta desde luego, pero sí lo suficientemente abierta como para dejar en manos del actor la creación o recreación definitiva tanto de espacios como de lugares e incluso de objetos diversos.

La cantidad de elementos en escena, ya sean de carácter más espacial o instrumental es reducida. Cada elemento juega en la obra y se incorpora sólo a través del trabajo de los actores o de lo contrario desaparece. Es importante que todos los elementos presentes en escena sean capaces de responder de manera distinta a distintas situaciones. Podemos hablar de polisemia en el sentido que un mismo elemento es y significa cosas distintas. Así una silla podrá una ser fácilmente un trono, pero también un ataúd, una mesa, una un árbol o una torre...y desde luego también una silla.

“No se considera la escenografía como un algo fijo y predefinido sobre el que los actores deben adaptar su trabajo, sino mas bien ha de considerarse un lugar en evolución y creación constante.”

¿Qué características tiene la escenografía que veremos en 1941. Bodas de sangre?

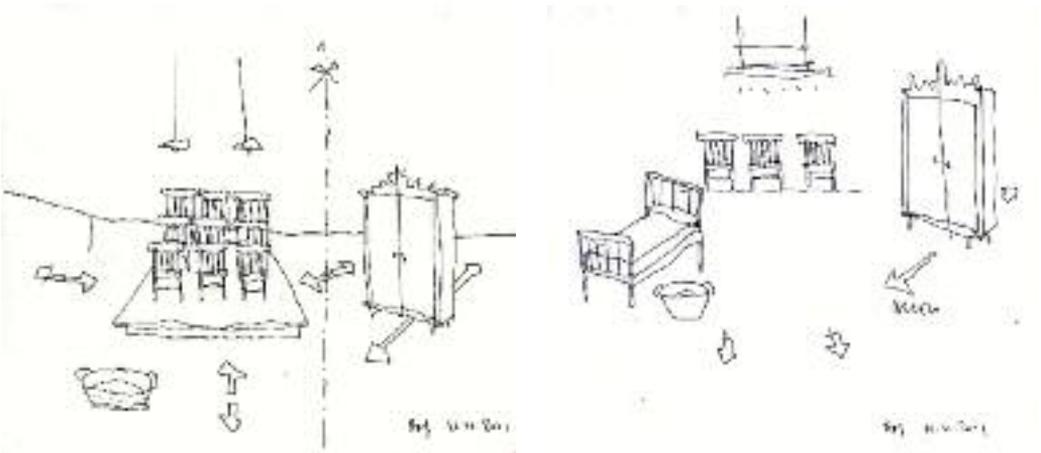
El director no es partidario de entradas y salidas, sino que todos los actores y elementos que intervienen en la obra están presentes desde el primer momento. Nada aparece y desaparece. Actores, escenografía, atrezzo, vestuario, iluminación son parte de un todo que evoluciona y se transforma a lo largo de la representación.

El proceso de ensayos es muy intenso. A partir de los primeros ensayos

y fundamentalmente a través del diálogo y la discusión se va proponiendo material y herramientas de trabajo que se incorporan al ensayo. Los elementos y objetos que son capaces de integrarse en el proceso de trabajo de los actores y que son capaces de aportar significado en el conjunto de la representación, permanecen en escena. De lo contrario se acabará prescindiendo de ellos y serán eliminados o sustituidos.

Procuro asistir a los ensayos y especialmente al comienzo del trabajo precisamente para poder ir aportando ideas y propuestas concretas con las que trabajar.

La escenografía está prevista para ser itinerante y por este motivo define de manera autónoma su ámbito de trabajo independientemente del escenario preciso en que se presente. Los elementos que la componen han de ser razonablemente fáciles de trasladar y montar.



¿Con qué elementos contará la escenografía?

En 1941. *Bodas de sangre* hay definidos cuatro elementos fundamentales:

Un gran suelo que servirá como marco para el trabajo de toda la compañía durante la obra y que define el dentro fuera de la representación.

Un suelo interior a este, más pequeño y podemos decir más figurativo, que atiende a diversas funciones concretas: puede ser casa, cocina, cama, altar...

Esta construido con madera como si fuera un tablado. De esta manera también es un elemento sonoro que amplifica los pasos de los actores y se incorpora con facilidad a la sonoridad de la obra, aspecto fundamental y muy presente en el texto original de García Lorca.

Sillas, una por actor. En este caso hemos encontrado en las sillas el objeto fundamental, aislado o en grupo, capaz de dar respuesta a la mayor parte de las necesidades espaciales concretas que aparecen en la obra.

Por encima y para marcar y ayudar al trabajo de los actores contamos con una parrilla de luces que reproduce la iluminación de la sala de ensayo en la que se representa la obra y ayuda a acotar y controlar el espacio físico de la representación, independientemente de las dimensiones de la sala en que se represente. ●

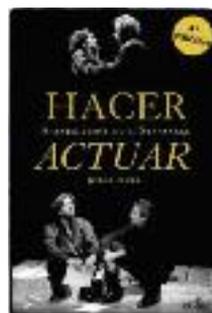
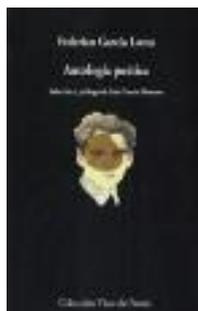
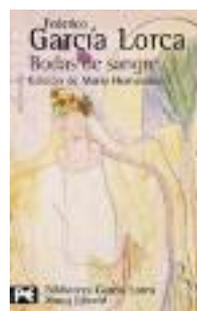
“Es importante que todos los elementos presentes en escena sean capaces de responder de manera distinta a distintas situaciones. Podemos hablar de polisemia en el sentido que un mismo elemento es y significa cosas distintas.”





Bibliografía

- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Grupo Anaya SA, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Castalia, 1999.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre. Tragedia en tres actos y siete cuadros*. Alianza Editorial, 1998.
- GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Cátedra, 2005.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obra completa*. Ediciones Akal, SA. 2008.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Antología poética*. Visor Libros, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca para niños*. Ediciones de la Torre, 1998.
-
- BURGOS, Carmen de. *Puñal de Claveles*. Edición de Miguel Naveros. Almería: Editorial Cajal, 1991.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio. *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca*. Salobreña (Granada) Alhulía, 2005.
- EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1983.
- EINES, Jorge. *Hacer actuar*. Quinta reimpresión, Barcelona: Gedisa, 2012.
- EINES, Jorge. *Repetir para no repetir*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- HARRETCHÉ, María Estela. *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos, 2000.
- MONTES AMURIZA, Dolores. *Federico García Lorca*. Madrid: Rueda J.M., 1995.
- STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Destino, 1965.



TEATRO VALLE-INCLÁN

EL DUELO

de Anton Chéjov

Dirección: Anton Yakovlev

Teatro de Arte de Moscú (Rusia)

Jueves 19 a domingo

22 de septiembre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

SEULS

de Wajdi Mouawad

Au Carré de l'Hypoténuse (Francia)

Abé Carré Cé Carré (Quebec)

Viernes 4 a domingo

6 de octubre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

LA PEQUEÑA HABITACIÓN AL FINAL DE LA ESCALERA

de Carole Fréchette

Dirección: Mauricio García Lozano

Teatro del Farfullero (México)

Jueves 10 a domingo

13 de octubre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

JULIA

Adaptación de *La señorita Julia*

de August Strindberg

Dirección: Christiane Jatahy

Cia. Vértice (Brasil)

Jueves 17 a domingo

20 de octubre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

BIENVENIDO A CASA

Creación colectiva

Dirección: Roberto Suárez

Pequeño Teatro de Morondanga (Uruguay)

Jueves 24 a domingo

27 de octubre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

LA VERITÀ

Texto y dirección: Daniele Finzi Pasca

Compagnia Finzi Pasca (Suiza)

Viernes 8 a domingo

10 de noviembre de 2013

CICLO «UNA MIRADA AL MUNDO»

MONTENEGRO (COMEDIAS BÁRBARAS)

de Ramón María del Valle-Inclán

Versión y dirección: Ernesto Caballero

Producción: Centro Dramático Nacional

Viernes 29 de noviembre de 2013

a domingo 19 de enero de 2014

EL VIAJE A NINGUNA PARTE

de Fernando Fernán Gómez

Dirección: Carol López

Producción: Centro Dramático Nacional

Viernes 14 de febrero a domingo

6 de abril de 2014

COMO GUSTÉIS

de William Shakespeare

Dirección: Marco Carniti

Producción: Centro Dramático Nacional

[La vía del actor]

Jueves 8 de mayo a domingo

15 de junio de 2014

UNA MIRADA DIFERENTE

Lunes 23 a domingo

29 de junio de 2014

SALA FRANCISCO NIEVA

NADA TRAS LA PUERTA

de Juan Cavestany, José Manuel Mora,
Borja Ortiz de Gondra, Yolanda Pallín
y Laila Ripoll

Dirección: Mikel Gómez de Segura
Coproducción: Centro Dramático Nacional
y Traspasos K (País Vasco)

**Viernes 20 de septiembre a domingo
20 de octubre de 2013**

EUROZONE

Creación de Chévere

Dirección: Xron

**Miércoles 30 de octubre a domingo
24 de noviembre de 2013**

1941. BODAS DE SANGRE

de Federico García Lorca

Adaptación y dirección: Jorge Eines
Tejido Abierto Teatro (Madrid)

**Jueves 5 de diciembre de 2013
a domingo 12 de enero de 2014**

AMANTES

Versión y dramaturgia: Álvaro del Amo

Dirección: Vicente Aranda

Coproducción: Centro Dramático Nacional
y Studio Teatro (Madrid)

**Viernes 24 de enero a domingo
23 de febrero de 2014**

DIONISIO RIDRUEJO. UNA PASIÓN ESPAÑOLA

de Ignacio Amestoy

Dirección: Juan Carlos Pérez de la Fuente
Coproducción: Centro Dramático Nacional
y Pérez de la Fuente Producciones (Madrid)

**Viernes 14 de marzo a domingo
13 de abril de 2014**

EL TRIÁNGULO AZUL

de Mariano Llorente y Laila Ripoll

Dirección: Laila Ripoll

Producción: Centro Dramático Nacional

**Viernes 25 de abril a domingo
25 de mayo de 2014**

FICCIÓN SONORA

Lunes 23 a domingo

29 de junio de 2014

SALA EL MIRLO BLANCO

Acoge las actividades del Laboratorio
Rivas Cherif con una programación
abierta durante toda la temporada.

NAVES DEL ESPAÑOL MATADERO

EL MALENTENDIDO

de Albert Camus

Versión: Yolanda Pallín

Director: Eduardo Vasco

Coproducción: Centro Dramático Nacional,
Pentación y Mucha Calma con la colaboración
del Teatro Español

**Viernes 22 de noviembre a domingo
15 diciembre de 2013**

60 FESTIVAL MÉRIDA

LA PAZ

de Francisco Nieva

Dirección: Manuel Canseco

Coproducción: Centro Dramático Nacional
y 60 Festival Internacional de Teatro Clásico
de Mérida

Verano de 2014

Imagen de cubierta: Mar López

Diseño, maquetación y preimpresión: Vicente Alberto Serrano / Esperanza Santos

Fernando Ferrer Lora

Síguenos en



o visita nuestra página web
<http://cdn.mcu.es>
y podrás ver videos de los ensayos
y compartir comentarios y opiniones
de las obras.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Tamayo y Baus, 4 28004 Madrid
Tel.: 91 310 29 49 Fax: 91 319 38 36
cdn@inaem.mecd.es <http://cdn.mcu.es>

**DEPARTAMENTO DE
ACTIVIDADES CULTURALES Y EDUCATIVAS**
Edición: **Concepción Largo**
Tel.: 91 310 94 30
actpedagogicas.cdn@inaem.mecd.es
<http://cdn.mcu.es>

