



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

TESIS DE LICENCIATURA EN LETRAS

PRESENCIA Y PROYECCIÓN DE LA ESTÉTICA BARROCA EN
BODAS DE SANGRE DE FEDERICO GARCÍA LORCA
Y CARLOS SAURA/ANTONIO GADES.

Tesista: Prof. Cecilia Noemí Ferrantino

Directora: Dra. Silvia Lastra Paz

Codirectora: Lic. Nadia Arias

DICIEMBRE 2023

A Federico se lo ha comparado con un niño, se le puede comparar con un ángel, con un agua («mi corazón es un poco de agua pura», decía él en una carta), con una roca (...).

Yo lo he visto en las noches más altas, de pronto, asomado a unas barandas misteriosas, cuando la luna correspondía con él y le plateaba su rostro, y he sentido que sus brazos se apoyaban en el aire, pero que sus pies se hundían en el tiempo, en los siglos, en la raíz remotísima de la tierra hispánica, hasta no sé dónde, en busca de esa sabiduría profunda que llameaba en sus ojos, que quemaba en sus labios, que encandecía su ceño de inspirado. No, no era un niño entonces. ¡Qué viejo, qué viejo, qué «antiguo», qué fabuloso y mítico! Que no parezca irreverencia: sólo algún «cantaor» flamenco, sólo alguna vieja «bailaora», hechos ya estatuas de piedra podrían serle comparados. Sólo una remota montaña andaluza sin edad, entrevista en un fondo nocturno, podría entonces hermanársele.

VICENTE ALEIXANDRE (1937)

INTRODUCCIÓN

Federico García Lorca (1898-1936) estrena en 1933 *Bodas de sangre*, la primera obra de las que posteriormente fueron denominadas *tragedias rurales*¹, junto con *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (pos. 1936).

Inspirado en la crónica periodística de un crimen perpetrado en Níjar —ciudad de la provincia andaluza de Almería— que había sido publicada en un diario local de Granada, Lorca necesitó cinco años para madurar el tema, pero pocos días para concretar la escritura de esta obra, en la que detrás de cada palabra y cada descripción se revela un mundo de densísima carga simbólica envuelto por el gran manto de la poesía.

Bodas de Sangre: tragedia en tres actos y siete cuadros es, tal como lo indica su título, una tragedia, pero sus personajes, lejos de aquellos de los modelos clásicos, representan el alma íntima de Andalucía. Es el sentir trágico de las gentes del sur de España, con sus pasiones, sus dolores, su sentido de la honra, del dolor y de la muerte. La obra está cargada de motivos y símbolos polivalentes que contribuyen a la construcción de un ente poético singular en el cual el poeta se siente cómodo y que despliega con maestría hacia el final, en el último acto.

Antonio Esteve Ródenas (1936-2004), conocido por el nombre artístico de Antonio Gades, fue un bailarín y coreógrafo español de notable trascendencia. Su figura representa un gran aporte al mundo de la danza en el siglo XX, particularmente dentro de su país. Gades es el creador de un nuevo lenguaje dancístico, fusión de flamenco y ballet, que significó una revolución en el arte conocido hasta ese momento, y que marcó nuevos

¹ La crítica coincide en agrupar estas tres obras como trilogía rural, tragedias rurales, o dramas rurales debido a su temática común del campo andaluz. El mismo García Lorca definió el género de cada una de ellas desde sus títulos; así, subtituló *Bodas de sangre* como tragedia, *Yerma* como poema trágico, y *La casa de Bernarda Alba* como drama rural. Fue también Lorca quien empleó el término trilogía para referirse a la clasificación de *Bodas de sangre*, *Yerma* y la futura inclusión de una tragedia que ha quedado inconclusa, titulada *La destrucción de Sodoma* (1936).

Luis Martínez Cuitiño señala los interrogantes que se le presentan a los críticos con respecto a la clasificación de estas obras (2002, p. 10).

caminos para las generaciones posteriores y actuales. Cabe destacar que fue el primer director del Ballet Nacional de España, desde su fundación en 1978 hasta 1980.

En 1974, Gades —quien ya contaba con su propia compañía de baile— estrena en el Teatro Olímpico de Roma el ballet inspirado en la obra de García Lorca, cuyo nombre original fue *Crónica del suceso de Bodas de Sangre*. Este presenta los actos y cuadros de la obra original en seis escenas danzadas, en las que concentra los hechos centrales. Encontramos, de esta manera, el pasaje del lenguaje verbal del texto literario al no verbal, lenguaje físico-gestual danzado. Las palabras pasan a ser movimientos corporales y gestos de los bailarines, acompañados por música, canciones con cante, o silencios. Como resultado de un elaborado trabajo de condensación, puede afirmarse que

seis sobrias y breves escenas nos ponen en contacto con el mundo lorquiano de una forma esencial, sin virtuosismos, pero con enorme intensidad y dramatismo. A través de ellas, Gades quiere manifestar "la tragedia de un pueblo, donde lo principal para su gente es el comer, es el amor, es la muerte...", como él mismo señala. En *Bodas de sangre*, el discurso danzado, fuerte y sobrio es tan claro y directo que, aunque nadie hable, se escucha el diálogo. (Domínguez et al., 2009, p. 15)

Otras adaptaciones de obras literarias llevadas a la danza por el coreógrafo fueron *Don Juan* (1965), *Carmen* (1983) y *Fuenteovejuna* (1994).

Carlos Saura (1932-2023), el cineasta español, ha manifestado a lo largo de su carrera un profundo interés por reflejar la tradición y la cultura flamenca a través de sus películas. Dentro de su filmografía podemos encontrar un corpus dedicado a documentar los distintos palos flamencos, presentados con sus variantes geográficas y su evolución histórica. Estos films son *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Iberia* (2005) y *Flamenco, Flamenco* (2010). A su vez, realizó otros inspirados en obras teatrales y en ritmos de baile, como *Tango* (1998), *Salomé* (2002), *Fados* (2007), *Zonda, Folclore Argentino* (2015) y *Jota de Saura* (2016).

Saura fue invitado por Gades a presenciar un ensayo general del ballet de *Bodas de Sangre* para su reposición en Madrid y, tras quedar impactado por la versión, decidió

llevarla al cine. Le interesaba reproducir ese mismo ensayo, la impresión que le generó aquel momento, y no la obra terminada. Esto responde a su concepto de *ensayismo*² y a su deseo de realizar *un documento sobre la creación*, como definirá al género del film. Pues afirma que es un *film documento*, aunque también fue considerado por la crítica como un musical flamenco, y como un documental. Sobre el surgimiento del proyecto, el director declaró: «En la Escuela Nacional de Danza veo una representación del ballet. Inmediatamente imagino la película-documento: allí hay un material fantástico y decido hacer *Bodas de sangre* en cine, conservando mis primeras impresiones» (Saura, 1994, citado en De Courcelles, 2006, p.44).

Luego del éxito del film, el coreógrafo y el director trabajaron juntos en otras dos producciones: *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985).

Es necesario advertir que tanto Lorca, como Gades y Saura, comparten un concepto de tradición enraizado en el siglo XVII, puesto que reconocen la esencia de la identidad española en los máximos referentes del período histórico barroco.

Desde una formación anclada en la tradición, su sensibilidad artística los condujo a explorar nuevos terrenos de manera tal que cada uno realizó un aporte significativo dentro de su área de dominio. Son creadores de un nuevo género, logrado mediante una combinación original de tradición y vanguardia. En el caso de García Lorca es la *tragedia rural*, en el de Gades, el *flamenco estilizado o nuevo flamenco*³, y en el de Saura, el *film-documento*.

Saura reflexiona:

² El director denomina «ensayismo» al acto de recrear ensayos o repeticiones de una obra en curso. Se trata de «reflejar ensayos de una obra en marcha, más que el producto acabado». (En De Courcelles, 2006, p.10).

³ El aporte de Gades sobre la fusión entre flamenco y danza clásica se da en el contexto histórico de una apertura experimental de la música flamenca con otros géneros, como el rock y el jazz, lo que posteriormente fue llamado nuevo flamenco. Este tiene su correlato en el baile a través de figuras que crearon nuevos códigos dancísticos, tales como Mario Maya, Eva «la Yerbabuna», María Pagés, y el mismo Gades, entre otros.

José Manuel Caballero Bonald ha afirmado sobre el estilo de Gades que «nadie alcanzó como él un tan acabado paradigma dentro de los anales españoles del baile; esa conjunción entre la sensibilidad del flamenco y las modernas técnicas del ballet» (En Arecha, 2007, 36:19)

Descubrí que los españoles teníamos una tradición literaria y pictórica en donde ya se trataba lo que a mí tanto me preocupaba y que el juego del tiempo, de las pesadillas, las metáforas y la imaginación más desbordante estaban en mis pintores y autores favoritos: Gracián, Quevedo, Cervantes, Velázquez, Goya, Calderón... (...) Claro, la tradición española. Yo he tratado de encontrar un lenguaje propio basándome en ella. (En De Courcelles, 2006, p.11)

Por otra parte, al igual que otros miembros de la generación del 27, Lorca admiraba la obra gongorina —revalorizada por toda la generación y desarrollada en su conferencia «La imagen poética de don Luis de Góngora» (1926)—, y consideraba a los autores clásicos del Siglo de Oro el emblema de la cultura, cuya difusión urgía para educar a los españoles en el contexto de la Segunda República. Fue con el proyecto universitario de La Barraca que llevó el teatro de Lope, Calderón y Tirso, entre otros, por gran parte de España a una población rural que recibiría la llegada de una compañía teatral por primera vez.

Sobre la elección del repertorio de La Barraca, declaraba Lorca:

Se ha dicho por ahí que no representábamos obras modernas (...). Nuestro teatro moderno —moderno y antiguo, es decir, eterno, como el mar— es el de Calderón y el de Cervantes, el de Lope y el de Gil de Vicente. Mientras tengamos sin representar un *Mágico prodigioso*, y tantas otras maravillas, ¿cómo vamos a hablar de teatro moderno? (En Inglada, 2017, p. 139)

Debido a su educación, podemos afirmar que hay en Lorca una asimilación del Barroco literario y de su lenguaje, así como también una sólida formación intelectual que le permite manejarse con libertad en la lectura e interpretación de los textos. Observaremos cómo este dominio, incorporado a su pensamiento, se revelará en la tragedia para transmitir el sentir trágico español. No pretendemos sugerir que el conjunto de la producción lorquiana sea indirectamente barroco; pero sí subrayar que, además de la influencia de las vanguardias, del simbolismo y del Romanticismo en sus obras literarias —particularmente en los primeros libros de poemas—, el Barroco se ubica en su concepción de lo más elevado de la literatura española, y que eso debió estar presente en su mente de poeta y dramaturgo al momento de escribir.

Afirmamos una fuerte asimilación barroca también en Saura, quien se sirve de esta estética para perseguir el objetivo de su film: mostrar el devenir del proceso creativo. Saura no confía en la obra terminada, no encuentra en ella más que un producto acabado y en desuso; por el contrario, su interés radica en poner de relieve el proceso oculto de tal producto. Se vale así del imaginario barroco, que, en coincidencia con su propia perspectiva, también desconfía de la obra terminada, mientras pondera el concepto de lo inacabado.

Al proponer la existencia del Barroco en *Bodas de sangre*, nos referimos a una estética o visión, tanto en el texto literario como en el fílmico. En el literario, esta puede estudiarse, según lo dicho, en el contexto de pertenencia del autor a un grupo de escritores que revalorizaba el lenguaje gongorino, y desde la perspectiva de su conocimiento de la tradición y del Siglo de Oro. Consideramos que la naturalización de este lenguaje, como así también la fuerte influencia del teatro de este período en Lorca, se revelan en determinadas elecciones, características, elementos y motivos a analizar.

En cuanto al film, desde su inicio se muestra al espectador con la voluntad de presentarse como un artificio. Partiendo de su estructura interna se enmarca un ballet dentro de un largometraje, es decir, se trata de una puesta en abismo de teatro dentro del cine, lo cual refuerza la idea de artificio a través de una demarcada complicación semiótica. Cabe destacar, además, que se trata de un ensayo y no de la obra terminada, en coincidencia con el imaginario barroco de no pretender presentar la obra como un organismo perfecto, sino como la impresión de un acontecer, captando la realidad siempre en tránsito.

Asimismo, hay técnicas, planos, y elecciones particulares del director que remiten a la creación de una atmósfera que denominaremos barroca, aun cuando despliegue una notable estilización. A pesar del despojamiento del decorado, la simplicidad del vestuario, la supremacía del blanco, y la sobriedad de las escenas, sostenemos que tanto su estructura como su contenido están realizados a la luz de esta estética. Algunas de estas particularidades también se encuentran en los otros dos largometrajes realizados por Saura y Gades: *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). Es una visión propia del director, quien

encuentra en el siglo XVII su fuente de inspiración máxima, unida al espíritu de la tradición española.

Ahora bien, en este encuentro entre literatura y cine, hay un tercer participante: la danza. Específicamente, el flamenco. El nexo conector, el eslabón que une a Lorca con Saura es la creación dancística de Antonio Gades.

En colaboración con Alfredo Mañas, Gades adapta el texto original y lo transforma en una coreografía de solo treinta minutos. Propone una condensación de la trama que va hacia lo esencial, enfocándose en el episodio de la boda y la fuga. Alcanza una extrema estilización que se despliega no solo en la coreografía, sino también en sus elecciones en cuanto al vestuario, la música, y las formas de narración que le permite expresar el baile flamenco. Se evidencia una comprensión del texto en la que, si bien se suprimen muchas escenas de la obra lorquiana, no dejan igualmente de sentirse presentes.

Hay un sentido de continuidad entre las misiones de Lorca y de Gades. Continuidad de difusión de la cultura popular, de una manera novedosa, fresca, despojada de folclorismos, en perfecto equilibrio entre lo popular y lo culto.

De acuerdo con lo expuesto, sostenemos que hay elementos suficientes para comprobar que el texto literario *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y el texto fílmico de Carlos Saura bajo el mismo título, pueden considerarse bajo la perspectiva de una misma categoría estética, presente de manera sustancial: el Barroco. Y que el vínculo entre ambos es la danza; específicamente el baile flamenco, encargado de unir los tres eslabones de la cadena autoral. El aporte de cada uno de los autores se articula con el precedente y resulta en una nueva formación cultural, una recodificación en la que se hace evidente el proceso de hibridez.

La estética barroca presentada es diferente de la que podría pensarse, es despojada. En ella prima, en palabras de Maravall, una «severa sencillez» (1980, p. 426): la exageración de la simplicidad, así como la de la abundancia, es barroca por el hecho de su acentuada extremosidad. En este caso, la exageración de la sencillez produce el mismo impacto —o más— que el que quizás hubiera sido logrado con el recurso de la exuberancia.

Para concluir, señalamos que la convergencia en una unidad armoniosa de la heterogeneidad estilística en el texto dramático *Bodas de sangre* se corresponde al concepto barroco de fusionismo, formulado por Helmut Hatzfeld (En Aguiar e Silva, 1972, p. 291), quien señala la tendencia a asociar y mezclar en una unidad orgánica una multiplicidad de elementos, muchas veces contradictorios. Esto, que bien puede asociarse también al film, nos remite a la definición misma de poesía de García Lorca: «la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio» (En García Posada, 1994, p. 578). Una definición indudablemente barroca.

Marco teórico

El análisis se realizará dentro del marco metodológico de las Literaturas Comparadas, concretamente desde el campo de las Semióticas Comparadas, ya que los objetos de estudio comprenden distintos lenguajes semióticos y, por lo tanto, su abordaje deberá ser dialéctico, transdisciplinar y transmedial⁴ (Gil, 2018). Dichos objetos son la tragedia *Bodas de sangre* (1933) de Federico García Lorca y el film homónimo (1981) de Carlos Saura, comprendidos como texto literario y texto fílmico (Casetti, 1996), entidades artísticas independientes en permanente diálogo.

Se infiere, en consecuencia, un vínculo de hipertextualidad en el sentido genettiano de palimpsesto, extendido a nivel mediático en el correlato de transmedialidad intertextual (Gil, 2018). En dicho vínculo, se pone de manifiesto la transmisión y combinación de distintos códigos (palabra, imagen, sonido), soportes (libro, cuerpo, pantalla) y medios institucionalizados (literatura, danza, cine). La obra literaria y el film se reconocen como

⁴ Comprendiendo «medio» en un sentido cultural y estético-artístico, como síntesis de soporte, lenguaje, y tradición de prácticas estéticas y tecnológicas sobre un campo cultural. Cada medio contiene sus formantes específicos (Gil, 2028).

Destacamos, además, la preferencia por el término «transdisciplinar» por señalar ampliación y deslimitación, por sobre «interdisciplinar», que denota inmanencia de los métodos propios de la disciplina de base (De Toro, 2001).

lenguajes específicos, identidades distintas que entablan una relación especular e independiente a la vez (Cid, 2011).

Ahora bien, entre ambos textos media el lenguaje dancístico como tercer tipo discursivo; por lo tanto, se establecen indefectiblemente relaciones transversales, transtextuales, transmediales, cruces y puntos de encuentro entre las semióticas de la literatura, la danza y el cine.

En el presente trabajo se procederá, en primera instancia, a la aplicación de la categoría estética del Barroco en el texto literario; luego se examinará mediante qué recursos estructurales y estilísticos se elabora esta perspectiva en la transposición fílmica, ya que proponemos una visión compartida entre el poeta y el cineasta. Por último, se contrastarán ambas propuestas a fin de evidenciar puntos de contacto entre ambos textos y develar la especificidad del fílmico.

Con respecto a la aplicación de la estética, se trabajará desde la mirada teórica del historiador y ensayista José Antonio Maravall (1980). No obstante, sus teorías serán tomadas en cuenta entendiendo el Barroco como una constante histórica, susceptible de manifestarse en cualquier momento y sujeta a una evolución constante, sin condicionamientos geográficos o cronológicos (Egido, 2009), trascendiendo así su definición como concepto de época circunscripto al siglo XVII. De esta manera, proponemos un recorte cultural y textual que trasciende el sustrato literario y se abre a nuevas perspectivas para demostrar la pervivencia de un imaginario, el Barroco, reflexionando sobre su consideración como un complejo terreno de memoria cultural y, aún en el siglo XXI, como el lugar principal de identidad colectiva española. En su evolución, se manifiestan constantes procesos de revisita, reactualización y reinterpretación, así como de canonización y descanonización de textos y mitos áureos (Erlicher, 2011).

Debido a la naturaleza transdisciplinar del análisis, se tendrán en cuenta los criterios de hibridez, transmedialidad y recepción (De Toro, 2001). El primero indica un proceso de entrelazamiento de distintos códigos, una operación intencionada que permite la articulación de nuevas formas culturales. La transmedialidad, por su parte, acentúa el carácter dialéctico entre distintas posibilidades mediales, no solo en cuanto a medios de

transmisión, sino también de expresión y representación híbridas, tales como, en nuestro caso, las lingüísticas y no lingüísticas. A lo largo de nuestro análisis, será precisa una mirada integral de proceso, reconociendo la diversidad y las necesidades propias de cada expresión, tanto de la verbal como de la no verbal, gestual y dancística.

Por último, consideramos oportuno advertir el Barroco como un producto complejo, en el que convergen los conceptos de mestizaje y recombinación cultural, tomados del campo de la antropología cultural (Esteve Fabregat, 1988). En los procesos culturales nuevos intervienen determinantes como las nociones de aculturación, recombinación y sincretismo. En este caso, esbozamos que la recombinación de elementos diversos de una cultura —el imaginario barroco español— trasladados (a su vez reconfigurados, reactualizados, transpuestos) desde un sistema hacia otro, conforma conscientemente un nuevo producto cultural. Así, los autores serían bilingües biculturales, pues emplean estrategias específicas para relacionarse en uno y en otro sistema. Adicionalmente, el mestizaje comprendido como fenómeno cultural es un proceso permanentemente abierto, dinámico y modificador de una cultura, en el que se producen procedimientos de amalgamación, o, podríamos decir, hibridez. Esta es una cualidad primordial de la estética barroca y, curiosamente, también la raíz y la esencia misma del arte flamenco. De aquí que las nociones de hibridez, mestizaje, proceso, transversalidad y deslimitación, guíen este diálogo entre dos obras artísticas íntimamente entrecruzadas.

CAPÍTULO I

FEDERICO GARCÍA LORCA, HISPANISTA⁵

«Yo he nacido poeta y artista, como el que nace cojo,
como el que nace ciego, como el que nace guapo».
(1920)

I. Aprehensión de la cultura popular española y memoria biográfica en su obra

Hijo de un hacendado y una maestra, miembros de una emergente clase acomodada de la provincia de Granada, el poeta pasó los primeros años de su infancia bajo el cuidado de varias criadas de la familia. Estas eran mujeres de campo, rústicas, pero al mismo tiempo sabias y cálidas, que le enseñaron al pequeño Federico —sin ellas saberlo— las primeras lecciones de España y de la cultura viva de su tierra. En la conferencia «Las nanas infantiles» (1928) sobre las canciones de cuna españolas, Lorca probablemente rememora su propia experiencia:

Son las pobres mujeres las que dan a los hijos este pan melancólico y son ellas las que lo llevan a las casas ricas. El niño rico tiene la nana de la mujer pobre, que le da al mismo tiempo, en su cándida leche silvestre, la médula del país.

Estas nodrizas, juntamente con las criadas y otras sirvientas más humildes, están realizando hace mucho tiempo la importantísima labor de llevar el romance, la canción y el cuento a las casas de los aristócratas y los burgueses. Los niños ricos saben de Gerineldo de don Bernaldo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo

⁵ El investigador Mario Hernández (2003) propone la idea de un «García Lorca hispanista», por ser el granadino un hombre comprometido con el teatro clásico y, a su vez, involucrado en los debates de su época. Subraya también las coincidencias entre Lorca y Lope de Vega, ya que ambos contaban con herramientas propias de poetas cultos y leídos, alejados de la imagen de poeta iletrado, producto de la genialidad.

Por otro lado, se tiene conocimiento de que García Lorca consideró por un momento la idea de convertirse en catedrático de literatura española y dedicarse por completo a ello (En García Montero, 2016).

de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica: «Solo estás y solo vivirás». (S/p)

El niño rico, el «niño mandón» de provincia, escuchaba atentamente en la cocina de su hogar las historias, canciones, leyendas y rumores de pueblo que traían las domésticas, y reparaba no solamente en estas cosas, sino también en sus modismos, su vocabulario y sus expresiones —«Yo tengo un gran archivo en los recuerdos de mi niñez de oír hablar a la gente. Es la memoria poética y a ella me atengo» (En Gibson, 1994, p. 54) —. Toda la información que recibió durante la infancia se conservará en su mente de poeta y aflorará en su posterior obra literaria.

A este testimonio vivo de la cultura popular obtenido a temprana edad, deben sumarse también las vivencias personales en el campo, que serán fundamentales para los cimientos de su universo poético. Los primeros años en la Vega granadina lo marcarían por siempre. Ian Gibson asegura que la salida de Fuente Vaqueros no representó un quiebre traumático en la vida del joven García Lorca:

No importaba. La Fuente y sus gentes ya le habían dado todo lo necesario para que se alimentara su vocación de poeta: inmersión temprana y total en la cultura popular de la Vega; música, habla viva y espontánea, imágenes, sentido de la tierra e intuición del alma antiquísima de Andalucía, amor a la Naturaleza, leyendas, calor humano... y todo un archivo de recuerdos palpitantes y vivísimos. ¿Qué más podía pedir? (2011, p. 52)

Su conocimiento del campo español se enriquecerá durante los años de estudiante en la Universidad de Granada.

En esa época, bajo la organización del profesor Martín Domínguez Berrueta (personalidad decisiva para el poeta), se realizaban viajes de estudio con el propósito de promover una enseñanza práctica y personalizada. Influida por la pedagogía de la

Institución Libre de Enseñanza⁶, Berrueta proponía excursiones artísticas por el interior de España, donde los estudiantes podían admirar de manera presencial aquellos monumentos y centros históricos que estudiaban en los libros, además de fomentar el contacto directo con la naturaleza. En el caso de García Lorca, emprendió cuatro viajes en los que recorrió muchos pueblos y ciudades, entre ellos Baeza —donde conoció a Antonio Machado— y Castilla.

Como podemos apreciar, tanto la educación no formal recibida en el hogar, como la educación formal universitaria, le brindaron al poeta una comprensión profunda de la cultura de su país y de la riqueza de las distintas regiones, geografías, tradiciones, costumbres y lenguas de España.

Además, su temprana vocación por la música⁷ lo llevó a descubrir las canciones folclóricas españolas. García Lorca tenía grandes aptitudes para el piano y otros instrumentos musicales; su deseo en verdad era convertirse en pianista, pero luego de la muerte de su maestro de piano su vocación artística tomó otros rumbos. Debe destacarse que era una persona de una sensibilidad artística integral; su curiosidad lo llevó a desplegar su arte y creatividad no sólo a través de la música, sino que además incursionó en el dibujo, la pintura, el canto, los títeres, y por supuesto, el teatro y la literatura.

II. Andalucía en su obra, identidad e intimidad literaria

Federico García Lorca es definido frecuentemente como el poeta más universal y al mismo tiempo andaluz de toda España. Su obra, sin dejar de tratar temas universales, no

⁶ La Institución Libre de Enseñanza o ILE fue un proyecto pedagógico, cuyo principal exponente fue Francisco Giner de los Ríos. Fundada en 1876, ofrecía educación universitaria independiente y laica, comprometida con nuevas ideas de renovación cultural, política, moral e intelectual. Contó con catedráticos de alto nivel y difundió las teorías más modernas de la época, tanto pedagógicas como científicas. También se extendió a la educación primaria y secundaria.

⁷ «Antes de hablar, Federico tarareaba ya las canciones populares y se entusiasmaba con la guitarra». «La música precedió en él a la palabra. Entonaba canciones con singular afinación antes de poder articular sonidos.» (En Gibson, 2011, p.35).

deja de ser local. Quizás en la actualidad resulte natural la recepción del universo personalísimo que construyó en torno a sus poesías y sus dramas, pero es imperioso advertir que en aquel momento histórico significó una gran novedad, pues hasta entonces la región del sur nunca había sido presentada de un modo tan estilizado.

Antes de la poética lorquiana, el imaginario de Andalucía encarnaba los tópicos corrientes identificados con toda España y con la idea de españolidad. La imagen que se proyectaba al extranjero era la de un país de escasa cultura y tradiciones brutales. Los toros, las juergas, el bajo mundo de los gitanos, todo aquello captaba la atención de los escritores románticos europeos, y así, su reproducción fuera de las fronteras solía avergonzar profundamente a los intelectuales españoles⁸. Para contrarrestar esta situación, los miembros de denominada —y discutida— generación del 98 decidieron que el emblema que debía representar el estandarte cultural y la autenticidad de la nación debía ser Castilla. Luego de años de castellanismo en la literatura, Lorca dirigió su mirada hacia su tierra natal, pero de una manera estilizada, refinada, depurada. En una carta fechada en 1922 (mismo año del Concurso de cante jondo⁹), se puede notar el agobio del granadino por la temática castellana:

Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y... ¡¡Basta ya de Castilla!! (En García Montero, 2016, p. 220).

Su noción de «andalucísima» incorporará una visión fresca y original. Según Jesús Torrecilla (2008), en el contexto de la organización del Concurso de cante jondo, tanto

⁸ La novela *Carmen* (1845) de Prosper Mérimé es un claro ejemplo de la visión andalucista de España en el siglo XIX. Magnificada posteriormente debido al estreno de la ópera homónima del francés Georges Bizet (1875), esta perspectiva reduccionista y colmada de tópicos se difundió por todo el mundo, extendiendo internacionalmente la visión particular de Andalucía a la de toda España.

⁹ Certamen llevado a cabo en Granada en junio de 1922, que contó con la organización de Manuel de Falla y Federico García Lorca, entre otros. Su fin era reivindicar la autenticidad del primitivo canto andaluz.

García Lorca como Falla eran conscientes de que si querían dotar la imagen de Andalucía de un renovado prestigio no solo debían confrontar el castellanismo, tan fuertemente instaurado, sino que también debían cuestionar el andalucismo «de opereta» anterior y reemplazarlo por uno más profundo y depurado.

La poesía y el teatro de Lorca desplegaron un andalucismo fino, «ajeno al andalucismo facilón, frívolo y hasta ramplón que amenazaba con invadirlo todo» (Bernal Romero, 2018, p.67). Los poemarios *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero Gitano* (1928) son muestras acabadas de ello, a las que se puede agregar, en teatro, *Mariana Pineda* (1927), *La zapatera prodigiosa* (1930), *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) y la denominada trilogía rural: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936). Además trató temas andaluces en algunas conferencias, como «El cante jondo: primitivo canto andaluz» (1922), «Arquitectura del cante jondo» (1922) y «Juego y teoría del duende» (1933).

La Andalucía de García Lorca tiene la particularidad de ser una elaboración cultural y literaria cuidadosamente meditada (García Montero, 2016). Su interpretación encierra una lectura mítica, tanto de Granada como de la región entera, espacio simbólico y mítico donde confluyen las fuerzas de la vida y de la muerte. Desde esta mirada, realiza una original propuesta primitiva con respecto a la tierra; lo telúrico ha estado siempre estrechamente ligado a su concepción, no solo de la construcción literaria, sino de la vida en general.¹⁰

A García Lorca le interesan las esencias milenarias de Andalucía, su orientalismo, el misterio proveniente de los siglos de coexistencia de culturas, su originalidad. Torrecilla (2008) señala que la renovación de la imagen de España en la literatura se debió a que Lorca tomó prestados los ingredientes básicos que había desarrollado previamente el

¹⁰ Amo la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. Mis más lejanos recuerdos de niño tienen sabor a tierra. La tierra, el campo, han hecho grandes cosas en mi vida. Los bichos de la tierra, los animales, las gentes campesinas, tienen sugerencias que llegan a muy pocos. Yo los capto ahora con el mismo espíritu de mis años infantiles. De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. (En Gibson, 2011, p. 53).

romanticismo, pero los dotó de nuevas dimensiones y los integró a un sistema estético original y atractivo. De esta manera, modernizó la imagen exótica difundida durante el siglo XIX al conectarla con el universo artístico de las vanguardias.

Con respecto a la estética configurada en la elaboración de Andalucía, es preciso señalar que su núcleo radica en el encuentro de opuestos, los cuales podemos sintetizar como: tradición y vanguardia, cultura y popularidad, cliché y novedad. La estética del universo lorquiano destaca por ser estilizadamente popular; el poeta admiraba y respetaba profundamente la cultura viva del pueblo —a la cual consideraba como la auténtica— y, lejos de querer imitarla, sí tomó de ellas sus «últimas esencias»¹¹ (Gómez, 2012). Lorca conocía de sobra la diferencia entre los versos que provenían de la cultura oral y aquellos procedentes de poetas instruidos¹². De allí su empeño por mantener la pureza de aquellos versos, por conservar el arrebató estético del arte popular sin que se sienta como una imitación. El uso lírico de las formas populares con un hondo sentido de la estilización es, sin dudas, una renovación lírica; renovación lograda, entre otras cuestiones, gracias a su gran sentido pictórico, a su densidad expresiva (principalmente a través de símbolos) y a una meditada depuración en las metáforas.

Dentro del universo poético descrito nacen los (ahora famosos) motivos lorquianos: la luna, la muerte, el puñal, el caballo, la sangre, el agua, la tierra; y los temas, como la esterilidad, el destino, el amor perdido, lo que no pudo ser, el rol de la mujer y, por supuesto, los gitanos.

¹¹ Los poetas que hacen cantares populares enturbian las claras linfas del verdadero corazón; y ¡cómo se nota en las coplas el ritmo seguro y feo del hombre que sabe gramáticas! Se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación. (En Gómez, 2012, p. 87)

¹² «¡Qué diferencia tan notable entre los versos de estos poetas y los que el pueblo crea! ¡La diferencia que hay entre una rosa de papel y otra natural!» (En Gómez, 2012 p.87).

«Ya podemos callarnos todos los que escribimos y pensamos poesía ante esa magnífica poesía que han “hecho” los campesinos.» (En Gómez, 2012, p.26).

El andalucismo de las obras lorquianas se ha transformado en un tópico fácilmente identificable con otro, el del gitanismo. Por supuesto que la labor de García Lorca no se reduce a lugares comunes, aunque debe reconocerse que en el imaginario popular está usualmente unido a la temática gitana y a la pintura de una Andalucía pasional, extravagante, agitanada y telúrica.

Aunque al poeta le molestaba el potencial encasillamiento en el tema (buscará desligarse de él por creer que pasaba por poeta inculto) y hasta llega a aclarar que los gitanos son solo un tema, como bien podría haber sido otro¹³, la verdad es que el ambiente gitano se manifiesta en muchos de sus textos, incluido *Bodas de sangre*, en el que no se lo nombra explícitamente y, sin embargo, se percibe su atmósfera a través de la presencia del puñal, el conflicto de las familias enfrentadas, la pasión, y el sentir trágico de la existencia

III. Vínculo con la tradición: La Barraca y el Siglo de Oro

«Cervantes y Calderón no son arqueológicos, no están anticuados»

(García Lorca, 1932)

La Barraca fue un proyecto universitario de los estudiantes de la Universidad de Madrid, activo desde 1932 hasta 1936. Consistía en la representación itinerante de obras clásicas del teatro español por pueblos y ciudades del interior, y estaba bajo la dirección compartida de García Lorca y Eugenio Ugarte, aunque la dirección artística le correspondía solo al primero. Los estudiantes ensayaban durante el año académico y en los períodos vacacionales emprendían el recorrido en caravana (vestidos con overol, como trabajadores

¹³ Me va molestando un poco *mi mito* de gitanería. Confunden mi vida y mi carácter. No quiero de ninguna manera. Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos. Además el gitanismo me da un tono de incultura, de falta de educación y *de poeta salvaje* que tú sabes bien no soy. No quiero que me encasillen. Siento que me van echando cadenas. (En Bernal Romero, 2018, p. 98)

de la cultura) que los llevaría a difundir los textos de los grandes autores por los más diversos poblados del país.

Es necesario advertir la función pedagógica y social que sostenía el proyecto, acorde con los planes educativos de la Segunda República —la iniciativa contó con la subvención del gobierno— y con la necesidad de estimular el aprendizaje en una sociedad precaria económica, social y culturalmente. No se trató de un proyecto aislado, sino que en aquel contexto se promovía el surgimiento de nuevas propuestas del mismo estilo, con el fin de educar a la ciudadanía.

En cuanto a García Lorca, su compromiso con La Barraca fue absoluto. Tuvo tanta importancia en su vida que llegó a decir sobre ella que se trataba de su obra entera, la que más le interesaba y entusiasmaba, incluso más que su producción literaria. Su implicación significó un considerable crecimiento a nivel profesional, ya que le permitió adquirir experiencia en la puesta en escena de los textos y en las técnicas teatrales. Además, le permitió vivir un gran número de anécdotas y experiencias vitales que serían memorables, sobre todo en cuanto a la recepción del público, que solía presenciar admirado las representaciones. A Lorca le fascinaba observar la reacción sincera del público campesino ante las obras del Siglo de Oro; un público, en palabras de Manuel Aznar Soler, «ideal», «analfabeto pero a la vez culto, porque, a diferencia del burgués, conserva intacta su sensibilidad» (En Sánchez García, 2012, p.203).

Con respecto a la selección de las obras, consistía en textos de Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, en su mayoría.

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos oculto, y tener encerradas estas prodigiosas voces poéticas es lo mismo que cegar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño puro de las estrellas. (En Sánchez García, 2012, p. 205)

El espíritu de los clásicos estaba presente en Lorca desde los inicios de su formación literaria, como lector al principio, y como poeta y dramaturgo después.

Al igual que el resto de los miembros de la Generación del 27, Lorca fue un ferviente admirador de la obra gongorina. Deja constancia de su conocimiento la conferencia «La imagen poética de Luis de Góngora», pronunciada en 1926 con motivo del tercer centenario de la muerte del cordobés. Sin embargo, el interés de Lorca por la poética gongorina precedía a esta época de popularidad y revalorización, ya que desde temprana edad comprendió la importancia del aporte de Góngora en la renovación de la poesía desde una mirada moderna.

Por otro lado, la formación educativa del granadino estuvo fuertemente anclada en los autores clásicos, sobre todo porque la cultura en la cual se formó sentía la necesidad de respetar los textos clásicos (De la Guardia, 1961); por este motivo, cuando se habla de los miembros de esta generación, se alude con frecuencia al encuentro de los términos tradición y vanguardia.

En cuanto a la formación específicamente literaria de García Lorca, debe señalarse que bebió de la fuente de la tradición española, más que por exigencias de estudio, por el placer de su lectura y entendimiento. Sobre este punto, contó su amigo Pepín Bello:

(...) lo había leído todo. No sé si se lo había imbuido Dios, pero lo había leído todo, y eso que nunca fue un beato con libros, nunca fue bibliófilo y su biblioteca era más bien escasa (...). Lo recuerdo yendo y viniendo a la excelente biblioteca que teníamos en la Residencia, con aquellos tomazos inacabables de las obras completas de Lope de Vega o de Calderón. (En García Montero, 2016, p. 19)

Por supuesto, también fue influido por las vanguardias de su tiempo y por el romanticismo y el simbolismo, pero la lectura de los clásicos del Siglo de Oro marcó un sólido camino en la posterior construcción de su universo literario. Según Luis García Montero (2016), quien investigó la biografía de Lorca en su faceta como lector, al igual que sucede con Granada y con otras insistencias temáticas, como la cultura campesina, la relación del poeta con Góngora, Lope, Cervantes y otros clásicos es una buena guía para

entender su intimidad literaria en su unidad y en sus evoluciones. Seguramente, de los autores señalados, el que más haya sido vinculado a la producción lorquiana sea Lope de Vega. La crítica ha señalado en numerosas ocasiones las características compartidas entre el teatro de Lope y el de Lorca, e incluso Alfredo de la Guardia (1961) los calificó como maestro y discípulo.

El caudal de información proveniente de sus experiencias y de la selección de sus lecturas, sumado a su desempeño en el Teatro Universitario La Barraca, confluyó en una integración natural del ideario y el lenguaje barroco en la concepción y construcción de su poética personal.



Cartel del grupo universitario La Barraca
(1932)



Lorca vestido con el mono de La Barraca en su habitación de la Huerta de San Vicente, 1933.
(Fuente: Fundación Federico García Lorca)



Exterior de la Huerta de San Vicente, donde se celebró el evento «Federico Vive», en homenaje al espíritu de La Barraca. (Fotografía propia, 2014)



Entrada al Concurso de Cante Jondo, celebrado en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra en junio de 1922.



Cartel promocional del Concurso (1922)



Fotografía de una de las jornadas del certamen. (Fotografía anónima)

CAPÍTULO II

HUELLAS DE LA ESTÉTICA BARROCA EN *BODAS DE SANGRE*: DEL TEXTO LITERARIO AL DANCÍSTICO

Iniciaremos el recorrido de este capítulo con la presentación de las fuentes y los antecedentes de los cuales se sirvió García Lorca para, directa o lateralmente, concebir la génesis y la posterior producción de su tragedia. Al ser el granadino un ávido lector, advertiremos su profundo conocimiento de la literatura española, como así también de los códigos culturales propios del Siglo de Oro, cuya influencia identificaremos en rastros puntuales de la obra lopesca en la obra lorquiana.

Continuaremos con un estudio sobre la cuestión del género trágico en *Bodas de sangre* (1933), en el que plantearemos la innovación del autor a través de una reactualización del género clásico, lograda, sin embargo, por medio de métodos convencionales. Arribaremos, luego, al análisis textual literario-dancístico de las bodas de Lorca y de Gades, a la luz de la estética barroca. Señalaremos las características de su estructura y argumentaremos ciertos recursos por los cuales afirmamos la presencia de dicha cosmovisión, como la heterogeneidad compositiva y la compleja elaboración barroca desde los personajes.

Por último, concluiremos el recorrido del capítulo con la exposición de un esquema detallado del desarrollo narrativo comparado entre ambos textos.

I. Antecedentes, fuentes e inspiraciones

Federico García Lorca escribió *Bodas de sangre* durante el verano de 1932 en su querida Huerta de San Vicente. En los meses de julio y agosto se avocó a la redacción de

esta obra, inspirada en un crimen real ocurrido cuatro años antes en la provincia andaluza de Almería.

Se estima que el 25 de julio de 1928 el poeta leyó la crónica del suceso publicada por el diario *ABC* de Madrid. Esta indicaba que en la localidad de Níjar, antes de concretarse la boda entre la joven campesina Francisca Cañadas Morales con su prometido, un tranquilo jornalero, la novia decidió huir con su primo, Curro Montes Cañadas. Ante la ofensa, el hermano del novio agraviado partió en busca de los amantes y asesinó de un disparo a Montes Cañadas.

Aunque hay diferencias significativas entre el hecho histórico y la obra —pensadas en función de la fuerza literaria y el dramatismo deseados por el autor—, también hay coincidencias notorias. El contexto sociohistórico, la novia que vive con su padre, el novio aparentemente sumiso, los primos atraídos por una pasión incontenible, la huida, el paisaje y el clima, son fieles a la historia original. Sin embargo, el personaje de la Madre, el bosque y las navajas, entre otros, no fueron parte de las crónicas divulgadas por la prensa. La huida sucedió antes de la boda y no durante la celebración posterior a la ceremonia; lo cual le aporta más dramatismo e impacto, así como el agregado trágico sobre el linaje de asesinos al cual pertenecía Leonardo en la obra.

Entre el crimen real y la escritura de *Bodas de sangre* pasaron varios años. El mismo García Lorca admitía que solía demorar en la maduración de los temas; luego, la redacción de la obra le llevó solo unas pocas semanas.

Sobre el proceso creativo, resulta difícil separar el Lorca poeta del músico o del aficionado al dibujo, la pintura o los títeres, pues el abordaje de sus composiciones siempre está relacionado con distintas disciplinas artísticas que se entrecruzan desde el momento de su génesis. Esto ocurre también en la forma de trabajar de Carlos Saura, quien suele concebir los guiones de sus películas en paralelo desde la perspectiva de diversas ramas del arte como el dibujo, la fotografía, la literatura, la pintura y demás, según su relación con el documento a rodar.

Durante la escritura en aquel verano en la Huerta, la máxima inspiración del poeta fue la música del compositor alemán Johann Sebastian Bach, maestro de la música clásica barroca.¹⁴

Sobre esta cuestión, declaró Lorca:

Bodas de sangre, para poner un ejemplo, está sacada de Bach.

Vuelvo a repetirte que no tiene nada que ver mi pieza de teatro con Juan Sebastián Bach o con su música.

Pero ese tercer acto, aquello de la luna y el bosque y la ronda de la muerte, todo eso lo he percibido yo en una Cantata de Bach que yo tenía grabada en disco. Y dele con la Cantata en el fonógrafo mientras trabajaba.

Y es que donde yo estoy trabajando tiene que haber música. (En Inglada, 2017, p. 503)

Según el historiador Ian Gibson (1994), la Cantata de referencia probablemente sea la BWV 140, *Wachet auf, ruft uns die Stimme*. Asegura, además, que no se trató de la única inspiración musical de Lorca, sino que durante el proceso de escritura también habría escuchado discos de Tomás Pavón, cantaor gitano perteneciente a una familia de grandes artistas flamencos (1994, p. 838).

¹⁴ La obra de Bach es considerada la cumbre del arte musical barroco. Tal es su importancia, que el periodo barroco se da por finalizado con la muerte del músico, el 28 de julio de 1750. (En <http://www.musicaantigua.com/bach-considerado-el-compositor-cumbre/>, publicado el 13 de octubre de 2021).

Como mi primo me gustaba más que el novio, y como lo que me prometía era mejor que la vida que me esperaba junto a Casimiro, lo pensé a solas en mi cuarto, mientras me vestía el traje de boda, y cuando mi primo, dándole la vuelta al cortijo, vino a mi alcoba, le dije:

—Ahora, o nunca. Llévame contigo antes de que Casimiro despierte y llegue mi cuñado.

Y nos escapamos en el caballo de Curro Montes.



Cañadas en 1964. (Fuente: Archivo ABC)

Cañadas en 1964. (Fuente: Archivo ABC)

Francisca Cañadas (1928), la mujer que inspiró a la Novia de Lorca.



De izquierda a derecha: Casimiro Pérez Pino, el novio, Francisca Cañadas, la novia, y José Pérez Pino, hermano del novio y asesino de Curro Montes.

(Fuente: diario *El Español*)

II. Lecturas determinantes para su producción: las raíces bajo las Bodas

En cuanto a las fuentes literarias, es posible encontrar antecedentes en el texto *Jinetes hacia el mar* (1904) del irlandés John Millington Synge, en la novela *Puñal de claveles* (1931) de la española Carmen de Burgos, y en el sobradamente conocido por García Lorca, *El caballero de Olmedo* (1620-1625) de Félix Lope de Vega.

Jinetes hacia el mar es una tragedia de un acto cuya trama tiene lugar en un pequeño pueblo pesquero de la costa de Irlanda. Sus personajes principales son dos hijas, un hijo, y una madre que ha perdido a su marido y al resto de sus descendientes varones en el mar. La anciana Maurya vive desesperada ante la posibilidad de que muera el único hijo que le queda. Resulta evidente que la lectura de esta obra dejó su huella en Lorca y derivó en la posterior elaboración del personaje de la Madre de *Bodas de sangre*.

La psicología de estas mujeres es idéntica. Fueron duramente golpeadas por la muerte de los hombres de su familia y, si bien a Maurya aún le quedan dos hijas, la Madre deberá terminar sus días completamente sola, a pesar de lo mucho que anhelaba la compañía de hijas o nietas en el hogar. Por momentos sus discursos son prácticamente los mismos¹⁵, sobre todo en la última escena, seguramente la más comparada por la crítica debido a las similitudes incuestionables entre los soliloquios:

¹⁵ MAURYA: (...) Llaman a Eamon para que me haga un buen cajón con las tablas nuevas, porque no podré sobrevivirlos. He tenido un marido y el padre de ese marido, y seis hijos en esta casa — seis hombrones que me dieron, cada uno de ellos, mucho trabajo al nacer— y a algunos los encontraron, y a otros no los encontraron, pero todos se han ido, todos...Esteban y Shawn perdidos en la tormenta. Aparecieron en la Bahía Gregorio de la Boca de Oro, y me los trajeron a los dos juntos sobre un tablón y los entraron por esa puerta. (1959, p. 45)

MADRE: Cien años que yo viviera, no hablaría de otra cosa. Primero tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo. (Acto I, p. 380)

MADRE: Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. (Acto II, Cuadro II, p. 410).

MAURYA: (*levanta la cabeza y habla como si no viera a las personas que la rodean*). Se han ido todos y ya no hay nada más que pueda hacerme el mar... Ya no tendré que estar en vela, llorando y rezando cuando el viento se levanta del Sur y se oye venir la marejada del Este y del Oeste y el tremendo alboroto que hacen los dos ruidos al juntarse y chocar el uno con el otro. Ya no tendré que bajar a buscar agua bendita en las oscuras noches del invierno y no me importará cómo está el mar cuando oiga los lamentos de otras mujeres (...). (1959, P. 47)

De igual modo, la Madre les dirá a las vecinas que ya nada podrá lastimarla y podrá dormir tranquila sabiendo que todos sus seres queridos ya no corren riesgos, pues están muertos.

MADRE: Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren las escopetas o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha sobre el camposanto. Pero no, camposanto no, camposanto no: lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo. (Acto III, Cuadro II, p. 431)

Consideramos evidente que García Lorca tomó en cuenta la lectura de la obra de Synge para la composición de su personaje.

Basado en el mismo hecho histórico del crimen de Níjar, encontramos la novela *Puñal de claveles*, escrita por la andaluza Carmen de Burgos, apodada Colombine. Natural de Almería, la autora conocía en profundidad su tierra e inscribió esta novela dentro de un ciclo de relatos llamado *Novelas del ciclo de Rodalquilar*, en los que plasmó la realidad y la atmósfera de esta localidad nijareña. Con *Puñal de claveles*, de Burgos dio por finalizado el mencionado ciclo.

En coincidencia con el suceso real, los protagonistas de esta historia huyen antes de la concreción de la boda, a diferencia de lo que ocurre en *Bodas de sangre*. El relato es realista, alejado del lirismo y el simbolismo característicos de la obra lorquiana. Pura y José, los jóvenes fugitivos, aspiran a vivir en libertad. Ella se niega a un matrimonio que la prive del tipo de vida que desea; por el contrario, quiere conocer realidades más allá de las

esperadas para la mujer de la época, especialmente para la vida de una mujer casada. Cabe destacar que la autora realza la búsqueda de la independencia y de la igualdad de oportunidades para la mujer desde el contexto de sus propias vivencias personales, que incluyen firmes acciones en defensa de los derechos femeninos, y que posiblemente desde esta mirada haya decidido el final abierto de la historia, pues elige para su protagonista una salida esperanzadora y reivindicadora de la libertad, en la que la emancipación social es posible. Muy distinto será el caso de la Novia de Lorca.

Si bien no hay constancia de que el poeta granadino haya leído *Puñal de claveles*, el hecho de que su publicación sea cronológicamente anterior a *Bodas de sangre* podría sugerir que sí conocía el texto. Incluso podría pensarse (ya ha sido señalado por algunos críticos) que Lorca se inspiró en algunos elementos presentes en la novela de de Burgos, como el puñal y la sangre (Núñez Rey, 2010)¹⁶, fundamentales en la concepción de su tragedia.

El caballero de Olmedo es una tragicomedia de tres actos escrita por el prolífico dramaturgo del Siglo de Oro español, Félix Lope de Vega. Si bien los dos primeros actos presentan las características propias de las comedias lopescas, el último contrasta notablemente. Esta estructura, sin dudas, recuerda al marcado quiebre del tercer acto de *Bodas de sangre*, ambientado asimismo en un bosque.

En la obra de Lope, la muerte le llega al hidalgo don Alonso en el camino entre Medina y Olmedo, mientras que el desenlace fatal entre Leonardo y el Novio también tiene lugar en un bosque, inmersos en una atmósfera que bien podría estar inspirada en aquella de la tragicomedia, puesto que, además de la intervención del coro, podrían establecerse relaciones entre las figuras del Labrador y los Leñadores, y entre la Sombra con máscara negra y sombrero, y la Mendiga, o sea, la muerte.

¹⁶ Según la experta en de Burgos, la frase «con aquel perfume penetrante como un puñal que penetraba en su carne» podría enlazar directamente con el final de la obra lorquiana que dice «con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas»; mientras que «una boda preparada con alegría terminase con sangre» podría haber sido la inspiración directa para el título de *Bodas de sangre* (p.78).

García Lorca debía poseer un profundo conocimiento sobre esta obra, dado que al momento de la escritura de *Bodas de sangre* La Barraca tenía en su agenda el proyecto de representar *El caballero de Olmedo* y, efectivamente, la estrenó el año siguiente. Presumimos que la lectura detallada del texto y la preparación del montaje influyeron en la composición de sus Bodas.

Una observación aparte merece la existencia de otros rastros de la obra de Lope en el texto, así como su influencia en la dramaturgia de García Lorca.

Sobre esta cuestión, la crítica ha señalado puntos de encuentro entre los recursos elegidos por Lope y por Lorca. Destaca Luis Martínez Cuitiño que «la integración de lo lírico con lo dramático, típica del teatro de Lope, tiene una magnífica expresión contemporánea en *Bodas de sangre*» (2002, p.17). Y añade que los presagios hechos por los leñadores en el tercer acto fueron comparados por Alfredo de la Guardia con los de *El caballero de Olmedo*; mientras que el hermano del poeta, Francisco García Lorca, señala como antecedente de la canción de bodas la de *Fuenteovejuna*, y Díaz-Plaja, la canción de *Peribañez*.

Adicionalmente, Guillermo Carrascón nota en el uso de los motivos populares de *Bodas de sangre* algunas coincidencias con el uso de la lírica folclórica de Lope en *Fuenteovejuna* o *El caballero de Olmedo*. Se trata para él de «una muestra más del profundo entronque clásico de la tragedia lorquiana» (2002, p.15).

III. Originalidad del género: ¿reactualización de la tragedia?

Sobre la cuestión del género, es habitual la presentación de *Bodas de sangre* como tragedia rural en los manuales de estudio e Historias de la Literatura. La crítica ha agrupado *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (pos. 1936) como una trilogía bajo el título común de *tragedias rurales* o *dramas rurales*.

Las relaciones entre la tragedia clásica y la creada por Lorca han sido investigadas en una gran cantidad de análisis literarios. No pondremos en duda que *Bodas de sangre* sea una tragedia¹⁷, en primer lugar porque el mismo autor la calificó como tal al subtítularla «tragedia en tres actos y siete cuadros», pero además, y sobre todo, por la construcción de su poética interna, en la cual identificamos con claridad una tragedia. El mismo Lorca enfatizaba sobre la importancia y la fuerza de su denominación:

Fíjese que ya han puesto en los carteles el nombre real con que debía ir bautizada la obra. “Tragedia”. Las compañías bautizan las obras como “dramas”. No se atreven a poner “tragedia”. Yo, afortunadamente, he dado con una actriz inteligente como Margarida Xirgu, que bautiza las cosas como hay que bautizarlas. (En Alonso Valero, 2014, p.121)

Cada género presenta códigos convencionales específicos, que comparten tanto el dramaturgo o la compañía teatral, como el lector o espectador. Al decidir bautizar su obra como una tragedia, el poeta establece un pacto concreto con su receptor, quien esperará recibir una pieza teatral determinada, con códigos familiares y compartidos. El subtítulo funciona como orientador de la interpretación, además de dejar claras las intenciones de Lorca sobre la distinción genérica.

Hemos dicho que la construcción poética de *Bodas de sangre* responde a la de una tragedia. Estructuralmente recuerda al modelo clásico griego, está regida por un sino inexorable, elabora temas esencialmente trágicos como la muerte asociada a la finalización de una estirpe, está presente el coro —no como un cuerpo coral concreto sino en forma de comentarios, canciones y diálogos figurativos—, hay personajes que remiten a las Parcas griegas y otros que personifican a la muerte; pero quizás aquello que le dé más fuerza a *Bodas de sangre* como tragedia sea el efecto trágico que emana de ella (González del Valle, 1971). Sin embargo, la obra no responde enteramente a la

¹⁷ A pesar de la aparente obviedad del género, ciertos autores no concuerdan con la clasificación. Según el profesor Calvin Cannon *Bodas de sangre* no es una tragedia sino un «pre-tragic» ya que, bajo su punto de vista, los personajes no alcanzan las características propias de los personajes trágicos. (González del Valle, 1971, p. 119).

concepción griega. A diferencia de esta, los protagonistas no son miembros de la nobleza, sino partes representativas de una comunidad; además, sienten culpa y tienen opciones que, de elegir de manera distinta, podrían llegar a evitar el desenlace fatal. De este modo la tragedia lorquiana se acerca más a las características de la visión occidental moderna, más próximas al pensamiento de Shakespeare en comparación al de los griegos.

En este punto reside la centralidad de la cuestión genérica que planteamos: su originalidad. El texto está regulado por claves genéricas inconfundibles. A priori se plantea un marco orientador y sitúa al lector dentro de los códigos convencionales de la tragedia; no obstante, su autor va más allá de lo establecido: hay originalidad en su propuesta, una denodada búsqueda de novedad, que logra, sin dudas, con arte y talento.

Como hemos señalado, los personajes no pertenecen a una esfera social alta, son, en cambio, parte de una comunidad campesina que es —aunque no explícita— la del campo andaluz. Si bien el texto carece de indicaciones específicas con respecto a la fonética andaluza y no hay ruralismos, se infiere por los modos y expresiones lingüísticas, que se trata de personajes andaluces. Además, a pesar de la falta de delimitación geográfica precisa sobre el pueblo donde transcurre la acción, sabemos que la Novia vive en una cueva, inmersa en un paisaje árido y duro, que ha sido comúnmente identificado con el de las cuevas de Purullena en Guadix, Granada.

También son parte de su originalidad la visión primitiva y mítica del mundo, el lenguaje densamente metafórico (Gibson, 1994), su heterogeneidad compositiva, la inclusión de un tercer acto cargado de simbolismo, la ruptura con los clásicos y la inclusión del sentimiento de culpa.

De acuerdo con la catedrática Encarnación Alonso Valero (2014), el sentimiento de culpa es primordial en la obra dramática de Lorca, de allí el valor que adquiere la inocencia. Señala que la culpa solo tiene sentido en la tragedia moderna dado que introduce el problema de la decisión, mientras que en la tragedia griega no puede existir la culpabilidad en el sentido cristiano-moderno porque en ese caso no existe la elección. Añade, además, que en *Bodas de sangre* se da un modo de actualización de la tragedia, una corrección del modelo producto de un «asomarse a los márgenes» (2016).

Sobre la integración del autor a la corriente central de la tragedia luego de haber explorado previamente en géneros menores, considera que

la supuesta retirada de lo marginal y poco frecuentado para dirigirse hacia lo céntrico y dominante solo se lleva a cabo en cierto sentido, pues también en este caso se va Lorca a los márgenes y a la corrección del modelo. Se trata de una constante en la obra teatral de Lorca: cada una de sus producciones modifica las normas habituales del teatro de su tiempo aunque sin llegar a producir una quiebra frontal. Sus experimentos consisten en generar diferencias, no solamente con respecto a los códigos que forman el horizonte de expectativas del público sino también en el interior de sus producciones, cada una de las cuales modifica a la anterior. (Fernández Cifuentes, 1986, pp. 135-140)

Coincidimos plenamente con el enfoque de Alonso Valero sobre la tragedia lorquiana como una reactualización del género, y añadimos que esta modernización es parte esencial de su originalidad y novedad. Tal fue la magnitud y el suceso de la originalidad en aquel momento, que resultó en la posterior designación por parte de la crítica de un nuevo género, como señalamos previamente, bajo el nombre de *tragedia rural*. Consideramos que la irrupción de la novedad no debe considerarse como un dato menor, sobre todo si se tiene en cuenta la apertura que produce dentro del horizonte de expectativas de quien se acerca a la obra por primera vez. El marco orientador del subtítulo lo guiará, pero una vez que haya ingresado al texto —o a su representación— notará que los límites se flexibilizan, se amplían frente a una composición única en su poética interna.

El anhelo de novedad, invención, y la ruptura de normas, conforman rasgos distintivos de la estética barroca, por lo que se evidencia la influencia directa de esta en la dramaturgia de García Lorca. La estética barroca «proclama, cultiva, exalta la novedad; la recomienda» (Maravall, p.456), exalta el gusto por lo nuevo porque resulta atractivo, y con ello cautiva el gusto y la voluntad del receptor. De esta manera, aunque no haya sido el objetivo primordial del autor la creación de un nuevo género disruptivo y extravagante, sugerimos que la estética del Barroco literario, dominada por él y parte de su bagaje

cultural, le supo brindar los métodos técnicos necesarios para elaborar una relectura personal, una revisión de un género canónico, como la tragedia.

Con *Bodas de sangre*, Lorca consigue sorprender desde el punto de vista del género: elabora un producto nuevo e inesperado, pero lo hace mediante recursos tradicionales. Los elementos que emplea para actualizar la tragedia no son experimentales o vanguardistas —ya se había aproximado a esa clase de teatro con *El maleficio de la mariposa* (1921)—. Son, por el contrario, conocidos por el lector, pues han sido extraídos de lo más céntrico de la tradición española. La incorporación de temas populares, canciones, versificación variada y alusiones, remiten sin dudas a las características del teatro aurisecular. Los elementos definitivamente no son nuevos; sin embargo, la manera de incorporarlos, combinarlos, su reelaboración y el uso poético de los mismos, sí conforman un hecho artístico nuevo que mueve al lector/espectador.

En coincidencia con lo expuesto, Maravall explica que la poesía barroca (entendida en este caso como género representativo de todo el movimiento) revela una «búsqueda de lo nuevo, lo sorprendente e inesperado, aunque sea sirviéndose de recursos tradicionales, que a tales efectos renueva, siempre bajo formas y métodos que también pueden ser nuevos» (p. 296) y puede resultar profundamente conservadora o, más bien, reaccionaria. En esta línea de pensamiento, sostenemos que García Lorca renovó la tragedia mediante recursos tradicionales y, a pesar de su notable novedad, se mantuvo dentro de los límites de un código conservador; de esta manera permanece, en palabras de Alonso Valero (2014), dentro de los márgenes, sin provocar una «quiebra frontal».

IV. Análisis textual literario-dancístico

A continuación, estudiaremos la composición de los textos a la luz de una mirada barroca.

a. Estructura circular

El texto dramático se divide en tres actos. El primero consta de tres cuadros, mientras que el segundo y el tercero, de dos cuadros cada uno. En el caso del texto dancístico, está conformado por seis escenas que reproducen el tema central de la boda y su trágico desenlace.

Los primeros dos actos lorquianos se ubican dentro de un plano real: los sucesos tienen lugar en la casa del Novio y en la cueva de la Novia. Sin embargo, al llegar el tercer acto, con el ingreso del bosque como locación, la atmósfera de la obra cambia drásticamente, transportándola hacia un plano mítico, donde la pasión erótica es manifestada claramente a través de las palabras de los amantes (Carrascón, 2002). La huída de los fugitivos no solo tiene su desenlace en un espacio significativo como un bosque, cargado de posibles connotaciones de magia y fantasía (plausible de asociación con el bosque de *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare), sino que también introduce a dos personajes simbólicos: la Luna y la Mendiga. La primera, de simbología polivalente, representada como un leñador joven con la cara blanca, y la segunda como una anciana descalza, toda cubierta por paños, a quien apenas debe vérsela la cara. Este último personaje, personificación de la muerte, no figura en el reparto, con lo cual su irrupción en la escena produce un gran impacto.

Además de los mencionados, el tercer acto presenta personajes secundarios de notable importancia: los Leñadores, a la manera de coro trágico, y las Muchachas, reminiscencia de las parcas griegas, también personajes corales. La introducción de los mismos, además de la presencia de la Mendiga y la Muerte, refuerza el marcado quiebre entre los dos primeros actos, realistas, con el tercero, densamente simbólico. Cabe señalar,

además, que en la construcción de los pasajes corales recuerda Guillermo Carrascón a *Fuenteovejuna* (2002).

Si en la división en tres actos y la ruptura de las unidades de tiempo y espacio presentadas hasta el momento podemos rastrear la huella de Lope, en este tercer acto, donde Lorca despliega su identidad poética con más soltura, podemos evidenciar su relación con la obra de Calderón. Las alusiones mitológicas, los personajes míticos, la alegoría y el sentido trágico, son propias del teatro de Calderón de la Barca.

Otra característica de la estructura que deseamos destacar es que se trata de un orden cíclico, pues comienza y finaliza de igual modo: en el mismo espacio, con el mismo personaje haciendo referencia a un tema particular. Esto es en la casa de la Madre, maldiciendo la existencia de los cuchillos:

MADRE (*entre dientes y buscándola*): La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO: Vamos a otro asunto.

MADRE: Y las escopetas y las pistolas y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bioldos de la era.

NOVIO: Bueno.

MADRE: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

NOVIO (*bajando la cabeza*): Calle usted.

MADRE: ... y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.

(Acto I, Cuadro I, p. 379)

MADRE: Que la cruz ampare a muertos y vivos.
Vecinas, con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino

por las carnes asombradas,
 y que se para en el sitio
 donde tiembla enmarañada
 la oscura raíz del grito.
 NOVIA: Y esto es un cuchillo,
 un cuchillito
 que apenas cabe en la mano;
 pez sin escamas ni río,
 para que en un día señalado, entre las dos y las tres,
 con este cuchillo
 se queden dos hombres duros
 con los labios amarillos.
 MADRE: Y apenas cabe en la mano,
 pero que penetra frío
 por las carnes asombradas
 y allí se para, en el sitio
 donde tiembla enmarañada
 la oscura raíz del grito.

(Acto III, Cuadro VII, p. 435)

A lo largo de la obra, la navaja será un motivo troncal, un «objeto patético»¹⁸ (En Arellano, 1999). Su presencia es de una magnitud tan relevante, que Ian Gibson (1994) la considera la verdadera protagonista de la obra.

Sobre la circularidad estructural, Gustavo Correa aplica su estudio a las canciones líricas de la obra, y observa una forma de movimiento circular cuyo símbolo es la rueda misma; esa forma «se sostiene en el recitado alterno que incluso parece simular canto de ronda en el acto segundo en que la ronda se materializa, incluso como elemento coreográfico» (En Martínez Cuitiño, 2002, p. 47). Por otro lado, sostiene que tiene su correlación en la semántica en el agua que pasa, en la rueda que gira y en la madeja roja del último cuadro. Cabe señalar que el símbolo de la rueda puede ciertamente asociarse con el motivo de la fortuna: la rueda que gira y puede estar arriba o abajo según el momento, al igual que la fortuna —central para la cosmovisión barroca—, que puede ser variable,

¹⁸ Ignacio Arellano analiza el puñal como recurso escénico y dramático dentro de las convenciones de emisión y recepción del teatro del Siglo de Oro y destaca que, con anterioridad, estudiosos como Margaret Newel y Alonso López Pinciano realizaron observaciones sobre los objetos «patéticos», que mueven al espectador, y los íconos visuales de la tragedia (1999, p.147-149).

aleatoria, buena o mala según su circunstancialidad. La rueda, así como el agua (ambas presentes en una de las canciones) está en constante movimiento, principio fundamental del Barroco. Todo se encuentra en movimiento, desde el microcosmos al macrocosmos lo único constante es la certeza de movilidad, variación, mudanza y cambio. Es por ello, cuanto menos, destacable que Lorca incluya los conceptos de rueda que gira y agua que pasa dentro de su obra, dado que refuerza la hipótesis de un vínculo contundente por parte del poeta con el imaginario estético barroco, íntimamente ligado a su concepción de tradición española.

Además de ser cíclica en cuanto al regreso al punto de partida, observamos esta característica igualmente presente en la estructura interna de la obra, ya que, si tenemos en cuenta el empleo de la repetición como recurso formal propuesto por Alonso Valero (2016), advertimos que tanto la estructura como el tiempo, el lenguaje y la comunicación, parecen estar regidos por la idea del retorno cíclico. La catedrática sostiene que el recurso más importante en *Bodas de sangre* es el de la repetición, presente en cada noticia que se ofrece sobre el pasado de los personajes, a la vez que también señala lo que sucederá en el futuro. De esta manera, la repetición sería un ejercicio ritual, presente esquemáticamente desde el primer acto. Sin embargo, en el concepto de retorno que elabora Lorca (inspirado en la interpretación nietzscheana de la tragedia), «repetir no es obligatoriamente añadir una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la enésima potencia» (Módulo V, p.2).

En la misma línea, podemos identificar el sentido de repetición y circularidad estructural también en el film de Carlos Saura. En este caso, desplegado principalmente a través del recurso de la fotografía grupal, presentada en tres momentos: al comienzo del largometraje, esto es antes del ballet, durante el desarrollo del mismo, y por último, a su fin. Asimismo, consideramos que la reiteración de la imagen responde a una construcción de temporalidad en el film, a la vez que presenta el tiempo como elemento breve y fugaz a través del ícono de la fotografía.

b. Prosa, verso, canciones: heterogeneidad compositiva

El estilo del texto literario es sumamente heterogéneo. Combina prosa y verso, e incluye distintos géneros discursivos, entre los que se encuentran canciones populares como la nana infantil y una canción de bodas o epitalamio. Sin embargo, a pesar de la complejidad de la construcción, su lectura resulta armoniosa y no presenta dificultades para la comprensión.

Si bien la obra comienza en prosa, notamos que el autor introduce luego el verso estratégicamente con el fin de intensificar el drama. Es muestra de ello el peso del diálogo entre Leonardo y la Novia en el bosque luego de la huida, elaborado íntegramente en verso en el tercer acto. De hecho, la mayor parte de este acto presenta versificación, así como lo hacen los pasajes corales, y se alcanza, por último, el punto máximo de tragicidad en los versos que pronuncia la Madre al final de la obra¹⁹. De esta manera, advertimos que Lorca alterna prosa y verso, e introduce este último siguiendo una finalidad dramática, además de estética, con el objetivo de darle énfasis e intensificación al sentir trágico de los hechos que se están desarrollando. Sobre este punto, Fernando Lázaro Carreter opina que la utilización de la lírica en los dramas lorquianos tiene como fin último implicar al espectador (1960, p. 336), mientras que Luis Martínez Cuitiño sostiene que, a pesar de la aparente falta de estructura de las obras lorquianas, el material lírico en su obra nunca es un anexo, sino que responde siempre a una motivación esencial y se estructura en total armonía (2002, p. 47). Vale la pena, sin dudas, presentar y destacar la opinión más relevante sobre la alternancia entre la prosa y el verso en *Bodas de sangre*, la de su propio creador:

¹⁹ Francisco García Lorca, hermano del poeta, recuerda que la primera versión de la obra no finalizaba a dos voces entre la Madre y la Novia, sino que terminaba con la sentencia de la Madre «Que la cruz ampare a muertos y vivos». Sin embargo, el autor no encontraba suficientemente intenso este final, por lo que, según se cree, bajo la influencia de una actriz, lo prolongó hasta la versión que conocemos en la actualidad.

La prosa libre y dura puede alcanzar altas jerarquías expresivas, permitiéndonos un desembarazo imposible de lograr dentro de las rigideces de la métrica. Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disipación y el frenesí del tema lo exijan. Mas nunca en otro momento. Respondiendo a esta fórmula vea usted (...) cómo hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y cómo ya no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que se pone fin a la obra (En Assumma:2009, p. 11/398).

La fusión entre lo lírico y lo dramático, tan característica de nuestro autor, se integra de manera magistral en el caso de *Bodas de sangre*, ciertamente producto de su madurez artística. En obras anteriores ya había desplegado Lorca su gusto por esta fusión, pero es a partir de la tragedia que alcanza un nivel superior de madurez teatral como dramaturgo, lo cual le permite caminar cómodamente entre los terrenos del lirismo y del drama. La integración es fluida y convierte a la obra en innovadora en su estilo, aun cuando se trate de un recurso ya conocido y explotado en la literatura española clásica. El cambio que realiza Lorca entre prosa y verso es casi imperceptible, una fina sutileza que no genera sobresaltos ni irrupciones en la lectura y la concibe plenamente armoniosa. Este cambio en la escritura «se diría que surge sin determinación previa de la emoción misma de los personajes. La prosa es tan lírica como el verso por sus imágenes, su colorido y su música, y casi sin querer se convierte en verso» (De la Guardia, 1961, p.256). Se destaca, además, la plasticidad, la visualidad y la emoción presentes en su obra dramática, y, con respecto a la desarrollada heterogeneidad estilística, De la Guardia considera que el poeta concede al verso un valor espiritual, ligado al lirismo y a la música, mientras a la prosa la dota de una función más importante en cuanto a la expresión dramática (p.254).

Es necesario subrayar que Lorca emplea la introducción del lirismo como nunca antes se había hecho en el teatro de su época desde los tiempos del teatro barroco. Podría decirse que hay una irrupción masiva de lo poético en su teatro, dado que ensanchó la entrada de elementos líricos en proporción nunca alcanzada por el teatro anterior, anómala para el drama, e incluso para la estética del propio autor en su momento de mayor evolución (Lázaro Carreter, 1960).

En nuestra opinión, esta afición por la combinación lírico-dramática se debe a tres razones: su vasto conocimiento y admiración por el teatro del Siglo de Oro, su experiencia como director de La Barraca, y su profunda comprensión de la cultura popular, cuya raíz se encuentra en las vivencias de su propia infancia.

En febrero de 1926 Lorca brindó la conocida conferencia sobre la poética de Góngora y en octubre del mismo año, otra disertación sobre el granadino Pedro Soto de Rojas, ambos poetas barrocos, exponentes del culteranismo literario. Propuso un acercamiento a la obra de estos autores para reparar en sus métodos de trabajo, en la construcción de la metáfora y la dedicación, el orden y los límites con los que, según él, debía escribir un poeta emergente. Propuso volver a las fuentes, pero no para imitarlas, sino con el fin de nutrirse y desarrollar habilidades artísticas. Su propuesta era mantener vivo el pasado, mas leerlo en clave estética del presente. Tal vez en este punto resida el núcleo de la marcada originalidad de su obra: la síntesis entre tradición y vanguardia.

En cuanto a la dirección de La Barraca, hemos señalado previamente que García Lorca se comprometía en cada proyecto, desde la selección y la adaptación de los textos, el montaje, la producción y la dirección, hasta la subsiguiente actuación por los pueblos. Las obras elegidas para difundir la cultura y la tradición española eran textos clásicos, principalmente de autores canónicos del Siglo de Oro. En consecuencia, el poeta era muy cercano a la obra dramática de Lope de Vega, así como de otros clásicos como Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Sin embargo, hacemos hincapié en la relación de Lorca con el primero: la influencia de la dramaturgia de Lope puede distinguirse con más claridad que la de los demás, y consideramos que una indagación más profunda sería valiosa y digna de desarrollar en un trabajo de investigación específico sobre ese recorte. De todos modos, dentro de la conformación del estilo complejo, heterogéneo y dinámico de la obra que nos compete, deseamos subrayar que la huella de la dramaturgia de Lope de Vega es fundamental. La introducción de canciones populares, como la nana y la canción de bodas, nos remonta directamente a las obras lopescas, aunque con diferencias estructurales notables. Sobre esta cuestión, Lázaro Carreter (1960) explica acertadamente:

El poeta granadino aprendió de Lope de Vega el uso estratégico de la canción popular o popularizante. Sabido es cómo Lope monta muchas veces un drama sobre la sólida y cristalina base de una canción. (...) El drama de Lorca no arranca nunca en la canción, pero en definitiva, ésta alcanza en él la misma función que en el drama lopesco. Unas veces, se trata de una ilustración plástica y casi orquestal; compárense las canciones de boda que abren *Peribáñez*, con la hermosa alba nupcial de *Bodas de sangre*. En otras ocasiones, la copla, no cantada en la escena, penetra en ella para crear un clima dramático o colaborar en él. Es ésta la función que desempeña la canción de muerte que oye don Alonso, el caballero de Olmedo, momentos antes de caer asesinado. (p. 334)

Lope se inspiraba asiduamente en el acervo popular, el mismo que Lorca respiró desde niño bajo el cuidado de las mujeres que trabajaban para su familia. Conoció de sus labios las canciones populares, las coplas y el folclore vivo de su tierra. Las historias de la gente sencilla de Granada, de los campesinos —donde residía la esencia del pueblo según el poeta—, los cantos de los gitanos del Sacromonte, la música, y todo ello fue nutriendo su alma y su mente durante los años de juventud. El conocimiento exhaustivo de la cultura popular andaluza que poseía se fundía con la técnica culta aprendida y con la erudición de joven instruido.

De esta manera observamos, por un lado, la incorporación de la sabiduría popular a su vida (junto con la honda comprensión de su valor en la transmisión de la tradición oral), mientras que por otro, notamos la asimilación del estilo y el lenguaje proveniente de la tradición escrita, de la alta cultura, de la mano de los máximos exponentes literarios del Siglo de Oro español, en particular de Félix Lope de Vega. Son propios de la estética barroca el dinamismo verbal y la naturalización de la complejidad, por lo cual seguramente bajo esta misma naturalización, García Lorca no encuentra dificultad alguna en la mixtura de géneros, discursos, canciones, prosa y versos, y construye como un gran arquitecto la tragedia sobre una base sólida, variada, y aun así, armónica en su complejidad. En ella, la canción popular funciona como apoyo; cumple, efectivamente, algunas veces la misión de acompañar a la manera de ilustración pictórica, mientras que otras lo hace en la colaboración del clima trágico. No obstante, consideramos que sus incorporaciones no se

limitan solo a estas dos funciones, sino que pueden guardar una finalidad más profunda en cada uno de los casos.

c. *Folclore literario: las canciones*

Hemos señalado previamente que, además de la alternancia estilística entre prosa y verso, la heterogeneidad de esta obra se sustenta en la presencia de distintas canciones. El autor, conocedor de las técnicas literarias convenientes para la recreación del sentimiento popular —sin intentar, sin embargo, imitarlo—, compuso para la tragedia canciones inspiradas en la esencia del folclore andaluz. En el texto están presentes las siguientes formas:

- *Nana del caballo grande*

Ubicación: Acto I – Cuadro II.

Las canciones de cuna son un género notable de la literatura popular española. Sus temas varían de acuerdo con la región de origen, aunque la mayoría comprende temas comunes como las flores, los pájaros, el sueño, y también alusiones religiosas. Es un rasgo distintivo la concentrada excelencia lírica de sus versos.

La importancia en la cultura oral de este género es de tal magnitud que García Lorca le dedicó una conferencia: *Las nanas infantiles* (1928). En ella sostiene, entre otras cuestiones, que las madres, autoras de las letras de estas canciones, les dan a sus hijos a través de estas «la médula de país», y que las nanas de la región de Andalucía tienen melodías particularmente dramáticas, de un dramatismo incompatible con la función de una canción de cuna.

Notemos cómo la nana apuntada por Lorca en esta conferencia como la más popular del reino de Granada, es llamativamente semejante a la de *Bodas de sangre*: «A la nana, nana, nana, / a la nanita de aquel / que llevó el caballo al agua / y lo dejó sin beber...» (2020, p.5).

El caballo que no quiere beber conforma un *leitmotiv* en la nana lorquiana:

SUEGRA: Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
(...)

MUJER (*bajo*): Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA: Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.
Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.
(...)

MUJER: No quiso tocar la orilla mojada
su belfo caliente
con moscas de plata.
A los montes duros
solo relinchaba
con el río muerto
sobre la garganta.
¡Ay, caballo grande
que no quiso el agua!
¡Ay, dolor de nieve,
caballo del alba!
(...)

SUEGRA: ¡No vengas, no entres!

vete a la montaña.
 por los valles grises
 donde está la jaca.
 MUJER (*mirando*): Mi niño se duerme.
 SUEGRA: Mi niño descansa.
 MUJER (*bajito*): Duérmete, clavel,
 que el caballo no quiere beber.
 SUEGRA (*levantándose y muy bajito*):
 Duérmete, rosal,
 que el caballo se pone a llorar.

(Acto I, Cuadro II, p.386)

La nana se corta abruptamente con la entrada de Leonardo en la escena. Cambia de forma drástica el ambiente onírico que se había forjado hasta aquel momento entre la Mujer y la Suegra, pero que, sin embargo, regresará con la entonación una vez más de un fragmento de la nana, una vez que Leonardo haya abandonado la escena.

Mediante la incorporación de esta canción —de una belleza lírica exquisita— el poeta no solo contribuye a la creación de una atmósfera determinada, siguiendo la postulación de Lázaro Carreter (1960), sino que también introduce contenido simbólico fundamental como anticipo de lo que acontecerá. De esta manera, la nana funciona como un presagio, al mismo tiempo que simboliza la sed erótica no saciada, la virilidad en la figura del caballo (símbolo del personaje de Leonardo) y abre múltiples posibilidades de lecturas. Entre estas últimas, se destaca la interpretación psicológica que proclama el contenido de la letra como la expresión de sentimientos y miedos que las dos mujeres, la Mujer y la Suegra, no logran exteriorizar abiertamente (Miller, 1988). La función de esta canción en el texto sería exponer aquello que, de otra manera, los personajes no son capaces de manifestar en un nivel consciente por resultar demasiado perturbador como para manejarlo, y que, por esta razón, se deja entrever de manera subconsciente a través la letra de la nana.

Distinguimos, según lo expuesto, que este género de canción popular, en su variante singular lorquiana, es introducida en la tragedia no solo con un fin ilustrativo o de

ambientación, sino también —y fundamentalmente— con una función premonitoria, para presagiar, colmada de indicios y abierta a otras posibles y más ricas lecturas. Esta vastedad semántica, concentrada en una canción, es una cualidad de Lorca, quien acostumbra a la polivalencia de sus creaciones mediante un magistral poder de síntesis.

- ***Epitalamio «Despierte la novia»***

Ubicación: Acto II – Cuadro I.

Es un canto nupcial dirigido a los novios, generalmente entonado por coros de jóvenes. Cabe señalar que el género, además de ser divulgado en su carácter popular, fue abordado por poetas cultos, entre ellos por el barroco Luis de Góngora en la primera de sus *Soledades* (1613).

En este cuadro, la Criada prepara a la Novia para la boda. Está apenas comenzando el día, y la canción de bodas es entonada por la mencionada Criada, las Muchachas, los Mozos, el Padre, un Convidado, y Voces varias. Momentos antes, la Criada había adelantado algunos versos mientras adornaba a la Novia, y luego, al final del cuadro, se repetirá una estrofa de la canción, con un carácter más dramático, por parte de las Voces. Es decir, la canción está presente al comienzo, medio y fin del acto, por lo cual podemos advertir el recurso de la repetición, expuesto anteriormente, y la circularidad estructural de la obra manifiesta también en este cuadro.²⁰

²⁰ CRIADA: Despierte la novia
la mañana de la boda.
¡Que los ríos del mundo
lleven tu corona!
(...)

MUCHACHA 1^o (*entrando*):
Despierte la novia
la mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.

VOCES: ¡Despierte la novia!

CRIADA (*moviendo algazara*):

- ***Versos recitados/cantados***

- «*Giraba, giraba la rueda*»

Ubicación: Acto II – Cuadro II.

Cantado por la Criada durante los preparativos del festejo de la boda, momentos antes de la llegada de los invitados desde la iglesia.

En esta ocasión, la canción demuestra el entusiasmo del personaje, la alegría por la celebración de la boda, pero al mismo tiempo, como es frecuente en la obra, incluye en sus versos un adelanto del trágico desenlace. Se emplean nuevamente los recursos de la repetición y del presagio: «Porque el novio es un palomo / con todo el pecho de brasa / y espera el campo el rumor / de la sangre derramada» (p. 408). En efecto, la sangre del Novio será derramada en el bosque y se la beberá la tierra, del mismo modo que sucederá con la de Leonardo.

- «*Madeja, madeja...*»

Ubicación: Acto III, Cuadro Último.

Recitado por las Muchachas y la Niña. En una habitación blanca, con «sentido monumental de iglesia», unas muchachas están devanando una madeja roja (símbolo de la sangre y la vida) cuando entra una niña cantando.

Que despierte
con el ramo verde
del amor florido.
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!
(...)
(Acto II, Cuadro I, p. 402)

VOCES: Al salir de tu casa
para la iglesia,
acuérdate que sales
como una estrella.
(Acto II, Cuadro I, p. 407)

Luego de las muertes acontecidas fuera de la escena en el cuadro anterior, este nuevo cuadro se abre con la imagen de las jóvenes que, al mismo tiempo que devanan la lana, cantan sobre la fugacidad de la vida, en la que se deja entrever información velada sobre lo sucedido en el bosque: «MUCHACHA 2º: Madeja, madeja / ¿qué quieres decir? / MUCHACHA 1º: Amante sin habla. / Novio carmesí. / Por la orilla muda / tendidos los vi.» (p. 429).

En el caso del ballet de Gades, el discurso musical está conformado por ritmos y melodías populares, palos flamencos, temas comerciales y silencios. Las canciones del texto lorquiano fueron adaptadas, algunas de ellas acortadas y otras suprimidas.

En el caso de la nana, es interpretada por la popular cantante Pepa Flores, conocida también como Marisol, su nombre artístico de la infancia. Su interpretación es en principio a capella y luego acompañada por la guitarra. Es un cante dulce y evocador de la infancia, y a pesar de que no es un cante flamenco, se puede incluir dentro de los cantes folclóricos aflamencados (Domínguez et al., 2009).

El epitalamio «Despierte la novia» del texto literario es entonado en el texto dancístico al ritmo de una alboreá, cante flamenco típico de las bodas gitanas que alude al primer albor de la mañana, en el que se despide a la novia de su familia para comenzar la nueva vida de casada. Está llena de superstición, ya que muchos gitanos no quieren cantarla en público, pues se dice que los «payos» (personas no gitanas) no deben oírla ni participar en la liturgia nupcial, y, en caso de cantarse fuera de su contexto, puede ser nefasta y acarrear desgracias tanto al intérprete como al público (Domínguez et al., 2009). Se puede apreciar cómo en el ballet de Gades, los invitados a la boda entonan este cante generando sonidos típicos populares con botellas, cañas y cucharas para recrear el ambiente folclórico.

Los versos que canta la Criada en la tragedia lorquiana mientras alista el festejo de la boda son en el ballet cantados por todos los invitados al ritmo de una rumba, palo festero popular y muy animado. En este caso, debe señalarse que se trata además de un éxito

comercial de la época, dado que los versos de Lorca se cantan sobre la música de una rumba conocida llamada «Te estoy amando locamente». Se trata de otro recurso implementado por Gades para actualizar la tragedia, transportarla a su época manteniendo aún así el espíritu popular del texto lorquiano, esta vez con un guiño novedoso y actual, además de comercial. Lo mismo realiza al introducir un famoso pasodoble en el festejo en la voz de otro cantante popular como Pepe Blanco.

A continuación se evidencian las modificaciones de las canciones presentes en el original lorquiano y en el ballet.

<i>Texto literario</i>	<i>Texto dancístico</i>
<u>Nana</u>	
[...]	
MUJER: Mi niño se duerme.	MARISOL (cantante): Mi niño se duerme,
SUEGRA: Mi niño se calla.	mi niño se calla.
MUJER: Caballo, mi niño tiene una almohada.	Su cuna se acero, Su colcha de holanda.
SUEGRA: Su cuna de acero.	
MUJER: Su colcha de Holanda.	Nana, niño, nana, nana, niño, nana.
SUEGRA: Nana, niño, nana.	Ay, caballo grande que no quiso el agua.
MUJER: ¡Ay caballo grande que no quiso el agua!	
SUEGRA: ¡No vengas, no entres! Vete a la montaña. Por los valles grises donde está la jaca.	No vengas, no entres, vete a la montaña por los valles grises donde está la jaca.
MUJER:(<i>mirando</i>): Mi niño se duerme.	
SUEGRA: Mi niño descansa.	Mi niño se duerme, mi niño descansa.
MUJER (<i>bajito</i>): Duérmete, clavel, que el caballo no quiere bebe.	
SUEGRA (<i>levantándose y muy bajito</i>): Duérmete rosál, que el caballo se pone a llorar.	Duérmete clavel que el caballo no quiere beber. Duérmete rosál que el caballo se pone a llorar.
(Acto I, Cuadro II, p. 386)	

Alboreá

CRIADA: Despierte la novia
la mañana de la boda.
¡Que los ríos del mundo
lleven tu corona!
[...]
Que despierte
con el ramo verde
del laurel florido.
¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!

(Acto II, Cuadro I, p. 399)

MUCHACHA 1ª (*entrando*):
Despierte la novia
la mañana de la boda;
rueda la ronda
y en cada balcón una corona.

VOCES: ¡Despierte la novia!

(Acto II, Cuadro I, p.402)

Festejo

CRIADA (*arreglando en una mesa copas y bandejas*):

Giraba,
giraba la rueda
Y el agua pasaba;
porque llega la boda
que se aparten las ramas
y la luna se adorne
por su blanca baranda.

(*En voz alta*).

INVITADOS:

Despierte la novia, despierte.
Que despierte la novia, despierte.
Con el ramo verde del amor florido.

Ruede la ronda, que ruede
y en cada balcón pongan una corona.

Despierte la novia, despierte.
Que despierte la novia, despierte
la mañana de la boda.

INVITADOS:

Cantaban,
cantaban los novios
y el agua pasaba,
llegaba la boda.

Que relumbre la escarcha
y se llenen de miel
las almendras amargas.

¡Pon los manteles!
(*En voz patética*).
Cantaban,
cantaban los novios
y el agua pasaba.
Porque llega la boda
que relumbre la escarcha
y se llenen de miel
las almendras amargas.
(*En voz alta*).
¡Prepara el vino!
(*En voz patética*).
Galana.
Galana de la tierra,
mira cómo el agua pasa.
Porque llega tu boda
recógete las faldas
y bajo el ala del novio
nunca salgas de tu casa.
Porque el novio es un palomo
con todo el pecho de brasa
y espera el campo el rumor
de la sangre derramada.
Giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba.
¡Porque llega tu boda,
deja que relumbre el agua!

(Acto II, Cuadro II, P. 408-409)

¡Pon los manteles ya!
¡Prepara el vino ya!

Porque el novio es un palomo
con todo el pecho en brasa
y espera en el campo el rumor
de la sangre derramada.

Giraba la rueda,
giraba, giraba.
Giraba la rueda,
y el agua pasaba.

d. Personajes

<i>Texto literario</i>	<i>Texto dancístico</i>
La Madre	La Madre
La Novia	La Novia
La Suegra	La Mujer de Leonardo
La Mujer de Leonardo	La Criada
La Criada	Leonardo
La Vecina	El Novio
Muchachas	Invitados
Leonardo	
El Novio	
El Padre de la Novia	
La Luna	
La Muerte (como mendiga)	
Leñadores	
Mozos	

V. Elaboración de una cosmovisión barroca desde los personajes: síntesis de humanidad y poesía

Es necesario señalar que el protagonismo no se concentra en un solo personaje o en dos; más bien, la acción es compartida por todos ellos mediante una distribución equilibrada del reparto, sin que pueda llegar a distinguirse un protagonista.

Ahora bien, aunque es cierto que sería erróneo adjudicar el protagonismo de la obra a un personaje específico o a la pareja de amantes, es justo subrayar que el peso dramático y la participación no son equitativos. Destacan cuatro personajes principales: la Madre, el

Novio, la Novia, y Leonardo; y entre estos, la Madre y la Novia serán las que acaparen nuestra atención, pues a través de ellas se manifiesta de manera más acabada la cosmovisión cultural que deseamos analizar. También consideramos la incorporación del personaje de la Criada como una cualidad tomada del teatro español aurisecular y, por lo tanto, merecedora de observación.

Como es habitual en los personajes femeninos lorquianos, estos ocupan papeles centrales. Tanto la Madre como la Novia presentan rasgos psicológicos definidos, mientras que en el resto del reparto no son delineados con la misma claridad. Aún así, se nos ofrece suficiente información sobre Leonardo, único personaje con nombre propio: a diferencia de los demás, Leonardo adquiere individualidad desde el inicio de la tragedia debido a la singularidad de su nombre, en el que además se puede leer la simbología de la fuerza y el prestigio del león. En cambio, el elenco restante se mantiene en el plano de la indeterminación, respondiendo según el rol que ocupa dentro de la red vincular. Según Alonso Valero (2016), la falta de definición en el nombramiento de los personajes ejerce una función similar a la de las máscaras o los títeres. Resulta interesante señalar que la máscara y el disfraz representan elementos importantes de la sensibilidad barroca, ya que permiten que personajes y situaciones multiformes eludan a cualquier tipo de definición y favorecen los juegos y conflictos del ser y el parecer. Asimismo, desde una mirada antropológica, Beatriz Moncó alega que carecen de nombre propio porque «representan lo común, lo de todos, el deber ser, la norma y unos roles determinados. Son *exempla* culturales» (2010, p. 455). En este sentido, continúa, ser novio o novia el día de una boda es un status, un papel social con respecto a lo que representa un casamiento para un grupo de personas. Significativamente, el único que rompe con el orden social, el verdadero «antisocial», es aquel que posee un nombre distintivo: Leonardo.

A continuación, observaremos cómo los personajes de la Madre y la Novia son cruciales en la aplicación de la categoría estética barroca en la obra.

La Madre y la Novia portan la mayor carga trágica. La primera es una mujer fuerte, de carácter áspero y hostil, cuyas palabras son filosas y certeras como lanzas. Vive con el único hombre de su familia que ha quedado con vida, uno de sus dos hijos, el Novio, y está

enfrentada con la familia causante de su soledad: los Félix. A pesar de que no se brindan detalles, sabemos que ciertos miembros de esta familia fueron los responsables de la muerte del marido y del hijo restante. Ante el mero sonido del apellido de los «matadores», la Madre reacciona: «Oigo eso de Félix y es lo mismo Félix que llenárseme de cieno la boca y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.» (Acto I, Cuadro I, p. 383). Leonardo, descendiente de este linaje, «tenía ocho años cuando las cuestiones» (p. 383), por lo que no está involucrado de forma directa, pero sí veladamente por el hecho de cargar con el peso de la misma sangre en sus venas.

Al enviudar y convertirse en la única responsable por la crianza del hijo varón, la Madre asumió también el rol paterno. En consecuencia, lo femenino y lo masculino se funden en su personalidad; hay una demarcada ideología masculina en sus declaraciones y en su concepción sobre la vida y la crianza, en la cual lo femenino está asociado a lo pasivo (hubiera preferido tener hijas mujeres que permanezcan en casa, a su lado), mientras que lo activo le pertenece rigurosamente al hombre (que debe salir a las viñas para proveer a la familia). En más de una ocasión, la Madre lamenta tener que ser ella quien le enseñe tareas propias de un hombre a su hijo, pero ante la ausencia de la figura paterna, asume la tarea.

Es interesante considerar distintos enfoques sobre la elaboración del concepto de maternidad que se pueden leer en este personaje. Sin dudas, se trata de una maternidad dolorosa, teñida por el miedo, la angustia y la prohibición, debido a las trágicas pérdidas familiares. La experiencia ha forjado el carácter de esta madre, dejando emerger a la superficie su instinto natural, dejando a la luz su costado más animal: «Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía.» (Acto II, Cuadro II, p. 410). Moncó plantea una maternidad «rota, cercenada y visceral» (2010), interrumpida por la muerte del hijo, así como «exigente e intensa»; Alfredo de la Guardia, por su parte, la toma como una maternidad «vencida» (1961); mientras que, por último, Martínez Cuitiño la expone como un «matriarcado castrante y nefasto» (2002), afanado en la retención del hijo a su lado, como sea.

La Novia es el otro personaje de proporciones trágicas, pues si la Madre ha perdido a su único heredero, enfrentando la extinción de toda una estirpe, ella ha perdido la posibilidad de la descendencia. El peso de permanecer doncella y sola, sin haber cumplido el mandato de la maternidad, es un castigo de verdaderas dimensiones fatídicas dentro de su contexto.

Es un personaje ambivalente, en constante tensión entre lo que hace y lo que en verdad desea. Oscila, pues por momentos quisiera ser un hombre para escapar de las expectativas sociales en cuanto a la femineidad, y por otro, expresa su conformidad en desposarse. Es quien mejor representa los preceptos de género, a pesar de que no tuvo una figura materna que se los transmitiera. Quizás por este motivo la Novia se entrega por completo al amor pasión, más fuerte que el sentido del deber ser, en el que hubiera estado atada por siempre a un matrimonio infeliz.

Observemos de qué manera, a través de los personajes descriptos, se desarrollan temas propios de la cosmovisión objeto de nuestro análisis.

- ***Sentido del honor y la honra***

La defensa del honor es una necesidad ineludible dentro de la mentalidad barroca, un modo de vivir y entender la realidad que atraviesa todas las clases sociales. La conservación del honor, así como su resarcimiento ante un agravio, constituye el principal código cultural de comportamiento dentro de una sociedad. Ante un ultraje, la única forma de recuperación es la venganza: en la cosmovisión barroca la ofensa solo puede ser resarcida con la muerte.

En el caso de *Bodas de sangre*, se hace evidente en el Novio, por cuyo honor la Madre reclama vigorosamente después de advertir la huida de los amantes. El honor individual del Novio es honor público, que lo une y obliga con todo su linaje (Moncó, 2010). Por esto, la Madre clama por el hijo ofendido pidiendo ayuda a sus familiares, aun

sabiendo que la persecución puede derivar en la muerte de su único heredero. A pesar de desear lo contrario, antepone la restitución del honor a sus auténticos deseos de madre:

MADRE: ¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...

VOZ: Aquí hay uno.

MADRE (*al hijo*): ¡Anda! ¡Detrás!

(*Sale con dos mozos*).

No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...: ¡pero sí, corre, y yo detrás!

PADRE: No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.

MADRE: Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es la mujer de mi hijo. Dos bandos, aquí hay dos bandos.

(*Entran todos*).

Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos.

Vamos a ayudar a mi hijo.

(*La gente se separa en dos grupos*).

Porque tiene gente, que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás!

(Acto II, Cuadro II, p. 417)

La suposición del Padre nos traslada al concepto de honra, presente constantemente en la tragedia, en este caso a través de la Novia. En el concepto tradicional es tan importante el sentido de la honra, que el Padre preferiría a su hija muerta en el aljibe, antes que viva pero deshonrada.

El hecho de que no haya suficiente información sobre quién fue su madre es, desde luego, un indicio, ya que en este contexto, la madre es la encargada de velar por la honra de una hija²¹. A su vez, debe instruirla en el buen comportamiento y las tareas propias del género femenino, puesto que las mujeres madres son las guardianas del orden social, las

²¹ VECINA: A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo, pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

(...) Perdona. No quise ofender; pero es verdad. Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa. (Acto I, Cuadro I, p. 383).

encargadas de transmitir las normas patriarcales a sus hijas (Moncó, 2010). Por ello, la ausencia de esta figura en la vida de la Novia es extremadamente significativa.

Por otra parte, se presenta la honra como estimación social positiva desde la mirada externa. De esta manera, la Madre presume la honra de su hijo, y el Padre, la de su hija.²² La Novia debe saber que, una vez casada, su realidad será muy distinta. Podemos aplicar en este caso una sentencia popular de la mentalidad barroca: «mujer casada: honrada y velada». Pues la concepción sobre el matrimonio, el rol de la mujer dentro de él y la realidad masculino-femenina son los mismos. Se espera de la esposa obediencia hacia el marido, perpetuación del linaje, cumplimiento de las tareas del hogar, discreción y sumisión: «MADRE: ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura? (...) Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.» (Acto I, Cuadro III, p.394), «CRIADA: ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.» (Acto II, Cuadro I, p. 398).

Además de la valoración exterior, en la obra se elabora un concepto de honra moral, ligado a la dignidad personal. Esto se destaca, sobre todo, en la defensa que sostiene la Novia sobre su virginidad, más allá del miedo al juicio o a la crítica externa, lo hace desde su propia estima individual. Así, se lamenta dramáticamente al reconocerse perdida en la pasión por Leonardo, al tiempo que la defiende con fervor en el cuadro final, ante la Madre²³: «NOVIA: Con los dientes, / con las manos, como puedas, / quita de mi cuello

²² MADRE: Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

PADRE: Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca, suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes. (Acto I, Cuadro III, p. 393).

²³NOVIA: (...) Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.

MADRE: (...) Floja, delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer!

NOVIA: ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos: tú, por tu hijo; yo, por mi cuerpo. Las retirarás antes tú.

honrado / el metal de esta cadena, / dejándome arrinconada / allá en mi casa de tierra.» (Acto III, Cuadro I, p. 424). «Llévame de feria en feria, / dolor de mujer honrada, / a que las gentes me vean / con las sábanas de boda / al aire, como banderas.» (p. 426).

- **Matrimonio = patrimonio**

El matrimonio se acuerda con los fines de obtener descendencia y aumentar el patrimonio familiar. En la obra, es muy claro el valor conferido a las tierras, a juntar ambos patrimonios, particularmente en la conversación entre los consuegros, los más interesados en la llegada de nietos fuertes para que continúen la puesta en valor de los campos y la perpetuación del legado familiar.

MADRE: Ésa es mi ilusión: los nietos.

PADRE: Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. (...) Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos.

MADRE: ¡Y alguna hija! ¡Los varones son del viento! Tienen por fuerza que manejar armas. Las niñas no salen jamás a la calle.

PADRE (*alegre*): Yo creo que tendrán de todo.

MADRE: Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.

PADRE: Lo que yo quisiera es que esto fuera cosa de un día. Que en seguida tuvieran dos o tres hombres.

(Acto II, Cuadro II, p. 410)

Durante la visita a la cueva de la Novia para pedir su mano, destaca el valor esencialmente económico que reviste la petición.

La unión de los capitales es la razón fundamental para concertar esta boda, excluyendo, por supuesto, la motivación amorosa. La idea de matrimonio no está asociada al amor pasión; éste, para suceder, debe hacerlo fuera de la institución matrimonial. La misma es considerada como una entidad social con fines específicos, mientras que el amor

MADRE: Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? (...). (Acto III, Cuadro Último, p. 433-434)

pasional es una cuestión individual, por eso debe vivirse antes de desposarse, o bien, fuera del matrimonio. La Novia y Leonardo fueron novios por tres años, antes de que él se casara; años más tarde, ella decide escapar del festejo de su propia boda para huir con él. Se trata de un amor estéril, un amor que no puede ser vivido, porque la fuerza de la pasión no es compatible con el casamiento. Leonardo no la elige para casarse, sino que lo hace con la prima de la Novia, y ella lo hace con el Novio, a pesar de que ninguno de los dos pudo olvidar al otro. Según Ian Gibson, el tema del amor frustrado es siempre una obsesión en la producción lorquiana. En este caso, la tragedia es inevitable, porque Leonardo y la Novia no siguieron a tiempo «el camino de la inclinación» por doblegarse a otras exigencias. (Gibson, 1994). Las exigencias sociales, así como la necesidad de aumento del capital y el patrimonio, frustraron el amor entre los antiguos novios, y por ello el desenlace es fatal: «LEÑADOR 2º: Hay que seguir la inclinación; han hecho bien en huir. LEÑADOR 1º: Se estaban engañando uno a otro y al final la sangre pudo más. (...) Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.» (Acto III, Cuadro I, p. 418).

- ***Conciencia de casta***

La valoración del linaje es un tema presente en la cosmovisión barroca. La conciencia de pertenencia a un determinado grupo genera orgullo, al tiempo que conlleva obligaciones.

En *Bodas de sangre* se entiende un determinismo biológico de la casta a través del lazo sanguíneo: «MADRE: Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre.» (Acto I, Cuadro I, p. 380) También así, inferimos que la llegada del personaje de Leonardo puede revestir peligro, pues proviene de una familia de asesinos: «MADRE: ¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia. Mana de su bisabuelo, que empezó matando, y sigue en toda la mala ralea, manejadores de cuchillos y gente de falsa sonrisa.» (Acto II, Cuadro II, p. 409); también el lazo biológico explica el accionar de la Novia: «MADRE ¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, también él. ¡Pero ya es la mujer de mi hijo!» (Acto II, Cuadro II, p. 417).

Además, a lo largo de la tragedia, se pone en evidencia el valor cultural otorgado a los muertos; los difuntos de la familia siguen presentes en los vivos, que honran su memoria y su linaje:

NOVIO: (...) ¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento los dientes de todos los mós clavados aquí de una manera que se me hace imposible respirar tranquilo.

(Acto III, Cuadro I, p. 422)

- *Exacerbación de la muerte*

Desde el título de la tragedia se presenta la muerte: una boda, evento normalmente de celebración, es, sin embargo, «de sangre». Además del elemento trágico del título y el subtítulo, que establece un evidente pacto de lectura, dentro del texto se despliega asimismo la muerte, y lo hace de manera sostenida y creciente. A partir del primer acto, la Madre recuerda los asesinatos de sus hombres, a la vez que maldice las navajas, instrumentos de la fatalidad; luego, la Novia evoca a su madre, «consumida por el sino» del paisaje seco de cuevas. Se trata no solo de una fuerte presencia, sino de la cuidadosa elaboración de una atmósfera en la que la muerte lo atraviesa todo: a través de elementos (como el cuchillo, el caballo, la sangre), recurrentes presagios, canciones, colores (el vestido de la Novia era originalmente negro y los zapatos del Novio, rojos), y, por último, plenamente, a través de los personajes de la Mendiga (específicamente indicada en el texto como la Muerte), la Luna, los Leñadores y las Niñas.

En el plano onírico del tercer acto, la muerte conquista la escena, haciéndose presente en todo momento, y concretándose finalmente en el enfrentamiento —aunque no representado— entre Leonardo y el Novio.

Podemos afirmar que la muerte es una presencia obsesiva en *Bodas de sangre*, oculta en todo lo que vive. Siempre acecha el riesgo de que lo bello, lo fresco, lo joven («un hombre hermoso, con su flor en la boca»), sea arrebatado intempestivamente por la muerte («...y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche.» Acto I, Cuadro I, p. 379). En la mentalidad barroca, la experiencia de la muerte acentúa su condición de fuerza adversa a la vida, de drama del viviente (Maravall, 1980), en oposición a ser concebida en un sentido doctrinal, de preparación para su llegada. Por eso, la persona que vive, sufre; pues la muerte está presente de forma sosegada en todo lo circundante, y esto afecta la experiencia de cada persona en particular. Además, hay cierto amargo deleite en el recordarla, en transformar la muerte en espectáculo terrible (Aguilar e Silva, 1972), en dolorosa revulsión (Maravall, 1980): «MADRE: Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia» (Acto I, Cuadro I, p. 381), «Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía.» (Acto II, Cuadro II, p. 410), «LUNA: Pero que tarde mucho en morir. / Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.» (Acto III, Cuadro I, p. 421).

- ***Fugacidad de la vida***

Íntimamente ligada a la noción de muerte encontramos la desilusión por la fugacidad de la vida, tan característica de la cosmovisión barroca. En la obra, se menciona en reiteradas oportunidades la brevedad de la vida, y sobre todo, el contraste entre vida/juventud/esplendor y muerte/caducidad/decadencia. El reconocimiento del paso veloz del tiempo y el cambio de estado entre los opuestos mencionados genera, inexorablemente, desencanto y angustia. Esto es descrito magistralmente mediante imágenes que

contraponen la vigorosidad del hombre joven con la quietud de la muerte²⁴: el hombre es un toro, un clavel, un torrente, la flor del oro; pero pronto se transforma en un brazado de flores secas, una voz oscura, un torrente quieto, y sobre la flor del oro cae sucia arena, quedan dos hombres duros con los labios amarillos.

Veamos cómo se manifiesta la angustia por la precipitada muerte de los dos hombres en el final del tercer acto y el marcado contraste entre vida y muerte:

MUJER: Era hermoso jinete,
y ahora montón de nieve.
Corrió ferias y montes
y brazos de mujeres.
Ahora, musgo de noche
le corona la frente.

MADRE: Girasol de tu madre,
espejo de la tierra.
Que te pongan al pecho
cruz de amargas adelfas:
sábana que te cubra
de reluciente seda,
y el agua forme un llanto
entre tus manos quietas.

(Acto III, Cuadro Último, p. 434)

- *Conflicto interior*

José Antonio Maravall (1980) refiere que, desde la cosmovisión barroca, el hombre es un ser agónico, en lucha dentro de sí. El individuo se encuentra, en primera

²⁴ MADRE: ¡Veintidós años! Esa edad tendría mi hijo mayor si viviera. Que viviría caliente y macho como era, si los hombres no hubieran inventado las navajas. (Acto I, Cuadro III, p. 395).

MENDIGA: Flores rotas los ojos, y sus dientes
dos puñados de nieve endurecida.
(Acto III, Cuadro Último, p. 430)

instancia, en un combate interno consigo mismo, y luego, en pugna con sus semejantes. Dentro de un contexto donde el mundo es visto con desconfianza, como engañoso e incierto, lleno de realidades disfrazadas bajo falsas apariencias, el hombre establece una relación conflictiva con el exterior, como así también con el interior.

La Novia es, sin dudas, el personaje que nos remite con más contundencia a esta temática barroca. En continua lucha interna, acepta casarse a pesar de no desearlo, por momentos confiesa querer ser un hombre, se muestra hastiada en los momentos previos y posteriores a la boda, da claras señales de que no desea contraer matrimonio (como arrojar al suelo el azahar) pero sigue adelante de todas maneras porque «ya me he comprometido» (Acto II, Cuadro I, p. 397), huye en pleno festejo con Leonardo y, aun así, continúa en un fuerte conflicto interno. Durante toda la tragedia, el perfil psicológico de la Novia es el de una mujer contradictoria, atormentada, apasionada, al tiempo que reprimida y en combate consigo misma. Incluso, mientras es asediada por las Muchachas durante la celebración, el autor indica explícitamente en las didascalias que la Novia está «inquieta y con una gran lucha interior» (Acto II, Cuadro II, p. 413).

Alejandro Cioranescu (1957) considera que la innovación esencial de la cultura barroca es el descubrimiento del conflicto interior en el alma del hombre. Los personajes más característicos de la literatura barroca

han dejado de ser simples y rectos, transparentes en todas las circunstancias y uniformes en todas sus reacciones. Su carácter es complejo, matizado entre un sí y un no, a menudo indeciso y vacilante; y es frecuente que el camino que siga no sea el que quiere seguir, y que anhele en idea lo contrario de lo que hace en realidad, que considere el libre albedrío como un peligro y la fuerza mayor como una bendición. En presencia de estos personajes, no es siempre fácil suponer de antemano sus reacciones, puesto que, en cada circunstancia, parece que obedecen a dos impulsos contrarios a un mismo tiempo. (En Aguiar e Silva, 1972, pp.292-293).

El carácter vacilante de la Novia y la tensión entre sus impulsos contrarios se aprecian plenamente en el diálogo que mantiene con Leonardo durante la huida. Son estas unas palabras colmadas de pasión, dramatismo y sensualidad:

LEONARDO: Ya dimos el paso; ¡calla!
Porque nos persiguen cerca
y te he de llevar conmigo,
NOVIA: ¡Pero ha de ser a la fuerza!
LEONARDO: ¿A la fuerza? ¿Quién bajó
primero las escaleras?
NOVIA: Yo las bajé.
LEONARDO: ¿Quién le puso
al caballo bridas nuevas?
NOVIA: Yo misma. Verdá.
LEONARDO: ¿Y qué manos
me calzaron las espuelas?
NOVIA: Estas manos, que son tuyas,
pero que al verte quisieran
quebrar las ramas azules
y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!
Que si matarte pudiera,
te pondría una mortaja
con los filos de violetas.
¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!
(...)
¡Ay, qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena,
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire
como una brizna de hierba.
He dejado a un hombre duro
y a toda su descendencia
en la mitad de la boda
y con la corona puesta.

Para ti será el castigo
y no quiero que lo sea.
¡Déjame sola! ¡Huye tú!
no hay nadie que te defienda.

(Acto III, Cuadro I, pp. 424-425)

La Novia, desde nuestra perspectiva, se ajusta a la perfección a los postulados de Cioranescu (1957). Bajó las escaleras, le calzó las bridas al caballo y, efectivamente, huyó con Leonardo; sin embargo, no responde por sus actos. Consumida por la pasión, descubre en su amante la viva representación de una bendición, pero también de una maldición, pues si bien Leonardo es su escape hacia una vida nueva sin represiones, de igual modo es el causante de su deshonor, y el recuerdo encarnado de la humillación a su prometido.

El libre albedrío que le permitió decidir sobre su escape es considerado por ella como un hecho negativo. Sus palabras hacia Leonardo no solo son discordantes, aun más, obedecen, tal como describe Cioranescu (1957), a dos impulsos contrarios a un mismo tiempo.

- *Intencionalidad en el personaje de la Criada, un estereotipo clásico*

La incorporación de este personaje es un hecho que consideramos oportuno destacar. Cumple una función importante como sostén de la Novia, es su compañera femenina dentro de la cueva, y los diálogos entre ambas son trascendentales. Aunque no llega a ser cómica, encarna a la perfección el imaginario popular; se emociona como una madre por la boda y el paso que significaba, al tiempo que busca resguardar a «su niña» de la amenazante presencia de Leonardo.

Creemos que la decisión de incluirla en el reparto no es casual, sino que remite a claves convencionales dramáticas del Siglo de Oro que, como señalamos anteriormente, Lorca conocía en profundidad. Sobre este punto, Guillermo Carrascón asiente, y afirma que la Criada es

un personaje importante que conserva rasgos del criado-gracioso de la comedia del siglo de oro. Junto con la Poncia de *La casa de Bernarda Alba*, hereda ciertas funciones de este personaje clásico, entre los cuales las más importantes me parecen la revelación de la verdad y el augurio del desenlace trágico. (2002, p. 11)

Además, sostiene que la concepción del personaje indica que el teatro ausisecular español es una de las bases fundamentales sobre las que Lorca levantó esta tragedia. De su vasta comprensión sobre el tema serían pruebas fehacientes las declaraciones sobre la adaptación de *La dama boba* de Lope, además de su sabida trayectoria en La Barraca.

VI. Desarrollo narrativo comparado

<u>Texto literario</u>	<u>Texto dancístico</u>
<p>Acto I</p> <p>Cuadro I</p> <p>En casa de la Madre, el Novio se prepara para salir a las viñas a trabajar. Pide la navaja y la Madre maldice tanto a todas las navajas como a la familia Félix, al tiempo que rememora las trágicas pérdidas familiares. El Novio le recuerda el compromiso con su novia y la necesidad de hacer el pedido de mano formal. Establecen fecha. El Novio se va y entra la Vecina. Dialoga con la Madre sobre el pasado nebuloso de la Novia y su madre. La Vecina le revela que Leonardo Félix fue novio de</p>	<p>Escenas I</p> <p>La Madre ayuda al Novio a prepararse para salir. Cuando él toma la navaja, ella se la quita, y a pesar de que su hijo le muestra que una navaja también puede usarse con otros fines además de lastimar, como cortar flores, la Madre vuelve a quitársela y la arroja lejos.</p> <p>Representan el ritual de una boda religiosa caminando hacia el altar, arrodillándose, dando el sí, e intercambiando anillos. De esta manera, se da a entender que se celebrará una boda.</p>

<p>su futura nuera.</p> <p>Cuadro II</p> <p>En casa de Leonardo, la Mujer y la Suegra tratan dormir al niño. Cantan la Nana del Caballo Grande. Entra Leonardo. Diálogo tenso entre los tres. La Suegra recuerda que Leonardo fue pareja de la Novia durante tres años. Entre la Muchacha. Alegrementemente cuenta que en el pueblo están comprando los regalos para la Novia. Leonardo se molesta. La Muchacha sale y luego también lo hace él. Fragmentos de la nana entonados por la Mujer y la Suegra.</p> <p>Cuadro III</p> <p>Cueva de la Novia. La Madre y el Novio llegan a la cueva para pedir la mano de la Novia al Padre. Conversan los tres y fijan los términos. Hablan de las tierras, de la continuación del linaje, de la honra de ambos y fijan los términos y detalles de la boda. Aparece la Novia, que ya muestra signos de contrariedad interior. Le dejan los regalos y se retiran. Quedan solas la Criada y la Novia. En el diálogo que mantienen se manifiesta el conflicto interno de la Novia sobre el casamiento. La Criada le cuenta que la noche anterior estuvo Leonardo con su caballo bajo la ventana de la habitación. En ese momento se escuchan ruidos de galope y notan que se trataba nuevamente de la presencia de Leonardo.</p>	<p>Complicidad y cariño filial en toda la escena.</p> <p>Escena II</p> <p>La Mujer mece al niño para que duerma. Fragmentos de la Nana del Caballo Grande. La Mujer busca, a través de sus pasos de baile, a su marido, mientras en su gesto se puede leer resignación y dolor por la ausencia e indiferencia del esposo. Ingresando Leonardo en la escena, llega hasta ella, y ambos comienzan a danzar de un modo que representa celos, resentimiento y reproche a través de encuentros, desencuentros y rechazo. Al finalizar el baile, la Mujer toma la mecedora y se retira.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Acto II</p> <p>Cuadro I</p> <p>Cueva de la Novia. Todavía de noche. La Criada arregla a la Novia para la boda. Conversan sobre el pasado de la madre de la Novia y el sino. Se escucha el canto de una alboreá. Llega Leonardo. Diálogo entre él y la Novia lleno de pasión, reclamos y celos por su relación pasada y por las decisiones de casarse con otras personas. Se escucha cómo se acercan las voces de las Muchachas y los Mozos para despertar a la novia con su canto. Sale la Novia preparada para la boda y todos juntos (Criada, Mujer, Leonardo, Padre, Madre, Novio, Muchachas, Mozos) salen de la casa hacia la Iglesia..</p> <p>Cuadro II</p> <p>Exterior de la cueva. La Criada arregla las mesas con copas para el festejo mientras canta. Llegan los invitados pero se destaca que quien llegó primero fue Leonardo con su mujer. El Padre y la Madre especulan sobre la posible descendencia. Celebración y festejo. La Mujer de Leonardo no encuentra al esposo. La Novia expresa que se siente mal y quiere echarse en la cama a reposar. Música y baile. El Padre pregunta dónde está su hija, pero no la encuentran en ningún sitio. La Mujer exclama que Leonardo y la Novia huyeron juntos a caballo. La Madre pide ayuda para encontrarlos y los invitados se dividen en dos bandos.</p>	<p>Escena III</p> <p>Leonardo, que ha quedado solo, evoca en su imaginación a la Novia. A través de esta escena se manifiesta con gran sensualidad el deseo y la pasión entre los personajes. Aparece la Novia y danzan por separado de manera complementaria, como si estuviesen frente a frente, hasta que finalmente los cuerpos se encuentran y danzan una coreografía cargada de erotismo y drama. Luego se separan del mismo modo que comenzó, con pasos complementarios como si estuvieses de frente aunque estén separados. Ensoñación y lirismo en toda la escena.</p> <p>Escena IV</p> <p>La Novia queda sola y, notablemente aturdida y abrumada, manifiesta su descontento y desesperación. Se elabora el conflicto interno y la psicología del personaje. Llega la mañana de la boda, ingresa parte del pueblo a despertarla con una alboreá. La Criada le da el ramo de azahar y ella lo arroja al suelo. La Criada lo recoge, se lo devuelve y la viste con el vestido de novia y el velo.</p> <p>Escena IV</p> <p>Los invitados llegan cantando luego de celebrarse la boda por Iglesia. Felicitan a los recién casados. En el saludo tenso de la Mujer a la Novia se puede apreciar la vergüenza de esta y el recelo de la esposa. Brindis. El Novio toma a la Novia por</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>detrás y cuando ella se gira, aparece Leonardo y cambia su actitud.. Festejo. Baile animado. Mientras cruzan miradas con la Novia, Leonardo se abre paso entre los invitados hasta llegar a ella y bailan juntos. La Mujer los ve y los separa. Continúa el baile. La Novia se siente mal y se retira mientras sigue el festejo. La Mujer nota que escapó con Leonardo juntos e interrumpe el baile para dar aviso de la huida. La Madre toma la navaja de un invitado y se la entrega al hijo, incitándolo a buscar a los amantes.</p>
--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Acto III</p> <p>Cuadro I Bosque. De noche. Tres leñadores conversan sobre la huida de los amantes. Tono onírico. Salen los Leñadores y aparece la Luna. Manifiesta que no quiere que escapen y necesita el calor de la muerte para su frío. Desparece y entra la Mendiga. Se ponen de acuerdo para concretar el sacrificio de los jóvenes. El Novio y dos Mozos se cruzan con la Mendiga. Esta los acompaña por donde han pasado los amantes. Los Leñadores presagian la muerte. Diálogo entre Leonardo y la Novia, escena violenta y sensual. Se van abrazados. Sale la Luna, se escuchan los gritos desagradados de los hombres y violines. Muerte fuera de la escena.</p> <p>Cuadro II Habitación blanca. Muchachas devanan una madeja roja. Entra la Niña cantando. Se van</p>	<p>Escena V</p> <p>Los invitados miran hacia los lados buscando a los fugitivos y se separan en dos bandos. La Madre emerge entre la división de los grupos con gesto adusto. Leonardo y la Novia huyen a caballo; mientras tanto, el Novio, acompañado por otros mozos también a caballo, los busca. Luego de reunirse para organizarse y dividirse en la búsqueda de los amantes, los hombres se separan. El Novio queda solo y encuentra a los fugitivos. Queda frente a frente con Leonardo.</p> <p>Escena VI</p> <p>Al encontrarse, inician un agitado enfrentamiento en el que se interpone la Novia intentando proteger a Leonardo. Luego, el Novio extrae la navaja retando a Leonardo, quien replica desenvainando la suya para dar comienzo al duelo. Los hombres, luego de una gran exhalación, inician la disputa, que llevan a cabo en total silencio y en cámara lenta a través de un</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>y entran la Mujer y la Suegra angustiadas. Les preguntan si vieron a los jóvenes. Llega la Mendiga y avisa que están trayendo a los dos hombres muertos. En otra escena aparece la Madre y una Vecina llorando, dura conversación sobre lo sucedido y los días a venir. Llega la Novia. Discusión sobre su honor y honra mientras van llegando vecinas. Últimas palabras de la Madre y la Vecina sobre la muerte de Leonardo y el Novio.</p>	<p>juego de movimientos diagonales, mientras la Novia, ubicada detrás, gesticula expresando su sufrimiento. Al momento de darse muerte mutuamente comienzan a escucharse palmas y jaleos. La Novia se ubica detrás de los hombres con los brazos en alto mientras éstos caen y mueren. Luego, camina lentamente entre los cuerpos hasta llegan al espejo, se ubica frente a él, mira sus manos como si fueran las responsables de las muertes y las desliza sobre su pecho, tiñéndolo con sangre. Se mira en el espejo, detrás yacen sin vida el Novio y Leonardo.</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CAPÍTULO III

BODAS DE SANGRE DE CARLOS SAURA/ANTONIO GADES (1981): TEXTO FÍLMICO

Si, para el Barroco, el movimiento es el principio fundamental de su cosmovisión, se comprende que no pretenda presentar la obra de un organismo perfecto, el cuerpo arquitectónico de un tratado sistemático, sino la impresión de un acontecer, de un drama, la agitación del devenir, captando una realidad siempre en tránsito

(Maravall, 1980)

I. Musical o documental: la cuestión del género

Del mismo modo que sucede con el texto literario, el trazado de una delimitación genérica suscita ciertos cuestionamientos. En este caso, consideramos que sería útil una indagación sobre la composición del film, pero también —y sobre todo— respecto de la finalidad perseguida por su director.

Surge así el interrogante sobre el género de *Bodas de sangre*: ¿es una película musical o un documental? La respuesta podría variar dependiendo del criterio, aunque también podrían admitirse ambos géneros como válidos, pues las posibilidades estilísticas y hermenéuticas del film favorecen su riqueza interpretativa. Aun así, desde nuestro enfoque lo definiremos como un film-documento, y ese será nuestro tratamiento en el presente trabajo.

Lo llamamos de esta manera basándonos en declaraciones del mismo Saura²⁵, quien a pesar de nombrarlo alternadamente como musical y documental en distintas entrevistas, siempre ha procurado subrayar su afán de mostrar el proceso creativo y de realizar un documento sobre la creación a través de este largometraje.

Además, optamos por la denominación film-documento por sobre documental por considerar esta última una designación demasiado acotada en relación con las posibilidades discursivas del film. *Bodas de sangre* no se trata de un simple documental, sino de un discurso altamente complejo que trasciende clasificaciones categóricas y cuya complejidad está atravesada estructuralmente por diferentes lenguajes semióticos. Es de una naturaleza discursiva plural (Millán Barroso, 2009), cuya marca estética es la convivencia de otras artes. La integración de varios discursos estéticos en la misma obra se vincula con las aspiraciones de Saura por estudiar las posibilidades de incorporación de lenguajes artísticos diversos dentro del cine. Los integra y reflexiona metadiscursivamente sobre ellos y sus comportamientos (Millán Barroso, 2009). Es parte esencial de su pensamiento sobre los alcances del cine y su interés por la investigación cinematográfica.

El deseo de rodar un documento sobre el devenir artístico proviene de las inquietudes tempranas de Saura. Durante su juventud fue fotógrafo de danza, por lo cual asistió a numerosos ensayos para tomar fotografías de los bailarines. El resultado de esa experiencia fue una marca profunda que influyó en la posterior concepción estética de sus películas relacionadas con la música. Dentro de este corpus, la trilogía de las colaboraciones Saura-Gades comparte los lineamientos estéticos y el enfoque consciente de la obra como un constructo artificial. Esto responde a la concepción saurana de «ensayismo», que consiste en elegir reflejar los ensayos de una obra en curso por sobre la obra terminada y que se ha encargado de desarrollar en múltiples ocasiones a lo largo de su filmografía. De esta manera se refiere el director al ensayo como clave temática de sus películas:

²⁵ *Bodas de sangre* es un ballet que pertenece al repertorio de Gades desde hace años. En la Escuela Nacional de Danza veo una representación de ballet. Inmediatamente imagino la película-documento: allí hay un material fantástico y decido hacer *Bodas de sangre* en cine, conservando mis primeras impresiones. (En De Courcelles, 2006, p. 44)

Es una especie de constante, una manía mía, que lo he hecho desde que empecé con los musicales. Yo me repito, y lo entiendo, y lo sé (...) pero es un concepto [el del ensayo] que tengo desde que empecé a hacer fotografías. (En Millán Barroso, 2009, p.112)

Saura es consciente de los temas y motivos recurrentes de sus producciones. La cuestión del ensayismo está íntimamente ligada a su anhelo de reflejar la creación artística en su devenir:

Ese proceso creativo de búsqueda, de estructurar poco a poco un edificio hasta que adquiere su forma definitiva, siempre me ha parecido que tenía algo de extraordinario. Por eso soy más espectador de ensayos que de la obra terminada, por eso trato de introducir en mis películas esos momentos en que los actores, los bailarines o los músicos luchan por encontrar el gesto justo, el movimiento preciso, el sonido perfecto. (En De Courcelles, 2006, p.9)

Vale la pena destacar que originalmente el film fue concebido como un medimetraje, ya que el ballet de Gades tenía una duración de solo treinta minutos, pero debido a las exigencias comerciales y a los potenciales beneficios que aportaría un largometraje, se decidió añadir la primera parte, fundamental en la construcción de una poética anclada en el «ensayismo».

La estructura del film se divide en dos claros segmentos: el primero, que presenta la llegada de los bailarines y los preparativos habituales de los artistas antes de comenzar a trabajar, y el segundo, el ensayo sin cortes del ballet *Crónica del suceso de Bodas de sangre*. Subrayamos la importancia del agregado de la primera sección por su múltiple funcionalidad. Por un lado, actúa como un gran prólogo en el que, además de enfatizar sobre algunos de los temas que le interesan al realizador —el ensayo, el proceso, la ritualidad, el esfuerzo, los equívocos—, se acentúa el carácter continuado de la labor entre Antonio Gades y Federico García Lorca. El coreógrafo trabajó sobre la estructura narrativa de la tragedia y la transfiguró, según puede apreciarse en el cuadro de desarrollo narrativo comparado previamente expuesto, conforme con su visión de proyecto artístico personal.

Así, retoma el trabajo de Lorca en cuanto a *Bodas de sangre* en particular, pero también en cuanto al compromiso del poeta con la difusión de la cultura española, con los artistas a los que dirigía, con el pueblo y con la función social del arte en general.

En un marco mayor, se reitera la cadena colaborativa Lorca-Saura-Gades; primero en cuanto a la presentación gráfica de los nombres en los créditos iniciales, pues el film inicia con la presentación de los tres apellidos de manera horizontal, mientras que podría haber sido concebido de otras formas, destacando solo a los dos últimos. Sin embargo, creemos que la decisión de presentarse de esta manera valida nuestra teoría de una cadena autoral continuada basada en los trabajos precedentes, mas creando un ente artístico nuevo. También es de vital importancia la simbología de la foto solicitada por Gades al asistente de producción mientras se alista para el ensayo. Enseguida el ayudante le alcanza una foto que el coreógrafo ubica en el ángulo inferior derecho de su espejo, para mantenerla siempre a la vista en su espacio personal. Esta es una imagen nada más y nada menos que del equipo de La Barraca, el teatro universitario dirigido por García Lorca. Resulta evidente que, así como Lorca continuó el legado de la tradición española y de los autores clásicos con su grupo de jóvenes estudiantes, ahora es el turno de Gades de conducir a su cuerpo de danza para continuar con el valioso trabajo. El coreógrafo toma la posta de la dirección y, como Lorca, guía a sus artistas, solo que esta vez la obra de referencia de la tradición es un clásico contemporáneo del mismísimo dramaturgo. Audazmente, Saura decide introducir la foto del grupo teatral y refuerza así los lazos entre los tres creadores.

Al mismo tiempo que ejerce como prólogo, la primera parte también enmarca al ensayo subsiguiente como una repetición en particular de las muchas interpretaciones previas y posiblemente futuras de ese ballet, como una entre muchas (Rolph, 1986), y a la concepción artística de Gades frente a las múltiples adaptaciones o transposiciones existentes con respecto al original lorquiano.²⁶

²⁶ Una de las primeras fue la película argentina de 1938, titulada *Bodas de sangre*, y dirigida por Edmundo Guibourg. El film contó con el protagonismo de la icónica Margarita Xirgu, amiga personal de Lorca y actriz predilecta de sus obras, acompañada por un notable elenco.

Bajo el mismo título encontramos también una versión marroquí de 1977, adaptada al mundo de los clanes familiares del desierto de Marruecos y con alteraciones en los nombres de los personajes.

Por último, consideramos que otra de sus funciones es la de advertencia. Le advierte al espectador que no se trata de una película convencional y lo adentra en la poética interna de este film-documento, al tiempo que le exige de a poco involucrarse a través de un rol activo. De este modo, se establece una relación film-espectador en la que serán necesarios el compromiso y la implicación del receptor.



Foto grupal de los miembros de La Barraca, viajando vestidos con sus típicos monos azules. (Fotografía anónima, 1933)



1969 En el grupo: Antonio Gades, Paco de Lucía, El Lebrijano, Cristina Hoyos, Juan Antonio Jiménez, Orillo... entre otros
Imagen de los miembros de la compañía de Antonio Gades en 1969, expuesta en el Museo del Baile Flamenco en Sevilla. (Fotografía propia, 2014)

II. Estudio de la cosmovisión barroca elaborada en el film

El cineasta, como el coreógrafo, tiene la convicción de que todo se mueve continuamente, como los cuerpos de los bailarines, como las imágenes sobre la pantalla, como la luna en el cielo. Todo se transforma y todo se borra para resurgir y volver.

(De Courcelles, 2006)

a. Artificio, representación y concepto de lo inacabado

De manera consecuente con el enfoque ensayístico, el director pone especial énfasis en la cualidad de producto artístico de *Bodas de sangre*, de constructo artificial que nada tiene que ver con la naturalidad de un ensayo sin cortes. Se trata, desde nuestro punto de vista, de una intención dirigida a reforzar el concepto de artificio. Esta se manifiesta a través de la complicación de planos, de la incorporación del primer segmento del largometraje y también por medio de cuidadosas elecciones estilísticas a lo largo del film. En este sentido, el concepto de invención, fundamental en el Barroco, unido a la exaltación de la novedad, la dificultad y el artificio, se hace presente transversalmente en la obra.

La división estructural del film en dos secciones contribuye a la mencionada idea de artificio, sobre todo porque la primera parte —cuyas funciones ya hemos comentado— expone a los bailarines como personas ordinarias llegando al trabajo a cumplir una función cotidiana. Además de reflejar el pensamiento de Gades sobre los artistas como trabajadores de la cultura —prácticamente idéntico al de Lorca y que profundizaremos más adelante—, la primera sección demuestra que se trata intencionadamente de una representación. Esto tiene su equivalente en el concepto de «mundo como teatro», tópico central de la cosmovisión barroca. Así, la mostración cinematográfica de los bailarines antes del ballet realza «el carácter transitorio del papel asignado a cada uno, que solo se goza o se sufre

durante una representación (...) [y la] rotación en el reparto, de manera que lo que hoy es uno, mañana lo será otro» (Maravall, 1980, p. 320). Por su parte, también se relaciona con un tópico complementario, el de «mundo como posada», como una hostería en la cual se está de paso brevemente y donde se puede encontrar una gran diversidad antropológica. Así, podemos observar bailarines, músicos, cantaores, técnicos, ayudantes, e incluso al director de la compañía en su rol de líder, todos cumpliendo un papel distinto y necesario a la vez para llevar a cabo la actuación.

El doctor Pablo Millán Barroso, quien ha estudiado la enunciación trágica en las películas musicales sauranas, concuerda con la posición expuesta. Notoriamente, coincide al señalar que antes de dar comienzo al relato lorquiano ni Gades ni los demás artistas están todavía en sus personajes:

(...) son actores disfrazados, lo cual simboliza la transición hacia el universo ficcional que anunciaba el maquillaje ante los espejos. Los sujetos, pues, encarnan el problema trágico de la permeabilidad fronteriza realidad-ficción, pero no desde el enfoque existencialista de que hay un mundo representado por desvelar —esto sería aplicable a los camerinos—, sino que los instantes precedentes al ensayo general, donde los disfraces²⁷ anuncian el nacimiento de los personajes, remiten a la visión barroca del mundo como representación. (Millán Barroso, 2009, p. 204)

Además, agrega el concepto trágico de «la vida como relato» al exponer la contradicción entre el aparente ensayo sin cortes y las numerosas tomas planificadas, el montaje audiovisual, la edición y los códigos enunciativos. De esta manera, junto con el juego realidad-ficción (muy calderoniano) encontramos el de «actuación de la actuación» al simular que no existen intervalos durante el ballet, pues «se finge la representación provisional de otra definitiva» (p. 205). Gades indica a su compañía que dará comienzo al ensayo general sin cortes, sin embargo, resulta evidente que el rodaje no fue realizado en plano secuencia y que, por lo tanto, sí hubo múltiples cortes. De hecho, contrariamente a la

²⁷ Preferimos el empleo del término «vestuario» por sobre «disfraz» al considerar que este último puede portar cierta carga semántica despectiva y no se corresponde fielmente con la concepción de hecho artístico.

ilusión de continuidad que se desea instaurar, el rodaje llevó cinco semanas de trabajo. Sobre el carácter ilusorio, señala la hispanista Wendy Rolph (1986): «Interplay between the smoothly articulated simulation of the continuity of actual performance and the periodic unmasking of the cinematic artifice involved in maintaining that illusion is therefore a significant component of the film's structural mechanisms» (p.196).

Al igual que sucede con las funciones teatrales, ningún ensayo es exactamente igual a otro. Se ensaya para aprender, para fijar la coreografía, pero también para observar aquello que funciona mejor y realizar las alteraciones necesarias en pos de un mejor resultado, pues una obra no es un hecho estático; por el contrario, está indefectiblemente sujeta a modificaciones. Podemos afirmar que la obra —al igual que el hombre en el ideario barroco— no se concibe como un *factum*, incambiable y fijo, sino como un *fieri*, un hacerse (Maravall, 1980). Este constante hacerse y rehacerse a sí misma es parte de lo que quiso reflejar Saura mediante su poética ensayística, una vez más alineado con el gusto barroco, en este caso por el concepto de lo inacabado. Sobre todo a través de la técnica de la suspensión, este concepto se manifestó en todas las ramas del arte, ya que desde la cosmovisión barroca «toda realidad posee esa condición de no estar hecha, de no haberse acabado» (p. 349). De allí el gusto por los límites permeables, la deslimitación de las fronteras, y la invitación al lector/receptor a involucrarse o finalizar la línea de pensamiento de una obra. La investigadora francesa Dominique de Courcelles (2006) observa asimismo cierta relación con el misticismo al afirmar que el film nos lleva a reflexionar acerca de la supervivencia de todo lo que es inasible, misterioso, poético, y lo inacabado de una obra literaria, en cuanto a que el realizador no se desvía del tema «la otra vida en la vida misma» más que sometiéndose a ello.

Consideramos que *Bodas de sangre* plantea lo inacabado no solo a través del «ensayismo», sino también en su marcado final. Luego del fatal desenlace entre Leonardo y el Novio, podemos observar a la Novia, consternada, desplazarse hasta el espejo y deslizar ambas manos manchadas con sangre sobre su pecho, queriendo limpiarlas. El color rojo tiñe su blanco vestido nupcial con la sangre de sus hombres, que yacen inertes en el fondo de la imagen proyectada por el espejo. La Novia, perdida, contempla la escena

reconociendo su infinita tragedia (y reconociéndose en ella), y su imagen es abruptamente cortada, seguida por la fotografía color sepia que hila el film desde el comienzo, medio y fin; esta vez superpuesta por letras rojas mayúsculas indicando explícitamente la conclusión de la cinta con la palabra «FIN» en el centro de la imagen.

Una vez finalizada la representación no se oye el aviso de corte del director ni el posible aplauso de festejo por el trabajo cumplido; no se retoma el ensayo. El largometraje ha finalizado. El espectador ha sido testigo de los momentos previos y del detrás de escena, pero no así de los sucesos posteriores a la representación. El pacto de lectura se ve sacudido por el súbito final, aunque de haber retomado el ensayo luego de la última escena, el clima de tensión y suspenso que contribuye al desenlace hubiera sido completamente arruinado por la interrupción del director o el aplauso de los bailarines. Por ello, consideramos el final un gran acierto desde el punto de vista del análisis del espectáculo, pues de esta manera gana en fuerza e intensidad. A su vez, es preciso señalar que contribuye a crear el concepto de lo inacabado en el film, pues queda a disposición de cada espectador construir, reconstruir o dar por finalizada la obra en el último plano de la Novia. Podemos, desde esta perspectiva, identificar los puntos de encuentro entre el espectador de *Bodas de sangre* y el espectador de una obra barroca según Maravall (1980):

El receptor de la obra barroca que, sorprendido de encontrarla inacabada o tan irregularmente construida, queda unos instantes en suspenso, sintiéndose empujado a lanzarse después a participar en ella, acaba encontrándose más fuertemente afectado por la obra, prendido por ella. Soporta así, con una intensidad mucho mayor que cuando se sigue otras vías, una influencia incomparablemente más enérgica de la obra que se le presenta. No se trata de llegar a conseguir una adhesión intelectual del público, sino de moverlo; por eso se busca ese resorte de suspensión que lanza luego a un movimiento más firmemente sostenido. Y ésa es la cuestión: mover. (pp. 444-445)

Mover al público, hacerlo partícipe de la obra. Esa es también la ambición de Saura, y lo consigue.

b. Dificultad y novedad

Uno de los recursos que emplea el director para mover al público es el de la complicación. Ya sea de planos o de lenguajes, a través de la extremosidad, la irregularidad o la metadiscursividad, Saura interpela al espectador, lo reclama, podríamos decir, a través de una «complicación armoniosa». De esta manera, la inclinación y el interés del Barroco hacia lo difícil se hace presente en el film.

Existe en esta cosmovisión un elogio de la dificultad, concebida incluso pedagógicamente, en la que se plantea que cuanto más trabajo cueste la comprensión de un hecho (artístico o de otro tipo), mejor será fijado en la memoria, e incluso más bello. «La verdad, cuanto más dificultosa, es más agradable, y el conocimiento que cuesta es más estimado» expresaba Gracián (en Maravall, 1980, p. 448). Lo difícil atrae al público, sujeta su atención y lo involucra promoviendo que se esfuerce en el desciframiento de la obra.

En estrecha relación con la complejidad, se encuentra también el concepto de novedad como requisito primordial del arte barroco. Según desarrollamos anteriormente en el análisis literario de la tragedia, el Barroco exalta la novedad, la proclama y enaltece. La extravagancia llama la atención, atrae el gusto y cautiva la voluntad del público. Así, el gusto por la dificultad y por la novedad están íntimamente ligados; ambos contribuyen a generar un impacto en el receptor, atraer su atención y dejar una huella.

En cuanto al film, debemos tener en cuenta que, a pesar de que luego de *Bodas de sangre*, Saura continuó desarrollando muchos de los rasgos estilísticos en películas subsiguientes hasta convertirlos en un sello propio —especialmente de su filmografía musical—, en el caso de la primera colaboración con Gades se trataba de una gran novedad. Contribuyen a generar impacto por su originalidad: la aproximación al título lorquiano desde una perspectiva singular, generando una ruptura de normas dentro del horizonte de expectativas, su presentación como una autoría compartida (Lorca-Gades-Saura) en los créditos iniciales, la incorporación de figuras contemporáneas como la popular Marisol en la Nana del Caballo Grande y el coplista Pepe Blanco en el pasodoble del festejo de la

boda, la integración de pasos de tango argentino en la coreografía, la representación del duelo entre Leonardo y el Novio, y dentro de este, su inesperada escenificación en cámara lenta, la presentación del presunto detrás de escena, y por último, la impactante condensación de la historia, su esencialidad sin dejar de lado —a pesar de las supresiones narrativas— la esencia lorquiana, llevándola a otro nivel al enlazarla con música, danza e imagen, dentro de una estética despojada, austera y alejada de los tópicos folclóricos que seguramente se esperaban de la obra.

Igualmente original resulta la reconfiguración narrativa del texto literario al texto dancístico. De acuerdo con lo detallado anteriormente en el cuadro comparativo (pp. 55-58), el desarrollo narrativo es trasladado desde el lenguaje verbal al no verbal, poniendo en práctica diversos recursos coreográficos y escénicos, que no eliminan —sin embargo— la esencialidad lorquiana, sino que, en ocasiones, la enriquecen al realzarla de un modo particularmente estilizado.

c. Recepción activa: la implicancia del espectador en la construcción de sentido

El espectador de *Bodas de sangre* cumple un papel activo en la construcción del sentido. De acuerdo con Casetti (1996) «(...) cualesquiera que sean las medidas puestas en campo, el enunciatario de un film *existe*, evidente o implícito, éste constituye uno de aquellos incisos que a partir de la enunciación acompañan el texto en todo su desarrollo (...)» (p. 48). Podemos aseverar que, en lo que respecta a nuestro film, el enunciatario está presente y fue tenido en cuenta por el enunciador desde la misma génesis del discurso, entonces, siguiendo el postulado de Casetti, existe de manera evidente. Sobre este punto, a pesar de que no hay un personaje que se dirija explícitamente al espectador para narrar la historia, sí surge la voz en *off* de Antonio Gades frente al espejo (en su proceso de transformación en Leonardo) y, contando sus inicios como bailarín y las coincidencias con la vida de Vicente Escudero, interpela al enunciatario y pone de relieve su existencia. A

través de la mirada al espejo/cámara y sus palabras, reconoce al espectador como un interlocutor inmediato y lo interpela para que se asuma como tal. La exposición de la conciencia sobre un receptor produce una ruptura de códigos, una invasión del espacio concebido como el ordinario en el discurso fílmico. De esta manera, se «encienden» las estructuras basales del film al surgir una conciencia metalingüística que, desvelando el juego, lo destruye (Casetti, 1996).

El cruce de las barreras establecidas y la trasgresión son parte de la enunciación fílmica *Bodas de sangre*. El director «mueve» al público al involucrarlo, no solo de manera evidente como puede apreciarse en el caso de la voz en off, sino también al adentrarlo en un trayecto construido a la manera de mastrioshkas o cajas chinas. El espectador ingresa al texto fílmico y contribuye a darle sentido, participa, ya que no es solo un receptor pasivo, es, por el contrario, un interlocutor activo, un «partner» (Casetti, 1996), un cómplice del director. Así fue pensado; por ello no simplemente se le muestra el ballet de la compañía de baile, sino que se lo invita a formar parte de un proceso creativo, a ser testigo de cómo se edifica una obra de arte en su devenir; los procedimientos que comúnmente son negados al público, en *Bodas de sangre* le son revelados, invitándolo a formar parte.

Desde la perspectiva de Pedro Millán Barroso (2009), Saura, al indagar sobre los límites realidad-ficción, está perfilando además los de receptor-espectador pasivo frente al activo, al que interpreta e implica según distintas claves establecidas. Así, se convierte en coautor:

En definitiva, Saura se suma a los enfoques de las estéticas de la recepción que consideran imbrincados los procesos creativo y receptor en tanto partes implicadas en la producción de sentido, es decir, en la transposición de la obra al texto; este no existe hasta que el espectador no interprete aquella en clave artística y se convierta, al hacerlo, en *coautor*. (p. 205)

Debemos tener presente que el espectador de este film seguramente no haya llegado hasta él desprovisto por completo de información sobre el texto lorquiano o sobre la compañía de danza; podría darse el caso de que los desconozca totalmente, pero creemos

que no sería lo más probable. Por ende, se desafía su horizonte de expectativas con respecto a *Bodas de sangre* al presentarle esta nueva propuesta, por su estructura, el cruce de lenguajes, su sobriedad, estilización y condensación, entre otras cualidades. Tal como sorprendió el ensayo original a Saura, consideramos que el espectador también se asombra e impacta ante este film. Precisamente se trata de otro gran recurso del director para mover al público: cambiarlo de perspectiva. Lo interpela, reclama, hace de él su cómplice y coautor desde un abordaje singular; en suma, desafía su horizonte de expectativas:

What is more significant in the case of *Bodas de sangre* is the way in which the making of the film reconciles the newer (the flamenco ballet) to the more universally known (the play). The result is an interpretative enterprise which becomes both a homage to Federico García Lorca and a challenge to the viewer to confront, question, and perhaps radically transform his own previous readings of Lorca's work. (Rolph, 1986, p. 201)

d. Concepto de temporalidad, una preocupación latente

De acuerdo con lo analizado previamente sobre la estructura de la tragedia lorquiana, la repetición y la circularidad son características intrínsecas del texto literario que tienen su correlato en el film saurano, pues el director se vale de una imagen como hilo conductor y la presenta al comienzo, medio y fin del largometraje. Se trata de la fotografía grupal tomada durante el festejo de la boda, de la cual se vale para representar el concepto de temporalidad, tema esencial de la cosmovisión barroca y, a su vez, de gran inquietud para el realizador. El pensamiento sobre el curso irrefrenable de la vida y su fugacidad preocupa íntimamente a Saura, del mismo modo que lo hacía al hombre del Barroco, incluso hasta la obsesión: «Lo que más me impresiona es que al hacer una fotografía la realidad se transforma inmediatamente en pasado. Eso me da terror.» (En De Courcelles, 3006, p. 51).

Esta fotografía carga una notable densidad semántica. Es la primera imagen del film; inicia con un plano general de la foto de los invitados a la boda en color sepia, que sirve de fondo a los créditos iniciales en letras rojas que indican «Lorca-Gades-Saura en *Bodas de sangre* de Federico García Lorca». Como puede apreciarse, la inclusión del apellido Lorca junto con los de Gades y Saura consiste en una elección deliberada, una decisión que señala la idea de trabajo colaborativo, de una cadena autoral que ha comenzado con Lorca y ha sido tomada y continuada por el coreógrafo y luego por el cineasta. De esta manera, se le otorga un significativo alcance a la figura del poeta granadino, al cual se hará nuevamente referencia mediante la aparición de otra fotografía, la de La Barraca, solicitada especialmente por Antonio Gades.

El color sepia de la imagen indica que se trata de un acontecimiento del pasado, del cual se conserva el recuerdo de la fotografía, además de agregar información sobre el contexto nupcial presentado en el título. La ubicación de los presentes responde al orden jerárquico de la celebración, con el novio ubicado en el centro métrico, sentado y en actitud abierta, reflejando un orden patriarcal, mientras que su novia y su madre permanecen de pie detrás de él, a ambos lados: la novia a su izquierda, con la mano derecha posada sobre el hombro del esposo, y la madre a su derecha, con una mano sobre el hombro y la otra sobre el brazo de su hijo. Ninguno de los tres sonrío. El resto de los invitados posa realizando distintas figuras, la mayoría en una actitud rígida e impostada, mientras que solo unos pocos lo hacen de forma un tanto más natural, algunos sonrío y otros se mantienen serios. De a poco, la cámara se concentra en los personajes del centro, el Novio, la Novia y la Madre, y lentamente, mediante el movimiento del zoom, se va cerrando el plano, hasta que los tres personajes llenan la pantalla y se da inicio definitivo al film.

En esta primera aparición de la fotografía el espectador no cuenta con información sobre los personajes (más allá de la posible lectura previa de la tragedia lorquiana), pero sí distingue la postal de una celebración. En este momento, la imagen contribuye a la contextualización y a la creación de un clima. En cambio, su segunda aparición se da en un contexto muy distinto: en el transcurso del festejo de la boda se puede apreciar el momento exacto en el que es tomada la fotografía. Los invitados se acomodan rápidamente

interrumpiendo así la celebración, posan por un breve instante —la música se detiene para enfatizar la captura de la cámara—, luego desarman el grupo y continúan el baile animadamente. De esta manera, el espectador asiste, esta vez desde otra perspectiva y con más información, al momento justo de la fotografía que contempló al comienzo del film.

Para concluir, la tercera y última aparición de la imagen anuncia el fin de la cinta; en este caso se presenta nuevamente en color sepia y enseguida se superponen las letras rojas que anuncian el fin, seguidas por los créditos. Además de comenzar y concluir con la misma imagen, es destacable que también lo haga con la misma melodía, reforzando de este modo el sentido de unidad y circularidad en el film.

e. Fronteras permeables e hibridación semiótica

Además de la exploración de las fronteras realidad-ficción previamente señalada, el film también indaga sobre las fronteras genéricas; su construcción está atravesada por diversos lenguajes semióticos.

Una característica significativa del Barroco es que los límites se atenúan, hay una tendencia a trascender las fronteras (un claro ejemplo de ello es la técnica de puesta en abismo) y a integrar la más heterogénea multiplicidad en una unidad orgánica. Teniéndolo en cuenta, consideramos que Saura elabora *Bodas de sangre* desde esta perspectiva, aun cuando no lo haga de forma plenamente consciente, ya que su indagación sobre las posibilidades expresivas de las artes en el film-documento está signada por una estética barroca. Estética que, por el contrario de lo esperable, se ubica en el extremo opuesto de la ostentación, o bien despliega exuberancia a través de una excesiva austeridad; una estética compuesta por una «severa sencillez» (Maravall, 1980) en cuanto a fotografía, escenografía, iluminación y efectos, pero a su vez, de notable complejidad compositiva. A este respecto declaró el realizador:

¿Por qué ha de tener el cine un estatuto distinto de la pintura, la música o la literatura? En él se pueden ampliar los espacios y los tiempos, dejar la imaginación campar a sus anchas o lo que haga falta. Yo abogo por la complejidad, no por el tipo de cine superficial que está de moda. Un cine que conmocione en profundidad, aunque duela. (En De Courcelles, 2006, p.11)

Los cruces entre los lenguajes verbal y no verbal, y entre los códigos propios de la literatura, la danza y el cine en *Bodas de sangre* son parte de una indagación metadiscursiva profunda que parte de los intereses personales del director. Su formación en la tradición española, anclada en los autores representativos del Siglo de Oro, forjó la concepción artística que plasma en buena parte de su filmografía, en la cual la interacción entre las disciplinas y el juego constante entre las barreras de lo real y lo ficticio conforman una poética interna propia. De hecho, la aproximación de Saura al guion es transdisciplinaria: lo desarrolla en paralelo mediante las formas de escritura, dibujo y música.

La voluntad de romper las fronteras que diferencian las artes y los géneros es, al tiempo que sustancialmente barroca, muy actual. Siguiendo el concepto de cadena colaborativa entre tres autores, es posible evidenciar cómo una obra es trasladada en el tiempo y reformulada conservando su esencia, creando un producto cultural nuevo que sabe mantener vigente asimismo la unión entre tradición y vanguardia. También conserva y reinterpreta una cualidad constitutiva de la deslimitación de fronteras: la hibridez.

Ya sea como proceso o como estrategia, la hibridez implica un movimiento recodificador de fenómenos culturales con respecto a una otredad, de lo «local» a lo «externo» (De Toro, 2001). En *Bodas de sangre* se manifiesta a través de la transposición de una unidad cultural (la tragedia lorquiana) de su lugar habitual (literatura, teatro) a otro extraño (ballet y cine), que debe ser nuevamente habitado, y de la mezcla de diversos medios de representación (gestual, cinético, técnico, fílmico). La hibridación, el mestizaje, la huida de las formas puras, la heterogeneidad, son procesos intrínsecos de la estética barroca, y asimismo constitutivos del film saurano.

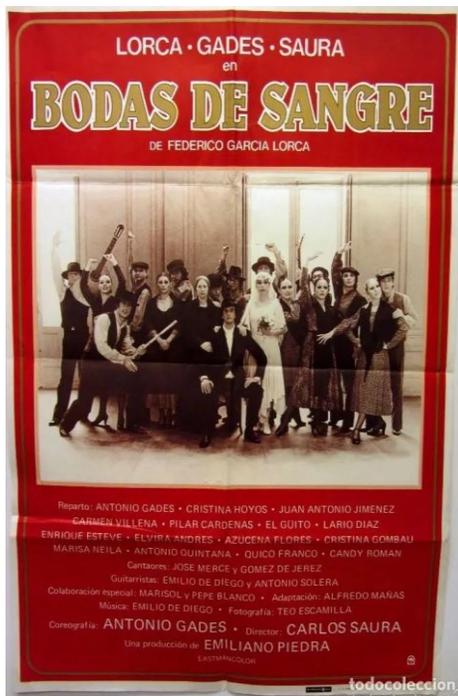
Motivado por encontrar la mejor manera de enunciar el proceso creativo y por la exploración de las posibilidades discursivas, el director realiza a través del film-documento

una «autorreflexión cinematográfica» (Millán Barroso, 2009) en la que puede explorar los límites del cine, a la vez que le permite cruzar y superar las fronteras de las disciplinas de su interés:

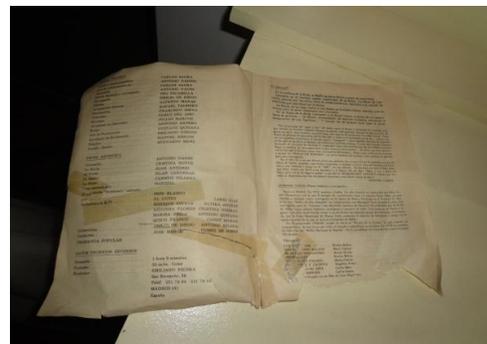
Esa fusión de música, danza...con la cámara produce un fenómeno nuevo que solamente el cine puede procurar. Como trabajo es estupendo conciliar tantas cosas que a uno le gustan... la música, la lectura, la fotografía, la danza, el teatro, la ópera. Todo. ¡En el cine está todo! (En Millán Barroso, 2009, p. 140)



Vestuario original de la Novia
y mesa de maquillaje del set de
filmación.
(Fotografía propia, 2014)



Afiche promocional de 1981
(Fuente: Biblioteca Nacional de España)



Programa original del film.
(Fotografía propia, 2014)

CAPÍTULO IV

FLAMENCO: MOVIMIENTO, PUENTE Y UNIÓN

I. Baile flamenco: orígenes y características

La danza es el arte del cuerpo en movimiento. En ella, se hallan contenidas ideas, imaginarios, identidades y corporalidades, que se activan en la memoria corporal de quien la practica. Los movimientos, codificados y cargados de significado a través del tiempo, se producen en un cierto contexto histórico, social, político y cultural, asociado a determinadas identidades nacionales, de género, de clase y de etnicidad (Murga Castro, 2023). Por lo tanto, es imperioso poner de relieve su dimensión social y antropológica.

La danza flamenca refleja la convergencia de culturas que participaron en su origen y evolución. Su historia se remonta al siglo XIX; si bien el arte flamenco se fue forjando paulatinamente bajo distintas influencias y realidades socioculturales, los primeros datos históricos que se tienen en cuanto a su baile remiten al 1800.

Desde los primeros bailes de candil²⁸, los cafés cantantes²⁹ y los ensayos públicos que fomentaron la posterior interpretación de la danza con fines comerciales, hasta su definitiva profesionalización —ya sea en representaciones individuales como en compañías de danza—, ha pasado un largo tiempo. Sin embargo, más allá de su lógica evolución, la esencia pluricultural del baile se conserva intacta. Los flamencólogos José Luis Navarro y Eulalia Pablo (2005) señalan que la danza flamenca proviene de tres grandes grupos de bailes: los de andaluces, los de gitanos y los de negros. Agregan, además, una definición muy bella sobre el baile flamenco:

²⁸ Celebraciones populares con baile llevadas a cabo en corrales de vecinos, ventas o posadas, en grandes salas iluminadas por candiles.

²⁹ Precursores de los tablaos actuales, los cafés de cante tuvieron su apogeo entre 1880 y 1890. En ellos se exhibían bailes flamencos, pero también bailes boleros y números de varieté, como representaciones cómicas. Fueron de gran importancia para la maduración y profesionalización del baile, ya que allí se asentó de la manera en que lo conocemos hoy en día.

Es una manifestación secularmente abierta a todos los aires musicales y dancísticos del mundo, una criatura mestiza y universal que ha crecido y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza.

Una criatura que tiene brazos de andaluza, pies de gitana y caderas de negra. Porque de Andalucía aprendió a mover los brazos y a hacer filigranas con las manos. Y a tocar los palillos. De los calés a zapatear en un palmo de tierra. Y de los negros el zarandeo y la voluptuosidad. (p. 7)

Una criatura mestiza y universal, pero también depurada y madura:

Es además un arte que conjuga el dominio de pasos, movimientos y compases con la expresión de los más diversos y profundos estados del alma. Un arte depurado y maduro que requiere unos sólidos cimientos técnicos, pero que no se deja ahogar por sus exigencias y busca siempre la frescura de lo irrepetible. (p. 7)

El equilibrio entre la técnica y la gracia es una búsqueda constante para cualquier bailarín. En el caso de los bailaores (bailarines de flamenco) no solo se enfrentan con una técnica rigurosa y rígida, sino también con una multiplicidad de estructuras que deben dominar en primera instancia si desean marcar luego un estilo personal de manera grácil y espontánea. En el baile flamenco no es posible estar fuera de compás —a menos que se marque adrede un contratiempo—, por lo cual el oído del bailaor debe estar sumamente entrenado musicalmente para respetarlo y también para crear su propia música con los sonidos de las palmas y los pies, todo dentro del compás correspondiente. En los inicios de su aprendizaje se presentan los tiempos, la estructura de cada baile y a acompañarlo con las palmas para así incorporar los conocimientos.

Los palos —como se llama a los distintos géneros o estilos dentro del flamenco— se dividen y agrupan según su compás (binario, ternario o mixto), y cada uno tiene una estructura, más o menos flexible. Hay palos de fiesta, alegres y animados, y palos jondos, serios y dolorosos, y todo un abanico de familias en medio. Algunos suelen ser más divulgados que otros, se bailan asiduamente en espectáculos o fiestas y son fácilmente reconocibles, mientras que otros han caído lamentablemente en desuso debido a su antigüedad o al desconocimiento. De acuerdo con su procedencia, existen palos «de ida y

vuelta», fruto del determinante contacto americano, y otros que han recibido mayor influencia de la música india o gitana. También hay palos que tienden a una danza más femenina, con movimientos curvos y sugerentes, y otros de líneas rectas y duras, que tienden a una interpretación masculina.

Cada baile tiene una estructura, un carácter, unas emociones y unos sentimientos determinados.

II. La corporalidad en el flamenco

Son características del baile su gran expresividad y emoción; sin embargo no se trata de una demostración desbordante, de una explosión de sentimientos, más bien podría definirse como una «implosión», pues el flamenco expresa fuerza pero siempre de un modo contenido, íntimo. Se pueden apreciar figuras, vueltas y piruetas con fines efectistas, pero no serán con quiebres de cadera, grandes saltos o exuberancia en los movimientos.

El cuerpo del bailarín podría pensarse como la figura de un árbol: sus pies están firmemente aferrados al suelo, a la tierra, al igual que las raíces, su tronco es recto, y sus brazos son livianos como ramas que se elevan al cielo. Esta analogía resulta clara y a la vez, sugerente, dado que los elementos de la naturaleza forman parte intrínseca de la cosmovisión flamenca: están presentes en el baile, en las letras, e incluso en los jaleos que reciben los bailarines³⁰ durante su interpretación.

Son aspectos constitutivos de la corporalidad flamenca la compostura, la figura y la expresión; en cuanto a los movimientos, los braceos y la acción de las manos, el zapateado, los marcajes, los desplazamientos y las figuras. También es fundamental destacar que las palmas de las manos, los dedos (yemas y nudillos) y los pies (planta entera, media planta, punta y tacón) se emplean como instrumentos de percusión, y que los bailarines pueden

³⁰ Es usual que palmeros y músicos jaleen a los bailarines diciendo «agua» y «aire», entre otras palabras.

acompañarse de ciertos elementos para tal fin, o simplemente para adornar el baile, como por ejemplo las castañuelas, el bastón, el abanico, el mantón, el sombrero, la capa, etc.

III. Kinesia masculina y femenina

Desde que se comenzó a dirigir la mirada sobre el baile flamenco en el siglo XIX, se distinguió entre bailes de hombre y bailes de mujer; incluso había estilos privativos de cada uno: las alegrías, los tientos y las soleares estaban reservados a las bailaoras, mientras que los hombres se destacaban generalmente en la farruca. De todas maneras, con el tiempo la exclusividad se flexibilizó, ya que algunas bailaoras decidieron vestirse con pantalones para lucir su talento en los estilos masculinos, y hoy en día incluso algunos bailaores danzan con bata de cola, vestuario estrictamente femenino, con el fin de destacarse y demostrar su dominio en todos los estilos.

Las características distintivas entre el baile masculino y el femenino se establecieron de acuerdo con un criterio implícito que tiene a la cintura como línea divisoria, distinguiendo así «baile de cintura para arriba» el femenino y «baile de cintura para abajo» el masculino, aunque como bien señalan Navarro y Pablo (2007), las caderas y las pelvis, que son el centro de los contorneos femeninos, caen por debajo de la cintura.

Siguiente este criterio, el baile de la mujer es

primoroso, rebotante de gracia, delicadeza y elegancia. Un baile alado, en el que los brazos dibujarían en el aire las más delicadas líneas y formas, rematadas por unas manos que, como dicen las maestras de baile a sus discípulas, tenían que moverse “como palomas”. Un baile rico en adornos, tanto en movimientos, como en vestuario, con el mantón, la bata de cola o el traje de faralaes, así como otros accesorios —flores, peines, abanico y palillos—, realizando su impacto estético. Un baile con zapateados preciosistas, en el que las caderas ponen la nota de sensualidad. Es decir, un baile que fuese, por encima de todo, expresión condensada de femineidad. (Navarro y Pablo, 2007, p. 19)

Al quebrar la muñeca, mover la mano hacia dentro o hacia fuera, la mujer puede acompañar con el movimiento de los dedos, siempre cuidando mantener el hueco que se produce en la palma. También son cualidades de la danza de mujer los meneos de caderas y pelvis, y las diversas insinuaciones con las que pueda expresar la sensualidad femenina.

Por el contrario, al hombre no le es permitido el movimiento de dedos, debe mantenerlos unidos, o en su defecto, sí puede adornar con los dedos índice y medio juntos y el resto recogidos.

En el baile «de la cintura para abajo» predominan los pies, la fuerza y la austeridad, es sobrio y aunque hay también braceos, están despojados de adornos y sensualidad. Es una muestra de masculinidad y vigor. Una forma acabada de conocer sus cualidades es a través del decálogo escrito por el bailar Vicente Escudero, que a pesar de haber sido superado por corrientes estilísticas posteriores, caracteriza a la perfección el imaginario masculino en el baile flamenco puro. Según Escudero, todo hombre que quiere bailar con pureza, deberá seguir estos «diez mandamientos»³¹. Quien los ha seguido al pie de la letra, aunque eventualmente sin conocimiento de su existencia, fue Antonio Gades. Él mismo se refiere a Escudero en la primera parte de *Bodas de sangre* y expone las coincidencias entre las carreras de ambos, a pesar de que nunca había conocido al autor del decálogo. No obstante, la gente le comentaba su parecido, tanto físico como estilístico con Escudero.

IV. El estilo Gades

-
- ³¹
1. Bailar en hombre.
 2. Sobriedad.
 3. Girar la muñeca de dentro hacia fuera, con los dedos juntos.
 4. Las caderas quietas.
 5. Bailar asentado y pastueño.
 6. Armonía de pies, brazos y cabeza.
 7. Estética y plástica sin mistificaciones.
 8. Estilo y acento.
 9. Bailar con indumentaria tradicional.
 10. Lograr variedad de sonidos con el corazón, sin chapas en los zapatos, sin escenarios postizos y sin otros accesorios.

Figura emblemática de la danza española del siglo XX, Antonio Esteve Ródenas (1936-2004)³² revolucionó el arte flamenco y la danza-teatro a partir de la década del setenta.

Atravesado profundamente por el concepto de dignidad profesional, ha marcado profesionalmente a muchos artistas que destacaron su integridad, coherencia, compromiso y genio creativo al momento de trabajar. Su modo de abordar el trabajo estaba marcado por una honda disciplina y un fuerte sentido de la ética. Aunque no fue un artista prolífico, sus obras hicieron historia trascendiendo las fronteras españolas gracias a una exquisita sensibilidad, gran calidad artística, e impecable ejecución.

Además de desempeñarse en distintas compañías, Gades formó su propio cuerpo de baile y llevó a los escenarios (con la colaboración de guionistas y músicos) obras de danza dramática basadas en textos literarios clásicos: *Don Juan* (1965), *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983) y *Fuenteovejuna* (1994).

³² Antonio Esteve Ródenas nació el 16 de noviembre de 1936 en Elda, provincia de Alicante, en una familia de clase obrera. Su madre trabajaba en la industria del calzado y su padre era albañil, aunque al momento de su nacimiento, se encontraba luchando en el bando republicano de la guerra civil española (1936-1939). El conflicto armado, el compromiso político de su padre y la posguerra signaron la vida de Antonio, quien a temprana edad debió salir a trabajar por necesidad. Luego de varios empleos e intentos fallidos como jugador de fútbol, boxeador y ciclista, se acercó al baile, según admite, empujado por el hambre —«Por mis venas no corría entonces sangre vocacional por la danza, sino más bien anemia por hambre»—.

La maestra que cambiaría su vida fue Pilar López Júlvez, quien lo incorporó rápidamente a su compañía, le inculcó la ética de la danza y le sugirió adoptar el nombre artístico de Antonio Gades, en homenaje a las bailarinas gaditanas de la antigüedad. Las *puellae gaditane*, de la provincia romana de Bética, en el sur de la península ibérica, eran conocidas en la antigua Roma por sus bailes sensuales y lascivos que las convirtieron en las protagonistas de los grandes banquetes. El nombre Gades, la antigua Cádiz, sería apropiado por siempre por Antonio y marcaría su vida artística, tan controversial como personal. Fue miembro del Partido Comunista de los Pueblos de España (PCPE), en el que militó durante veinticinco años, y defensor de la revolución cubana hasta el final de sus días. Tan ligado se sentía a Cuba que solicitó que sus restos fuesen depositados en dicho país, donde descansan en Santiago de Cuba.

En cuanto a su labor profesional, luego de alcanzar notoriedad y reconocimiento con la compañía de Pilar López, fundó su propio grupo de danza —con el que recorrió los mejores escenarios del mundo—, fue el primer director del Ballet Nacional de España (1978-1980), colaboró en tres ocasiones con el cineasta Carlos Saura y actuó en diversas películas; pero, sobre todo, fue un artista revolucionario, creador de un estilo propio y estilizado, que influiría en generaciones posteriores, y perduraría por siempre en la historia del flamenco y de la danza española. Entre su legado se encuentran *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983), *Fuego* (1989) y *Fuenteovejuna* (1994).

Antonio Gades murió el 20 de julio de 2004 en Madrid.

Su estilo personal consistía en un baile depurado, estilizado y sobrio, libre de extravagancias u ornamentos, austero y equilibrado, marcado estéticamente por su formación en la danza clásica y en los bailes españoles, los cuales se esmeraba por estudiar cuidadosamente, consciente de la vital importancia de los orígenes y las raíces folclóricas en la cultura de un pueblo. Aunque no había cursado estudios formales, Gades se interesaba por aprender no solo sobre danza, sino también por otras ramas de arte, como pintura, literatura, música, y arquitectura. Así conoció los movimientos artísticos y se sumergió en la búsqueda de experiencias que suplieran su falta de conocimientos. También así entró en contacto con grandes artistas contemporáneos de las más variadas disciplinas como Rafael Alberti, Pablo Picasso, Salvador Dalí y Carlos Saura, entre otros.

Su alto grado de estilización, el lugar que le otorgó a los braceos, las manos, al movimiento corporal y, sobre todo, a la gestualidad, lo destacaron como un renovador de la danza flamenca, acercándola como nunca antes al ballet y a la danza moderna y contemporánea. De hecho, la fundación que lleva su nombre lo define alternadamente como bailarín o bailaor, pues «para muchos aficionados era un bailarín que bailaba flamenco, y para los clásicos era un *bailaor* que bailaba también clásico» (<https://antoniogades.com>).

José Manuel Caballero Bonald (1926-2021), flamencólogo —además de poeta, ensayista y escritor—, afirmó sobre el estilo de Gades:

Ha sido un punto, una bisagra entre el flamenco antiguo y el contemporáneo. Nadie como él supo unir al sentido popular del baile flamenco la espontaneidad, la disciplina de la danza clásica, de la danza culta. Sobre todo, el expresionismo, el ballet expresionista. Yo creo que, en este sentido, Antonio es una figura inconmensurable e indisputable. Nadie puede competir con él en haber sabido llevar el baile flamenco a una categoría estética inmejorable, aportando una serie de novedades sin renunciar para nada a la pureza del baile. (En Arecha, J. C., 2007, 34':40'')

A continuación, analizaremos la coreografía de *Bodas de sangre* (1981) teniendo en cuenta su gestualidad, la kinesia y proxemia en la traslación del lenguaje verbal del texto literario al código no verbal del texto dancístico, tomando como eje el Barroco.



Antonio Gades y Vicente Escudero en Barcelona, 1963.
(Fuente: Fundación Antonio Gades)



El estilo de Escudero, muy similar al de Gades.
París, 1928 (Fuente: Diario de Sevilla)

El lenguaje dancístico de Gades marcó el siglo XX.
(Fuente: Fundación Antonio Gades)

CAPÍTULO V

COMUNICACIÓN NO VERBAL EN EL FILM-DOCUMENTO: SISTEMA CINÉTICO, PARALENGUAJE Y SILENCIOS

I. La iconicidad en el film saurano

Previo al análisis coreográfico, es preciso evidenciar el valor que adquieren en la enunciación fílmica ciertos objetos, cuya mera mostración cinematográfica (Gaudreault, 1995)³³ teje una red de significaciones, pues crea un vínculo entre la imagen visual del objeto y las expectativas del receptor.

La doctora Adriana Cid (2011) retoma el concepto de mostración de Gaudreault para demostrar el predominio de la iconicidad en el lenguaje cinematográfico:

Cada obra de expresión artística conserva su peculiaridad y su esencia. Mientras el escritor teje su relato con componentes lingüísticos, el realizador cinematográfico construye el suyo mediante elementos icónicos (...). Recuperando conceptos de Gaudreault, podría afirmarse que el texto literario exhibe un predominio de la narración, en tanto que en el film prevalece la mostración. (p. 29)

En el film de Saura podemos distinguir dos grupos de objetos: los que remiten directamente a la tragedia lorquiana y los que colaboran en la construcción de una poética en torno al devenir creativo.

La mostración de estos elementos —significantes en sí mismos o componentes de un sistema mayor de significantes— genera que el espectador que los percibe efectúe

³³ André Gaudreault distingue en *El relato cinematográfico* (1995) entre narración y mostración. En la primera, el relato está conformado esencialmente por palabras, que siguen lógicamente un orden temporal, mientras que en la segunda, el poder radica en la presencia y potencia de la imagen. Asimismo, el autor exhibe las diferencias entre el relato escénico y el cinematográfico (pps. 32-36).

diversas operaciones (Pavis, 2011). En nuestro caso, el espectador puede establecer una conexión de sentido entre el objeto y el hipotexto lorquiano, como así también detectar el uso metafórico de dichos elementos en el film. Repararnos en la importancia de advertir la incorporación de estos íconos ya que, siguiendo a Pavis (2011), «las observaciones puntuales de objetos que intervienen en un espectáculo sólo tienen interés si las vinculamos con un conjunto en construcción, con una dinámica vectorial que orienta las descripciones y que da cuenta de su uso metafórico o metonímico» (p.194). Por lo tanto, consideramos que la mostración cinematográfica de estos elementos durante la primera parte del film, antes del ballet, es una decisión sumamente relevante que contribuye a la creación del sentido general del film.

Al inicio de este, previamente al ingreso de los actores/bailarines a la locación, se observa a un asistente llevando a cabo sus tareas mientras espera a los artistas: enciende las luces de las mesas de maquillaje, abre un baúl repleto de neceseres y se dirige al sector del vestuario; allí alista el traje y la faja del Novio, y luego extrae de una caja la mantilla nupcial, que atavía con esmero junto a un pequeño ramo de flores artificiales que conforman el buqué de la Novia. Inmediatamente después de colocar la mantilla y el ramo sobre la mesa de Cristina Hoyos —quien da vida a la Novia—, la compañía de baile realiza finalmente su ingreso al estudio.

Podemos advertir que, desde el minuto inicial del largometraje —un minuto es precisamente el tiempo que emplea el asistente en realizar lo anteriormente descrito— se subraya la importancia semántica de ciertos objetos, depositarios de una fuerte densidad simbólica. La mantilla y el ramo nupciales son, en este caso, los íconos más significativos, puesto que desde el paratexto de la obra se tiene conocimiento sobre la concertación de una boda, aunque con dimensiones trágicas al ser «de sangre», lo cual se manifiesta a través del cromatismo en el vestuario del Novio, ya que el color morado de su faja simboliza culturalmente el duelo, el luto y la muerte desde el punto de vista del catolicismo. Las flores blancas del buqué artificial y la faja morada conformarían, de este modo, un interesante contrapunto, marcado en los primeros instantes del film.

En la misma línea de significación cromática, se puede apreciar la supremacía del blanco en la vestimenta de la Novia. A pesar de que la boda se celebra recién en la quinta escena, este personaje es fácilmente identificable desde el inicio debido a que, tanto sus zapatos como sus medias, enagua y leotardo, son de color blanco. Se trata de un vestuario de líneas simples, semejante a la ropa de ensayo utilizada por los bailarines, y que, por otra parte, conforma un sello estético distintivo de la compañía de Gades.³⁴

Durante el primer segmento del film, se puede apreciar la dedicación con la que cada bailarín se ocupa de su propio peinado, maquillaje y vestuario. En este contexto, se aprecia a Cristina Hoyos pasando pomada blanca en sus zapatos, lo cual, por un lado, evidencia la intención del director de acentuar un objeto de gran carga semántica como los zapatos blancos de la Novia, y, por otro, enseña el esmero y afano de la compañía de baile en cuidar la presentación y la prolijidad de su apariencia.

A diferencia de lo que sucede con la vestimenta de los demás personajes, la Novia destaca por su blancura, relativa indefectiblemente a la pureza y la virginidad; además, resulta interesante señalar que es el único personaje con cambio de vestuario durante la obra. Este cambio se produce en escena, cuando la Criada viste a la Novia agregándole la mantilla, el azahar y el vestido, por lo cual la vestimenta original resulta sumamente práctica para la bailarina, pues solo debe sumar una prenda y unos accesorios para convertirse en una novia a punto de desposarse. El caso del Novio es similar, e incluso, más sencillo, ya que solo agrega un pañuelo blanco y un sombrero a su vestimenta inicial.

La navaja es otro objeto con una fuerte carga semántica. Les corresponde a los bailarines Antonio Gades y Juan Antonio Jiménez la tarea de elegir entre las distintas navajas que les acerca el asistente, cuáles se abren con mayor fluidez, procurando no tener contratiempos durante el momento culmine del duelo. Jiménez incluso lustra su navaja, atento a cada detalle de la puesta en escena.

³⁴ En el documental *La ética de la danza* (2007), Cristina Hoyos declara que a Gades no le gustaban los colores fuertes porque decía que «la gente tiene que saber que el flamenco es serio, es sobrio, es otra cosa de lo que la gente pueda pensar» (29'), y agrega sobre su pareja de baile que «fue el bailaor del siglo XX en todos los conceptos: en sobriedad, en elegancia, en cómo hacer un espectáculo, una coreografía, en la dignificación que él le ha dado al baile flamenco» (29':30').

Ahora bien, como señalamos anteriormente, además de los objetos que remiten a la tragedia, se muestra paralelamente una serie de signos icónicos que contribuyen a la conformación de la poética ensayística saurana. Estos son objetos personales de los bailarines (estampas religiosas, muñecos, fotos de seres queridos, maquillajes, etc.) que nos recuerdan, una vez más, que estamos frente a una construcción, a un artificio, y que se trata de simples seres humanos con un trabajo como cualquier otro, más allá de la ilusión de grandeza del hecho artístico. Pedro Millán Barroso (2009) se refiere a las pertenencias de los bailarines y destaca la relevancia semántica de los espejos:

La mirada enunciadora capta con detalle el esmero ritual con que los artistas, habituados a la situación, tratan esos pequeños enseres como fragmentos vitales que les acompañan en su quehacer diario. Sin embargo, por desvelarse a la observación atenta que la aparente espontaneidad de lo filmado no es sino cuidada construcción, se comprende el empleo significativo trágico y metadiscursivo de los espejos, de las imágenes colocadas en sus marcos, del maquillaje y de los objetos personales con que decoran su puesto para hacer del *no lugar* impersonal algo íntimo. Porque, en definitiva, se produce un encuentro entre dichos espejos —símbolos de la identidad subjetiva— y los elementos diversos en que cada sector deposita retazos de su individualidad. (p. 201)

Así, somos testigos de cómo los artistas abren sus neceseres —protegidos con llave— y de allí comienzan a extraer algunos productos de belleza, pero también variadas señas personales. En el caso de una de las bailarinas, se puede decir que se apropia, hace suya la mesa, al depositar allí sus muñecos y al decorar el marco del espejo —hecho que repite el mismo Gades— con la foto de un niño, una estampa religiosa de Jesucristo y otra de San Cayetano (nuevamente presente el aspecto laboral). Asimismo, el director de la compañía también cumple con su rutina y coloca en el espejo una foto, pero en este caso no será de su familia, sino que se trata de una imagen con gran carga semántica, la fotografía de La Barraca, compañía de teatro universitario dirigida por García Lorca. Como señalamos previamente, se traza una línea de colaboración entre los autores y se apunta explícitamente

cómo Gades retoma y continúa el legado de Lorca. Resulta verdaderamente impactante la presencia de esta fotografía en la película.

II. Algunas consideraciones previas

Reconociendo el movimiento como principio fundamental de la cosmovisión barroca, se comprende que el director Carlos Saura, al retomar este imaginario, le otorgue una sustancial importancia en la construcción de su estética. El movimiento, en este caso materializado en la danza flamenca, es el núcleo, a la vez del puente unificador de *Bodas de sangre* (1981) y es, al mismo tiempo, acompañado por otro tipo de movimiento, el de la lente de la cámara. Además de la coreografía propia del ballet, existe otra: la coreografía de la cámara que sigue los desplazamientos, pasos y gestos de los bailarines, y que, al hacerlo, aporta un valor sumamente relevante en la narración, pues destaca, acompaña, muestra, y contribuye a tejer la red de significación narrativa. En la enunciación fílmica encontramos planos generales de los bailaores/actores, desplazamientos de la mirada al ras del suelo, planos cortos y primeros planos, algunos con la denotada intencionalidad de destacar, por sobre cualquier otro aspecto, la gestualidad del rostro y las emociones que se leen en él.

La danza, a través de su carácter expresivo, demuestra un estado de ánimo, una emoción —«Yo creo que la danza es una necesidad interna del ser humano que se manifiesta a través del movimiento»— pero también puede ser un símbolo y un acto creador de sentido, ya que el cuerpo humano es su enunciador. De allí la importancia que adquiere el estudio de la corporalidad en las artes performativas. En este caso, advertiremos cómo los cuerpos de los bailarines entran en comunicación generando efectos de sentido para narrar una versión condensada de la trama lorquiana. Se trata, por tanto, de una coreografía específica y no del baile de un palo flamenco con una estructura característica, sino de danza escénica, y, en cuanto a acontecimiento escénico, como acto teatral, es interesante advertir que se producen y evidencian en ella tensiones, acuerdos y desacuerdos

entre la cultura de elite y las culturas populares (Murga Castro, 2019), que Gades logra elaborar con gran maestría, y que se condice con la misma tensión encarnada por García Lorca entre lo intelectual y lo popular, la cultura escrita y la oral.

Es preciso señalar, asimismo, la dificultad que representa la descripción de los movimientos en la danza flamenca, ya que, por enseñarse mediante la imitación, se cuenta con una escasa nomenclatura para nombrar los pasos, y en su lugar, cuando es posible, se traduce la terminología de la danza clásica del francés al español.

Previo al análisis coreográfico, es interesante advertir las características del espacio donde se lleva a cabo la representación: la sala de ensayos, que unos minutos antes había sido el lugar donde los bailarines entraron en calor, se convierte en el escenario de la acción, aunque desde otra perspectiva enunciadora. Durante los ejercicios físicos de calentamiento, la cámara estaba ubicada perpendicularmente a la puerta, mientras que en el ensayo está frente a los tres ventanales de la sala, que separan el adentro y el afuera. En palabras de Millán Barroso (2009) esto activa el discurso de la *focalización*, pues se trata de un mismo lugar —localización— pero de distintos espacios, el de la representación y el de lo representado, con sus propios límites y selecciones. Con la cámara ubicada en este punto, el receptor accede a la misma vista del director de la compañía, Antonio Gades, ubicado de espaldas a un gran espejo donde los bailaores pueden observar su ensayo.

Además de la diferenciación del espacio, es necesario señalar la ausencia de decorado. La omisión del mismo contribuye a la austeridad de la nueva visión sobre la obra lorquiana y a la creación de una estética barroca de una «severa sencillez» (Maravall, 1985). Recordando el impacto y las primeras impresiones de Saura sobre el ballet, comprendemos que haya mantenido el despojamiento del espacio y la falta de soporte escenográfico para la narración, sin más presencia que los accesorios necesarios para el desarrollo de la acción:

Yo iba cargado de prevenciones: me imaginaba la obra de Lorca bailada por gitanos vestidos de negro teniendo como fondo inmaculadas paredes encaladas deslumbrantes de luz. En el menos de los casos, no sé por qué, me imaginaba que habrían hecho la obra de Lorca con un decorado de esos que se abren y cierran con

mandíbulas, o en una arena taurina como si fuera una corrida, o con armazones complejísimos que se desarmaban y articulaban convirtiendo el teatro en una maravillosa caja de sorpresas...Pero allí me encontré con todo lo contrario. (...) En la gran sala del vetusto edificio, acondicionada para el ballet —toda una pared cubierta de espejos, alargadas ventanas y altos techos—, el ensayo de *Bodas de sangre* se convirtió en un inolvidable espectáculo. (En Rolph, 1986, p. 194)

La sencillez del vestuario, previamente comentada, junto con la ausencia de decorado, la condensación de la trama, los lineamientos estéticos, como así también la iluminación, e incluso la estilización propia de la danza de Gades, todos estos elementos contribuyen a la creación de una atmósfera en la que prima la austeridad, ubicándose en el extremo opuesto a la voluptuosidad, la exuberancia y la ostentación.

Para concluir, deseamos subrayar una última consideración: el ballet inicia solo luego de una indicación verbal de Gades. Una vez que los bailarines y los músicos se encuentran ubicados en sus respectivos puestos, listos para dar comienzo a la acción, es la voz de su director quien emite la orden de inicio, tanto a la bailarina que encarna a la Madre como al guitarrista de la compañía. De esta manera, notamos cómo la comunicación verbal —indicación oral— divide realidad y ficción y da paso al predominio de la comunicación no verbal, al tiempo que concluye —provisoriamente— la cotidianidad del trabajo de los presentes para dar surgimiento al espacio propio de la poiesis. La sala de ensayos se convierte en el escenario, en el espacio de lo representado.

III. Análisis coreográfico y paralingüístico por escenas: narrar desde el cuerpo

○ *Escena I*

La escena inicia con la Madre ubicada en el centro métrico, vestida íntegramente de negro, lo cual revela su estado de luto. Su rostro es adusto, pero cuando ingresa su hijo, el Novio, el semblante se le ilumina. El vestuario del hijo también brinda información, ya que el color violeta de la faja representa la muerte. De esta manera, a través de la simbología cromática podemos evidenciar la transposición de los indicios trágicos presentados textualmente en el hipotexto, aquí reelaborados en un lenguaje no verbal.

Cuando entra en la escena el Novio, la Madre lo ayuda a vestirse. Utilizando el elemento de la faja, los cuerpos de ambos se alejan y se encuentran, el Novio gira envolviéndose en la tela hasta encontrarse con la Madre (imagen A), quien cuida amorosamente cada detalle de la vestimenta de su hijo, de forma tal que podría leerse la transposición dancística de la relación original de estos personajes en la tragedia: la Madre cuida del único hijo que permanece con vida y a quien teme perder, por ello no solo demuestra amor filial, sino también una exagerada preocupación y deseo de protección. Ella lo mira con cariño, el Novio la acaricia, la abraza y la alza tomándola y elevándola desde las piernas para luego girar juntos (imagen B), demostrando complicidad y alegría juvenil.



(A)



(B)



(C)

Mientras el Novio se alista para salir, deja ver por primera vez uno de los objetos más importantes en la obra: la navaja, leit motiv del texto literario. La Madre, que en el original lorquiano las maldice, demuestra en el ballet su pavor y desprecio por este objeto al quitárselo a su hijo, tomarlo con ambas manos y apretarlo contra su abdomen, para luego arrojarlo lejos de costado, deshaciéndose de él (imagen C y D). Son además muy importantes en la construcción de sentido de este cuadro los giros de cabeza de la madre, la mirada al suelo y el gesto esquivo hacia el hijo. El Novio le demuestra a la Madre simbólicamente que la navaja puede utilizarse con fines útiles, como cortar flores silvestres, en vez de estar asociada indefectiblemente con la muerte. De esta manera, simula cortar una flor y entregársela cariñosamente a su madre. De todas formas, ella no cambia de parecer, por lo que vuelve a quitarle la navaja de las manos y la arroja.

Seguidamente, madre e hijo representan la ceremonia religiosa de una boda. Luego de caminar uno por la izquierda y otro por la derecha, se encuentran en el centro y al fondo de la escena, el hijo le ofrece el brazo a la Madre, quien, como una novia a punto de casarse, lo toma, y caminan juntos hacia el altar imaginario (imagen E) mientras se oye una marcha nupcial con acordes flamencos. Luego, se arrodillan —el Novio ayuda a su madre a hacerlo debido a las dificultades de su edad— y se puede oír la voz de Gades simulando en un murmullo indescifrable las palabras de un sacerdote. Luego del «sí, quiero», las únicas palabras comprensibles, y la



(D)



(E)



(F)

simulación de intercambio de anillos (imagen F), los personajes alzan los brazos y se funden en un abrazo. El Novio ayuda a levantarse a la Madre, y luego de ponerse el sombrero y una chalina, caminan orgullosamente del brazo hasta salir de la escena. Él está rebotante de orgullo, esperanza e ilusión (imagen G).



(G)

Cromatismo: el violeta de la faja y el negro del luto introducen el motivo de la muerte.

Música:

- Tarantas: palo asociado a temas de desgracia y muerte
- Marcha nupcial adaptada a fandangos de Huelva
- Acordes ralentizados de bulerías

Emociones/sentimientos: Amor filiar, ternura, miedo, preocupación, ilusión, esperanza.

Gestualidad/kinesia distintiva: movimientos corporales que se corresponden con la narración de la historia, abrazos y caricias

Objeto icónico: Navaja

Lenguaje verbal: Murmullos y las palabras «sí, quiero».

○ *Escena II*

La cantante Pepa Flores comienza a entonar a capella una adaptación de la Nana del Caballo Grande mientras la bailarina que interpreta a la Mujer carga una mecedora de madera —objeto de utilería que representa al hijo de Leonardo— y se prepara para comenzar el cuadro. A diferencia de lo presentado en el hipotexto, en el ballet se suprime la figura de la Suegra, encargada de manifestar la posición conservadora de la sociedad rural andaluza, su realidad patriarcal y la presión provocada por la mirada externa. En consecuencia, el personaje de la Mujer encarnará no solo la resignación propia del original sino también una fusión de los aspectos de la Suegra, como la opresión social y el temor por el qué dirán, junto con la desesperación por el rechazo del marido y la angustia del amor no correspondido.

La Mujer, vestida en distintas tonalidades de grises —posible reflejo de la monotonía y la amargura de su vida matrimonial—, inclinada sobre el suelo, mece al niño. Seguidamente, con la mirada en el horizonte, se incorpora y alzando la mano derecha sobre la frente, como si mirase a lo lejos, comienza a buscar a su marido. Se desplaza intercalando el movimiento descrito (imagen H) con la postura de ambos brazos bajos apoyados por detrás de la cintura, demostrando preocupación, y estirando los dedos de las manos en señal de consternación. Luego, regresa al sitio de partida junto a la mecedora.



(H)



(I)



(J)



(K)

Notamos que en esta escena cobra especial significación el movimiento tanto de las manos como de los brazos, su protagonismo en el baile es mayor que en el resto de las escenas.

Mientras la Mujer continúa en el suelo junto al hijo, realiza su aparición por primera vez Leonardo. La perspectiva discursiva optada para la presentación del personaje es significativa: la cámara sigue en un

plano corto los zapatos de Leonardo caminando hacia su esposa (imagen I), quien nota su llegada; una vez allí detenido, el plano asciende hasta encontrar el rostro de Leonardo, la Mujer se incorpora y rodea la cabeza de su marido con ambas manos (imagen J) hasta que él las aparta

de sí. A través de esta secuencia de la cámara podemos leer parte de la transposición del carácter de Leonardo, pues lo primero que aprecia el espectador es su pisada. Sus pasos fuertes colaboran a reelaborar —junto con el color marrón del vestuario— el elemento tierra asociado al personaje en el texto literario. Al llegar hasta la Mujer, esta, con la cabeza gacha, en total actitud de sumisión — además de la asimetría entre la perspectiva del marido de pie y la mujer en el suelo— de a poco alza la mirada hasta encontrar el rostro del esposo, mas no así su mirada. Esquivo, Leonardo se muestra bien plantado, en actitud arrogante, y, además de rechazar a su mujer, comienza a marcar distancia entre ambos, delimitando su espacio personal mediante el alzamiento de los brazos, en posición intermedia de segunda a quinta, impidiendo el avance



(L)



(M)



(N)



(Ñ)

de su mujer a través de la interposición de la palma de su mano a modo de freno (imágenes K y L).

La danza torna en una especie de persecución por parte de la Mujer, quien va detrás del marido reclamando su presencia y afecto, seguido de constantes muestras de rechazo y alejamiento de parte de Leonardo. Uno de los pasos que marca lo descripto, y quizás uno de los más impactantes visualmente de todo el ballet, es cuando la Mujer, en actitud de ternura, busca acariciar al marido extendiendo el brazo y la mano hacia él, al tiempo que balancea su cuerpo para alcanzarlo, pero Leonardo, en respuesta —a pesar de mantenerse anclado con sus pies firmes en el mismo punto— extiende su cuerpo hacia el lado contrario con los brazos por detrás en novena posición y añade el movimiento de un hombro hacia adentro, evitando y esquivando aún más el contacto corporal con su esposa (imagen M). Ella, con los dedos separados y tensos, reclama su atención, pero el hecho de no lograrlo le provoca angustia, desesperanza, resignación y fastidio. Derrotada, golpea tres veces el suelo con la palma abierta, evidenciando su enojo y frustración (imagen N) y se interpone de manera protectora entre Leonardo y el niño, al cual carga y lleva consigo demostrando sometimiento al marido (imagen Ñ).

Además del predominio coreográfico de brazos y manos, destacamos la carga semántica de las miradas a lo largo de esta escena. La Mujer busca permanentemente el encuentro con los ojos de su marido, que la evade y rehúsa establecer contacto visual. Una vez que sí se produce el encuentro, la mirada firme y sostenida de Leonardo a la Mujer denota su tedio, a la vez que expresa el deseo de no ser molestado.

Las miradas acompañan la expresión corporal, adquieren peso y protagonismo en la exteriorización de las emociones. De esta manera, mediante distintos recursos —enriquecidos por la precisión de la cámara— como la mirada baja, la mirada sostenida, o la mirada perdida, así como la expresión de una mirada firme y colérica, o tierna y piadosa, se acompaña y refuerza comunicacionalmente una danza esencialmente antagónica de encuentros/desencuentros, búsqueda/rehuida, interés/indiferencia, sumisión/dominio.

Cromatismo: Mujer en tonalidad de grises (monotonía), Leonardo de marrón oscuro (elemento tierra)

Música: -Nana: canción de cuna
-Peteneras: palo asociado a temas de amor imposible o dolido
-Seguiriya

Emociones/sentimientos: ansiedad, preocupación, devoción, rechazo, celos, resentimiento, impotencia, fastidio, resignación.

Gestualidad/kinesia distintiva: desplazamientos, movimientos de los brazos, tensión en brazos y manos, impactos.

Objeto icónico: mecedora en representación del niño.

Lenguaje verbal: fragmentos adaptados de la Nana del Caballo Grande.

○ *Escena III*

Leonardo evoca a la Novia a través de una danza altamente estilizada. Ella ingresa y se ubica en el extremo opuesto del espacio escénico; los cuerpos de ambos están dispuestos de frente hacia el público. No



(O)



(P)

establecen contacto visual, ya que se encuentran en lugares físicamente distantes, aunque comparten el deseo de cercanía. En una especie de ensoñación, los amantes se imaginan juntos y lo manifiestan a través de movimientos mímicos de los brazos y las manos como si efectivamente estuviesen uno frente al otro (imágenes O y P). La coreografía continúa en el suelo, donde ambos reproducen los mismos movimientos corporales en espejo, imitando caricias y abrazos (imagen Q). La utilización coreográfica del espacio aéreo bajo, característica de la danza contemporánea, toma notoriedad en esta escena,



(Q)

dado que la consideramos un recurso discursivo útil para transponer la dimensión instintiva y sexual de los personajes, pues, así como el elemento tierra está asociado a esos aspectos en el texto lorquiano, aquí el elemento



(R)



(S)

telúrico se representa con la superficie del espacio escénico y los cuerpos tendidos sobre ella.

Es una escena cargada de erotismo y sensualidad, que despliega el deseo y la pasión que sienten los personajes, no solo a través de los recursos anteriormente descritos, sino también mediante el destaque de las partes del cuerpo que resaltan la intimidad y el encuentro sexual: el pecho, los senos, la cintura, la pelvis y las caderas toman especial protagonismo en el texto dancístico durante el desarrollo de esta escena (imágenes R y S).

Luego, ambos personajes retoman la mímica del sueño de estar enfrentados y se desplazan en dirección opuesta uno hacia el otro hasta encontrarse definitivamente en el centro del espacio.

Por el contrario de lo que sucede con la Mujer, en esta ocasión Leonardo demuestra deseo, entrega, e incluso sumisión ante la Novia. Busca constantemente el encuentro y la presencia de esta mujer en lugar de alejarla o evitarla. En esta escena, en vez de una persecución, notamos una serie de encuentros y desencuentros que se corresponden con la reelaboración del tema del amor imposible, aunque en este caso sea correspondido. A pesar de la atracción irrefrenable que junta sus cuerpos, estos se reúnen para separarse una y otra vez debido al impedimento personal de cada uno. Se puede interpretar así la transposición de los diálogos entre Leonardo y la Novia en la obra lorquiana al lenguaje no verbal de la danza. En este contexto es muy significativa la postura de Leonardo a los pies de la Novia (imagen T) rodeando con sus brazos las piernas de la amada, sosteniéndola fuertemente e impidiendo su movilidad, mientras ella eleva los brazos y la cabeza en una actitud de grandeza y plenitud. Leonardo demuestra su ansia de posesión, a



(T)



(U)



(V)

la vez de declarar su subordinación a la voluntad de la Novia (imagen U).

Posteriormente, como sucede en la primera escena, se representa una ceremonia de boda con los novios arrodillados, pero en este caso no se transmite ilusión ni felicidad en sus gestos, sino amargura y sufrimiento por la imposibilidad de concreción de tal matrimonio (imagen V).

La danza continúa cargada de giros, juegos de líneas diagonales, acercamientos y alejamientos que contribuyen a crear una atmósfera especialmente onírica. La ensoñación finaliza del mismo modo en que comenzó: los amantes se separan realizando la mímica de estar enfrentados, pretendiendo abrazarse y acariciarse hasta que sus cuerpos quedan alejados definitivamente.

Cromatismo: Novia íntegramente de blanco (pureza, virginidad), Leonardo de marrón oscuro (elemento tierra).

Música: - Peteneras: refleja el amor imposible

Emociones/sentimientos: deseo, atracción, pasión, ternura, melancolía, dolor, resignación.

Gestualidad/kinesia distintiva: marcada importancia de la proxemia entre ambos, contacto físico, aprovechamiento del piso escénico, movimiento y contacto de los cuerpos en relación con la sexualidad.

Objeto icónico: No presenta.

Lenguaje verbal: No presenta.

○ *Escena IV*



(W)



(X)



(Y)



(Z)

A la escena anterior, desbordante de onirismo y ensueño, le continúa otra cargada de dramatismo, pues la Novia toma plena conciencia de su desgracia y lo manifiesta a través de la danza, y, sobre todo, de la gestualidad de su rostro. El eje narrativo del cuadro radica en el reconocimiento del personaje, quien, desesperado y atormentado, no encuentra salida a su sufrimiento (imagen W). No se narran hechos, sino que se elabora el estado de ánimo del personaje, su espacio íntimo y su conflicto interior. Para ello, el coreógrafo se vale de la expresividad que le brinda la danza contemporánea, cuya naturaleza es la expresión de sentimientos y emociones a través de movimientos corporales libres, y que, incluyendo técnicas clásicas, agrega una notable utilización del espacio, del uso de la gravedad y de la respiración, así como de la gestualidad.

En cuanto a la coreografía, se elaboran principalmente tensiones entre el espacio aéreo y el terrestre, así como en la representación del espacio interior y exterior del cuerpo danzante, en correlato con las tensiones presentes en la intimidad del personaje. También se destacan las posturas de repliegue, movimiento inherente a la estética barroca, al proyectarse y proponerse como avance para luego volver a retroceder.

Se acentúan los movimientos de los brazos, sobre todo alrededor y sobre el torso, protegiéndose del



(A1)



(B1)



(C1)

exterior, en actitud de ensimismamiento. Las posturas son de cerramiento, repliegue, negación, confusión y protesta (imagen X y Z).

En este caso, la danza opera como un reflejo de la ruina interna de la Novia (Ponce, 2010). De esta manera, conforma un símbolo de la pesantez de lo oprimido y es la transposición perfecta de la pugna interna del personaje, cabalmente elaborada en el texto literario. Dicha contrariedad es subrayada no solo por los movimientos del cuerpo, sino también por la gestualidad del rostro, cuya exageración recuerda el concepto barroco de la máscara, y que representa también la problemática vinculación de dos espacios de conflicto: el adentro y el afuera. Así, transmite su insatisfacción por no cumplir sus deseos, por no seguir el instinto, la inclinación (imágenes Y y Z) y, por el contrario, seguir el deber social impuesto por sobre la llamada de la pasión individual.

El deseo truncado, la imposibilidad de concreción amorosa y la represión del deseo sexual que atraviesan la obra lorquiana se hacen presentes en el lenguaje corporal de la Novia. Además de sus movimientos, posturas y gestos, se puede apreciar cómo en determinado momento del cuadro, toma el ramo nupcial con ambas manos, lo eleva sobre su cabeza y lo estrella contra el suelo con cólera (imágenes A1 y B1) para luego, desahogada y resignada, tomarlo de manos de la Criada.

La gestualidad del rostro es otro de los recursos kinésicos para comunicar el estado de ánimo que atraviesa el personaje. Sus gestos dejan ver el tormento y la perturbación que sufre, así como también su resignación al aceptar finalmente su destino en el último plano, en el cual dirige su mirada a la cámara (imagen C1). Al cerrar la escena de esta manera, parece estar pidiendo ayuda para librarse de la infelicidad que le aguarda.

El vestido nupcial también comunica, pues lejos de parecerse a uno tradicional, presenta picos irregulares y, en cierta medida, podría recordar a la vestimenta de la Mendiga —la muerte— en el texto literario (descrita cubierta por paños).

Por otra parte, los cantaores —representando a los vecinos del hipotexto lorquiano— también brindan información a través de su vestuario, ya que uno de ellos viste una faja color morado (muerte), y el otro, una color ocre, además de portar consigo una navaja.

Cromatismo: Novia: íntegramente de blanco (pureza, virginidad).
Cantaos: faja ocre y faja morada.

Música: - Epitalamio, leit motiv del film.

Emociones/sentimientos: tormento, atribulación, desesperación, conflictividad, resistencia.

Gestualidad/kinesia distintiva: gestualidad del rostro y braceo constante.

Objeto icónico: Ramo de azahar

Lenguaje verbal: Epitalamio adaptado “Despierte la novia, despierte” y lamentos femeninos.

○ *Escena V*



(D1)



(E1)



(F1)



(G1)

Al igual que en el texto literario, la ceremonia de la boda no se representa, sino que se salta directamente a la celebración. Los recién casados ingresan con los invitados, que cantan una alboreá —cante típico de bodas gitanas— mientras suenan instrumentos folclóricos típicos, como panderos, cañas, botellas y sonajeras, además de la guitarra.

El espíritu de esta escena es popular; la intención es recrear un festejo típico de pueblo andaluz. Como en toda boda de estas características, no falta el brindis por los novios, los vítores, el vino, la música, el baile y la alegría.

Destaca en esta escena, una vez más, la gestualidad de los rostros, magistralmente subrayada por los primeros planos de la cámara. Mediante este recurso, es posible observar en detalle las emociones de cada uno de los personajes y comprender su significación en la construcción del discurso audiovisual (imágenes D1 y E1).

Seguidamente al saludo a los novios —cargado de tensión entre la Novia y la Mujer— aparece repentinamente en escena una banda con el cantante de copla Pepe Blanco, e inicia un pasodoble, baile popular español. Con esta incorporación, Gades propensa una actualización de la obra a su época, y tensa la dimensión



(H1)



(I1)

comercial y popular, con la elite de la danza escénica (Murga Castro, 2019). Los presentes posan para la fotografía grupal (imagen F1) que conforma uno de los leit motiv del film y que ya había aparecido al inicio, aunque en esta ocasión se comprende enteramente el origen de la imagen. La música se detiene y en absoluto silencio se recrea el momento exacto del clic de la cámara. Luego, el grupo se desarma para organizar el brindis (imagen G1). Pedro Millán Barroso (2009) señala la función semántica del vino en esta escena, sosteniendo que en el contexto litúrgico el vino adquiere el valor simbólico de la sangre, y, en este caso, la sangre será derramada; en consecuencia, podría asociarse con la idea de sacrificio.

Cabe destacar, en el caso del pasodoble, la carga semántica de su letra³⁵, que consideramos un indicio de la desgracia a punto de desencadenarse, como así también un modo de reelaboración del género trágico y,

³⁵ Cinta negra, pelo negro,
como el de aquella morena,
que con hachares y celos,
dejó sin sangre mis venas.
En tus alas hay temblores
de mocitas sin fortuna
que lloran penas de amores,
que lloran penas de amores,
bajo la luz de la luna,
¡Ay, ay! bajo la luz de la luna.
(...)
En tus alas primorosas
aún revuelan los lamentos
de promesas amorosas,
de promesas amorosas
que después de lleva el viento.
¡Ay, ay! Que después de lleva el viento.



(J1)



(K1)



(L1)



(M1)

en particular, de los conceptos y símbolos lorquianos (sangre, fortuna, luna, amor imposible/estéril). Resulta evidente que cada detalle de la obra ha sido exhaustivamente pensado para construir una transposición de lenguajes compleja y completa, difícil de agotar en un solo análisis.

La algarabía inunda la escena con el baile, en el que participan todos los invitados, e incluso los músicos bailan entre ellos, demostrando complicidad, felicidad y fraternidad. Sin embargo, la Novia solo tiene ojos para Leonardo, e incluso le produce resistencia y rechazo el contacto físico con su reciente marido (imágenes H1, J1). A través de la mirada enunciadora de la cámara, se aprecia el punto de vista de Leonardo, abriéndose paso entre los invitados, saludando y, al mismo tiempo, mirando fijamente a la Novia, quien también lo observa. El deseo y la pasión de ambos se manifiesta dancísticamente al virar de forma drástica la coreografía hacia pasos de tango argentino, caracterizado por la proximidad de los cuerpos, el abrazo, y las letras de amor pasional, pero también de dolor y tragedia (imágenes K1, L1). Los amantes son separados por la esposa de Leonardo (imagen M1) y la música cambia súbitamente a una rumba flamenca, cuya letra consiste en fragmentos de la canción «Giraba la rueda» del hipotexto lorquiano. Nuevamente, mediante la introducción de lenguaje verbal, se pone de manifiesto



(N1)



(Ñ1)



(O1)

la dimensión trágica, esta vez en un fuerte contrapunto de contexto festivo, lo cual refuerza ciertamente la tensión que se vive.

La letra anuncia la sangre que será derramada, introduce el importantísimo tema de la fortuna en la rueda que gira, y subraya el flujo constante de la vida en el agua que pasa, la imposibilidad de detener el fluir del tiempo³⁶.

Después de unos minutos de celebración — sombría, a pesar de la exultante alegría externa— la Novia manifiesta malestar físico replegándose sobre sí misma y tomándose las sienes (imagen N1) y se aparta. El Novio, atento a las necesidades de su esposa, la deja ir, y continúa bailando con su madre, mientras que la Mujer, sagaz, advierte la huida y avisa a los presentes a través de redobles (zapateado de planta entera) intensos, de alerta y enojo, acompañados de palamas sonoras de los invitados y cortando la música.

Ante la noticia de la huida de los amantes, la Madre, que en la primera escena había manifestado su rechazo hacia las navajas, es ahora quien toma prestada una de los invitados y la entrega en mano a su hijo (imagen Ñ1). Luego, extiende su torso y la cabeza hacia

³⁶ Porque el Novio es un palomo
con todo el pecho en brasa
y espera el campo
el rumor de la sangre derramada.
Giraba la rueda,
giraba, giraba,
giraba la rueda
y el agua pasaba.

adelante, con los brazos tensamente hacia atrás, en un gesto claro de inflar el pecho (imagen O1), indicándole así a su hijo la inminente necesidad de restituir la honra robada y hacerlo con coraje —con la fuerza de toda su casta, diría en el texto literario. El hijo reconoce su destino y parte a la búsqueda acompañado por otros mozos.



(P1)

Los invitados, cual transposición de los leñadores del tercer acto lorquiano, los buscan, y, con giros de lado de la cabeza y chasquidos de los dedos, se dividen en dos grupos, en dos bandos (imagen O1). Por el pasillo generado, producto de la división, emerge la Madre, con gesto adusto, de resignación y desesperanza (imagen P1).

Cromatismo: Invitados en colores marrones, grises, asociados a la tierra y al pueblo trabajador andaluz.

Música: - Alboreá: distintivo de bodas gitanas
- Pasodoble “Ay, mi sombrero”: género festivo popular.
- Rumba: palo festero de ida y vuelta con orígenes cubanos.

Emociones/sentimientos: Celos, culpa, alegría/felicidad (en contrapunto con tensión/insatisfacción), deseo, enojo, tristeza

Gestualidad/kinesia distintiva: relevancia de la proxemia de los cuerpos, desplazamientos y movimientos en grupo, gestualidad del rostro.

Objeto icónico: Vino y navaja.

Lenguaje verbal: - Vítoreas a los novios - Letra del pasodoble - Fragmentos de “Giraba la rueda”

○ *Escena VI*



(Q1)



(R1)



(S1)



(T1)

Con un paso de flamenco antiguo—«el paso de caballo», conocido en danza clásica bajo el nombre de «ballomé a terre»—, los fugitivos se alejan del rumor de la celebración que dejan atrás. Este paso de baile, replicado por el Novio y los cinco mozos que lo acompañan, aporta gran plasticidad visual al cuadro y crea estampas altamente estilizadas, contrariamente de lo esperable sobre una persecución (imágenes Q1 y R1). Además, los rostros de los amantes reflejan una actitud serena, de tranquilidad y sosiego. El Novio, por su parte, mantiene los labios apretados y el ceño fruncido, manifestando un fuerte enojo contenido por la reciente deshonra (imágenes S1 y T1).

Al producirse finalmente el encuentro entre los fugitivos y el Novio, concluye la búsqueda e inicia el duelo (imagen U1). A diferencia de lo planteado en el texto lorquiano, en esta ocasión sí se representa el enfrentamiento. Luego de cruzar miradas retadoras, aceptando el duelo y su destino, Leonardo y el Novio inician la contienda.

El silencio reinante hasta ese momento es interrumpido por la guitarra, que marca un creciente aumento de la tensión. A través de intensos zapateados se plantea el reto y la respuesta de cada uno de los personajes, incluida la Novia, que intenta detener y proteger a Leonardo, hasta que la música se detiene y dos exhalaciones cortan el silencio al tiempo que todos



(U1)



(V1)



(W1)



(X1)

alzan ambos brazos por delante —cada uno de los hombres con su respectiva navaja en mano— dando inicio al duelo (imagen V1). La Novia, ubicada al fondo del espacio escénico, del lado de Leonardo, observa la pelea gesticulando exageradamente de modo ralentizado, demostrando desesperación a través de su rostro, brazos y manos.

A partir de las exhalaciones se desencadena el final; el duelo es representado en absoluto silencio mientras los bailarines desarrollan una coreografía de movimientos ralentizados, creando el efecto visual de cámara lenta (imagen W1). Cabe destacar que, aunque se logre la ilusión de dicho efecto, el rodaje de la cámara mantiene su ritmo habitual. De esta manera, a través de un complejo juego de diagonales, los bailarines desempeñan un exigido cuadro coreográfico de larga duración —siete minutos— en el que mantienen el equilibrio de sus cuerpos, ejercitan la fuerza de los miembros superiores e inferiores, gesticulan y expresan emociones con extremo dramatismo, al tiempo que conservan la estampa de elegancia y plasticidad de toda la obra, elevando la muerte a un plano superior de sofisticación pictórica y onírica.

La tensión aumenta hasta el punto en que los contrincantes se hieren mutuamente. A medida que se acerca el instante de la muerte, la Novia se aproxima por detrás de los hombres alzando ambos brazos y abriendo las manos con los dedos tensionados (imagen

X1), creando un cuadro visual impactante que recuerda a la imagen de la Mendiga —la Muerte— en las didascalias del texto literario:



(Y1)

(...) Bruscamente se oyen dos largos gritos desgarrados, y se corta la música de los violines. Al segundo grito aparece la Mendiga y queda de espaldas. Abre el manto y queda en el centro como un gran pájaro de alas inmensas. La Luna se detiene. El telón baja en medio de un silencio absoluto. (Acto III, Cuadro I, p. 427)



(Z1)

Contrariamente a lo indicado por Lorca, en este caso la muerte no se produce en silencio, sino que al momento de las heridas inician palmas aceleradas y jaleos que acompañan la escena hasta que los cuerpos yacen tendidos sin vida. Luego de un primer plano de sus expresiones inertes, con la boca y los ojos abiertos, la música se detiene y da paso al silencio, que es luego interrumpido por el leit motiv «Despierte la novia». La Novia camina entre los cuerpos de los que fueron un día sus hombres, se reconoce en su desgracia, contempla sus manos —manchadas por la deshonra y la muerte— (imagen Z1), comprende la magnitud de la tragedia frente al espejo, y limpia sus manos en la parte superior del blanco vestido nupcial, dejando sobre este dos caminos de sangre. Es preciso indicar que en ningún momento del duelo brota sangre de las heridas, sino que se introduce en este preciso momento con la intención de un impacto visual final.



(A2)

El contraste del color rojo sobre el blanco del traje conforma otra imagen potente, de efecto trágico en términos de cromatismo. El espejo reproduce a la Novia manchada con dos caminos de sangre sobre su torso, uno por cada amante, y, a sus espaldas, los cuerpos tendidos de Leonardo y el Novio, mientras se oye el epitalamio, llamando con esperanzas a una novia la mañana de la boda (imagen A2).

Cromatismo: Vestuario indicado previamente. Rojo de la sangre sobre el vestido blanco.

Música: - Predominio del silencio
-Palmas y jaleos
-Epitalamio “Despierte la novia”

Emociones/sentimientos: Calma, enojo, rencor, hostilidad, desesperación, abatimiento, resignación.

Gestualidad/kinesia distintiva: Gestualidad exagerada del rostro, movimientos ralentizados, gestos lentos, pesados, sobreactuados.

Objeto icónico: Navajas, sangre.

Lenguaje verbal: - Jaleos – “Despierte la novia”.

IV. Apropiación de la obra dancística por parte de Carlos Saura³⁷

En el último eslabón de nuestra cadena autoral encontramos al cineasta, quien enmarca sus Bodas dentro del «ensayismo», concepto previamente desarrollado. La decisión de segmentar el film en dos partes está alineada tanto con este concepto, como con el propósito de evidenciar un proceso de creación.

La grabación del film requirió de un estudio meticuloso que, a diferencia de un ensayo sin cortes, no fue continuado ni espontáneo. Saura le dedicó tres días a la observación de los ensayos de la compañía y a la redacción de notas detalladas. A partir de ellas, ideó un guion de cinco partes (A- prólogo, B- maquillaje, C- ejercicios de

³⁷ Carlos Saura Atarés (4 de enero de 1932 - 10 de febrero de 2023) nació en la provincia de Huesca, en la comunidad autónoma de Aragón. Desde pequeño estuvo en estrecho contacto con el arte, pues su madre era pianista, y su padre, pintor. La influencia musical materna es considerada un factor clave en la posterior relevancia de la música como elemento fundamental de su discurso cinematográfico.

La infancia del aragonés estuvo marcada por la irrupción de la Guerra Civil Española (1936-1939), la cual obligó a la familia a trasladarse en dos ocasiones en busca de refugio en zonas republicanas. Durante esos dolorosos años, grandes penurias forjaron el carácter y la mentalidad del director, inmerso en un ambiente de fuerte opresión religiosa, familiar, y militar, que reflejaría años más tarde a través de la concepción trágica de sus obras.

Aficionado a la fotografía, Saura se inscribió en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas de Madrid —luego de un breve paso por las carreras de Ingeniería Industrial y Periodismo—, donde obtuvo el diploma en Dirección Cinematográfica en 1957.

Se destacó profesionalmente como director de cine, fotógrafo, dibujante, guionista y escritor. Su filmografía presenta una extraordinaria complejidad artística, incluyendo —además de la exploración de la metadiscursividad—, una visión estética particular y la incorporación de avances tecnológicos dentro del cine. Su producción presenta temas recurrentes de la infancia, y alterna realismo y surrealismo, con referencias simbólicas, así como también alusiones alegóricas. Otro de los temas que se repiten asiduamente es la indagación sobre la identidad de España, la cual aborda multidisciplinariamente, a través de la imagen, el sonido y el movimiento.

Algunas de sus obras son *La caza* (1965), *Ana y los lobos* (1972), *La prima Angélica* (1973), *Cría cuervos* (1976), las tres colaboraciones con Antonio Gades —*Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986)—, y los films musicales *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Tango* (1998), *Salomé* (2002), *Iberia* (2005), *Fados* (2007), *Flamenco, Flamenco* (2010), *Zonda*, *Folclore Argentino* (2015) y *Jota de Saura* (2016).

Entre otros múltiples premios y reconocimientos, recibió la Medalla de Oro de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas de España, y la Orden de las Artes y las Letras de Francia.

Saura falleció en Madrid, aún en actividad artística, y actualizado con los últimos referentes de la cultura española, y del flamenco en particular. Recibió el premio Goya de Honor horas después de su muerte, el 11 de febrero de 2023.

calentamiento, D- vestuario definitivo, E- *Bodas de sangre*), el cual concretó a lo largo de cinco semanas de filmación. Si bien el ensayo original que fue el puntapié para el film se realizó en la Escuela Nacional de Danza de Madrid, para el rodaje se optó por los estudios Cinearte, donde se armó un set especialmente diseñado para la ocasión.

En la apropiación cinematográfica que efectúa Saura sobre la coreografía de Gades resulta trascendental la riqueza visual que le agrega el director a la obra dancística, pues permite el detalle, lo captura y enseña de un modo nunca antes presentado. Aun cuando los bailarines reprodujeran los mismos gestos sobre el escenario de una sala teatral, sería muy difícil poder apreciarlos en el mismo nivel narrativo que logra Saura. De esta manera, la imagen confiere un inmenso valor agregado a la danza, al posibilitar la lectura de las emociones a través del lenguaje gestual, en la gran complejidad de sus matices.

Además, los puntos de vista y los enfoques de la cámara, cuidadosamente pensados para presentar cada cuadro y cada escena, elaboran un texto fílmico aparte, elevado por sobre la obra dancística —aunque, a su vez, atado a ella— que lleva indudablemente la firma autoral saurana. Wendy Rolph (1986) describe con gran precisión la autoridad que adquiere la lente en la filmación de la obra:

In filming the metaphorical world of Gades' dance, Saura's camera tends to operate synecdochically and metonymically, frequently tracking in on parts of the dancers' bodies or cutting to close-ups of their hands or feet or facial expressions, persistently examining the relation of vision of what is viewed. His essentially allusive style of filming complements the allusive quality of the modes of mime and movement of the ballet but perhaps goes further than does the dance by itself towards calling up the full connotative range of the poetic imagery of the Lorca play. (P. 200)

El poder de la imagen es tan fuerte que basta solamente con facilitar un recorte (imagen A), un detalle, una mirada (imagen B), o bien, combinar planos desde distintos ángulos, como el cenital —desde lo alto— (imagen C), el dorsal (imagen D), el ángulo “gusano” —al ras del suelo— (imagen E), o los frecuentes picado y contrapicado, para

expresar más de aquello que se podría con palabras. A su vez, la imagen permite apreciar los puntos de vista subjetivos de los personajes (imagen F), y le otorga información al espectador, elevándolo a un estado de superioridad por sobre los personajes.



A



B



C



D



E



F

De los componentes no verbales del film, destaca el cineasta las posibilidades exploradas a través de la imagen:

Los «comentarios» son siempre visuales, no literarios o verbales. No hay locución ni textos explicativos: todo lo que se dice está en la música o en la cámara, y mediante esta se exploran los gestos, las miradas, los movimientos, los pasos de baile... (En De Courcelles, 2006, p. 14)

Uno de los empleos de estos «comentarios visuales» consiste en la exposición de los momentos de espera de los bailarines en diversos cuadros. La cámara los capta atentos al ensayo que están llevando a cabo sus compañeros, aguardando el momento preciso en el que les corresponda ingresar a la escena. Como ya advertimos, se trata de una decisión en relación con el devenir creativo. Así, en ciertos momentos, ya sea antes de iniciar una escena (imagen G), al finalizarla (imagen H), o durante su desarrollo (imagen I), la cámara sigue a los bailarines sin censurar la presencia del resto de los presentes.



G



H



I

Por último, deseamos subrayar la importancia del movimiento dentro de la apropiación artística que realiza Saura, ya que los cuerpos de los bailarines no son los únicos en movimiento, sino que se encuentran acompañados por otra coreografía, la de la cámara. La danza de la cámara resulta una incorporación ineludible en la concepción del director, familiarizado con el retrato de obras dancísticas:

Intento que la cámara participe en la coreografía. Mi amor por la danza nace esencialmente de mi sorpresa frente a un cuerpo que evoluciona al ritmo de la música, ya se trate de sonoridades de un tam-tam o de una música sofisticada. Intentar acompañar las evoluciones del bailarín es un desafío excitante. (En De Courcelles, 2006, p. 47)

Imagen, movimiento, creación. Saura le agrega valor a la obra de Gades. La acerca, la «comenta» con «notas al pie», como un lector a su obra preferida, la destaca en los momentos justos, precisos, elevando los microgestos de los rostros a sentencias visuales con un poder de transmisión potencialmente más fuerte que el de cientos de palabras. El seguimiento con la mirada de parte de la Novia a Leonardo durante el baile, las reacciones desesperadas de la Mujer, el rostro de entereza en la resignación de la Madre, el cruce de miradas entre los personajes, todas estas apreciaciones son solo algunas de las que aporta la visión saurana a la obra de Gades. Visión e intervención que enriquecen y resultan en un perfeccionamiento del texto dancístico existente.

CONCLUSIONES

LORCA – GADES – SAURA: UNA RELACIÓN EN MOVIMIENTO

No es caprichoso que Lorca estuviera montando a Calderón, Lope de Vega o Cervantes en La Barraca. No lo es, porque todo está concatenado, a través de una serie de eslabones que han llegado hasta él... A mí me parece muy bien que Lorca siguiera haciendo un teatro “popular”, con temas básicos, en la línea de la tragedia.

(Saura, 1994)

I. Admiración artística signada por códigos e imaginarios compartidos

Postulamos, desde el inicio de nuestro trabajo, un concepto de cadena colaborativa entre autores, que parte de Federico García Lorca, es continuada por Antonio Gades, y, a su vez, retomada por Carlos Saura. Si bien cada una de las «bodas» es un hecho artístico independiente, con propuestas estéticas y características propias, claramente definidas, los autores de estos textos —literario, dancístico, fílmico— comparten no solo un rico imaginario, basado especialmente en el concepto de tradición española —intrínsecamente ligado al Barroco—, sino también una serie de códigos culturales, morales, y de preferencias en cuanto a métodos de trabajo y al arte en general, fundados, muchas veces, en sus propias experiencias personales.

Como primer factor, señalaremos un hecho curioso que se repite en los últimos dos eslabones de la cadena, y es que, tanto Gades como Saura utilizan el término «revelación» al referirse al descubrimiento de su predecesor. Ese primer encuentro es vivido como una epifanía, como una experiencia que atraviesa profundamente sus concepciones artísticas y los marcan en lo más íntimo:

Yo tenía como dieciséis años y un señor me dio un libro de Lorca y me dijo: toma, léete esto, pero no se lo digas a nadie. (...) **Entonces fue como una revelación.** Y años después, bastantes años después, en los años setenta, decidí montar una obra donde tuviera el soporte literario para expresar lo que expresan los novelistas con los personajes, con las palabras, expresarlo con la danza, y así lo hice. Busqué determinadas músicas, los trajes, lugares, formas, de todo lo que eran nuestros ritos, y encontré en la obra de *Bodas de sangre* todos los elementos que dicen que existen en el pueblo español: el matriarcado, los celos, la pasión, el pueblo, lo popular, el amor... e hice las Bodas. (Gades en Arecha, J.C. 2007, 25') [Destacado propio]

Por su parte, Carlos Saura —a diferencia de Gades, ya conocedor de la obra lorquiana— también emplea dicho término para aludir, esta vez, a la propuesta del coreógrafo:

Yo iba cargado de prevenciones (...) Pero allí me encontré con todo lo contrario. (...) **Para mí fue una revelación.** Gades había conseguido lo que a mí me parecía imposible de obtener con el teatro de Lorca, todo parecía fácil allí: se mantenía lo popular en el sentido más profundo, había una integración prodigiosa, difícilísima entre el relato, la coreografía austera, eficaz, y la música de resonancias populares. (En Rolph, 1986, p. 194) [Destacado propio]

Probablemente ese momento bisagra, de hallazgo revelador, haya sido experimentado asimismo por García Lorca ante el encuentro con los clásicos durante su juventud. El poeta, anclado en los cimientos de la tradición española, conocedor y estudioso de la lengua y de los cánones literarios, admiraba y tomaba como referencia a los máximos exponentes del Siglo de Oro.

Tal como expusimos con anterioridad, el nombre de Lorca es asociado indefectiblemente a los términos «tradición y vanguardia». Este binomio contempla no solo su obra y su visión, sino que, además, se extiende a una característica representativa de toda la Generación del 27, ya que la cultura en la que se formaron sus integrantes «sentía la

necesidad de respetar a los clásicos» (García Montero, 2016), de buscar en el pasado, más que para romper con él, para encontrar y reconocer los esfuerzos del progreso. Por este motivo, buscaron procurar una lectura modernizadora de la tradición, y Lorca, movido por su interés en el teatro, se sumergió en ella, la asimiló, la reelaboró a su propio modo, para luego desarrollarla y proyectarla hacia el futuro (García Montero, 2016).

«Tradicición y vanguardia» son términos igualmente asociados a la figura de Antonio Gades. Siempre respetuoso de las raíces, el bailarín basó su concepto dancístico en un constante diálogo entre las formas flamencas puras y una estilización innovadora. Sabía que era necesario respetar la pureza del baile —más que una necesidad, un deber dentro del ambiente flamenco— y, a partir de allí, luego de formarse en una vasta variedad de bailes regionales, en el flamenco y en la danza clásica, maduró su estilo personal. Con este, revolucionó y jerarquizó el flamenco, lo elevó a un plano estético superior, no solo por la extrema estilización de su propuesta, sino por saber trasladarlo a los mejores escenarios del mundo, logrando que la atención del público extranjero se dirigiera al arte flamenco y que obtuviera notoriedad y reconocimiento a nivel mundial.

II. Arte depurado y auténtico: la imperiosa necesidad de la dignificación

La sensibilidad de Gades, su elegancia y su estética, están profundamente ligadas a dos nociones que caracterizan su obra y su legado: depuración y esencia.

Previamente expusimos las características que componen su estilo, en el que se despliegan líneas depuradas, sobrias y austeras, sin perder por ello fuerza en la expresión; por el contrario, la capacidad de transmisión se concentra y se potencia. Sobre su *Crónica del suceso de bodas de sangre* (1974) se afirmó: «seis sobrias y breves escenas nos ponen en contacto con el mundo lorquiano de una forma esencial, sin virtuosismos, pero con enorme intensidad y dramatismo»; y con respecto a su coreografía: «el discurso danzado, fuerte y sobrio es tan claro y directo que, aunque nadie hable, se escucha el diálogo» (Domínguez et al., 2009, p. 15).

El poder de condensación del coreógrafo tiene su equivalente en la claridad y profundidad del cine saurano. El director, quien también supo aunar tradición y vanguardia a lo largo de su trayectoria, exploró el cruce de las artes indagando entre las distintas posibilidades expresivas que cada disciplina pudiera brindarle. Curioso por las relaciones hiperdiscursivas, sus propuestas —especialmente dentro del corpus flamenco de su filmografía— mantuvieron una estética visual de sobriedad y austeridad, logrando que las relaciones intertextuales complejas resulten, sin embargo, simples ante la mirada del espectador. La construcción discursiva sofisticada, pero aun así interpretada como natural, es una singularidad abordada tanto por Lorca, como por Gades, y por supuesto, por Saura.

Otro factor determinante en los tres eslabones de la cadena autoral consiste en una excepcional capacidad para captar la esencia de las cosas. Descubrir el núcleo, la raíz de un hecho, de un sentimiento, o de aquello que se desee expresar, eliminando lo superfluo para dejar al descubierto su auténtica condición, es verdaderamente complejo, y puede afirmarse que nuestros autores lo consiguen.

Lorca, identificado con las esencias, postulaba que «se debe tomar del pueblo nada más que sus últimas esencias y algún que otro trino colorista, pero nunca querer imitar fielmente sus modulaciones inefables, porque no hacemos otra cosa que enturbiarlas. Sencillamente por educación» (En Gómez, 2012, p.87). Para el granadino era fundamental no subestimar la sabiduría del pueblo, que llega incluso a lugares que el poeta culto pocas veces alcanza, si es que alguna vez lo hace. En el acervo popular viven canciones incluso más cultas que aquellas compuestas por eruditos o profesionales, pues durante el proceso de su origen fueron adquiriendo vida en los labios del pueblo. Por ejemplo, sobre la nana andaluza, Lorca afirma que «el pueblo la ha embellecido, la ha completado, la ha depurado hasta esa belleza que hoy tenemos ante nosotros» (En Gómez, 2012, p. 26).

La depuración estilística se asocia con el proceso de decantación necesario para descubrir la esencia, es el resultado de una elaborada maduración. Hay en Lorca una depuración formal con voluntad de síntesis (García Montero, 2016), una búsqueda de pureza para reivindicarla. Exactamente lo mismo puede aplicarse a la obra de Gades.

Sostenemos que hay dos conceptos que atraviesan la obra entera del coreógrafo: esencia y depuración, y, a su vez, estos vienen asociados profundamente al respeto por el pueblo y por el trabajo del artista: «estudié el folclore como un poeta estudia la gramática, no se lo trinqué al pueblo para prostituirlo» (En Grimaldos, 2011, p.148).

La idea de «prostituir» el patrimonio cultural popular aterraba a Gades, quien ha manifestado su preocupación en numerosas declaraciones a lo largo de su carrera. Al aplicar este concepto al flamenco, pretende tomar distancia del lugar común al que incontables veces ha sido —y sigue aún siendo— asociado este arte: a la idea de grotesca españolidad, atravesada por los tópicos de la juerga, el bajo mundo, los excesos y la exageración. Se trata de la misma imagen de «pandereta» ya advertida por los miembros de la Generación del 98 y la del 27.

Interpelados por la necesidad de modificar la visión de España que se proyectaba al exterior, tanto Lorca, como Gades y Saura dedicaron buena parte de su trabajo a intentar alterar esta imagen básica y cliché, y sustituirla por una de sensibilidad, estilización y jerarquía artística³⁸; todo ello dentro de un marco de honestidad y dignidad intelectual.

Quienes conocieron a Antonio Gades destacaron su concepción de la ética, además de una férrea disciplina para el trabajo. Exaltaba permanentemente la dignidad en un artista, la valoraba y la esperaba de sus bailarines tanto como de sí mismo. Este sentido de dignidad estaba asociado a la integridad de la persona, a ser fiel a sus valores, a «no

³⁸ Todos habéis oído hablar del cante jondo y, seguramente, tenéis una idea más o menos exacta de él...; pero es casi seguro que a todos los no iniciados en su trascendencia histórica y artística, os evoca cosas inmorales, la taberna, la juerga, el tablado del café, el ridículo jipío, ¡la españolada, en suma!, y hay que evitar por Andalucía, por nuestro espíritu milenario y por nuestro particularísimo corazón, que esto suceda.

No es posible que las canciones más emocionantes y profundas de nuestra misteriosa alma estén tachadas de tabernarias y sucias; no es posible que el hilo que nos une con el Oriente impenetrable quieran amarrarlo en el mástil de la guitarra juerguista; no es posible que la parte más diamantina de nuestro canto quieran mancharla con el vino sombrío del chulo profesional. (García Lorca, en Gómez, 2012, p.124)

De igual modo, Saura reconoce que «la imagen de España que proyectamos al exterior es brutal, violenta y elemental, y se corresponde solo a medias con la realidad» (Saura en De Courcelles, 2006, p. 23).

venderse» para gustar al público o por dinero, a mantenerse firme en las convicciones y actuar en consecuencia, no solo en cuanto al arte sino en cada aspecto de la vida:

La ética de la danza para mí es saber que estás representando la cultura de un pueblo, no prostituirla. La ética es hacer algo, no para que te aplaudan, sino para sorberla. No bailar dentro afuera, sino de fuera dentro. La ética es ganarte honradamente, dedicar y buscar más de lo que debe ser. La ética es enseñar a quien se lo merece lo que tú sabes. La ética es no estudiar para ser mejor que aquel sino estudiar para ser mejor que tú mismo. (En Arecha, J.C. 2007, 6”)

En la misma línea, Carlos Saura declara:

Cada cual tiene que hacer lo que siente y si le gusta una cosa, que la haga y que la haga lo mejor que sepa, que la dignifique. Que en eso ha consistido la labor de Antonio Gades, por quien siento una admiración enorme. Él y algunos otros han dignificado un baile que está machacado por los tablados flamencos, que está adulterado, destrozado, hecho con desgana. (En De Courcelles, 2006, p.15)

Dignificar la literatura, el flamenco y el cine español ha conformado un marco, a la vez de un norte en común, en nuestra cadena de autores.

En el caso de Saura, el discurso cinematográfico —metadiscurso— le permitió concebir el cine como un espacio de convergencia, un terreno apropiado para explayar sus inquietudes más íntimas. En este, contribuyó con su aporte a la dignificación y la elevación del arte popular español a través de su personalísima indagación hiperdiscursiva

Otro concepto que deseamos destacar es la visión del artista como un trabajador de la cultura. Hemos comentado la misión pedagógica de Lorca con *La Barraca*, cuyos miembros —incluido el poeta en su rol de director— llegaban a los pueblos vestidos con monos de trabajo, a la manera de obreros de la cultura. Tal era su concepción: el poeta no era un iluminado, sino un esmerado buscador de palabras que se debía a la constancia y al estudio —«si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios, o del demonio, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo» (en Inglada, 2017, p. 67) —. Por su parte, a los tres autores les tocó encabezar un grupo de personas, a las cuales dirigieron y

guiaron, sin olvidar que se trataba de trabajadores —y no de figuras inalcanzables— en busca del mejor producto artístico.

El paralelismo entre el grupo de La Barraca y el de la compañía de Gades es el más evidente, ya que es notoriamente subrayado por el mismo Gades en la primera parte de *Bodas de sangre* (1981), cuando solicita expresamente una fotografía de La Barraca, marcando así una clara analogía entre la labor pedagógica, social y cultural de García Lorca, con la de su propia compañía. El legado es retomado, valorado y continuado.

III Cultura española y flamenco

La apreciación del arte barroco, sus propiedades y rasgos estilísticos, atraviesa —según procuramos evidenciar a lo largo del trabajo— a los tres autores de nuestra cadena autoral. La huella viva de los clásicos y del imaginario barroco se manifiesta en nuestra tríada inseparablemente de la noción de España. Así, en la conferencia «Las Nanas Infantiles» (1928), Lorca elabora una definición de una España exuberantemente barroca:

Siempre tendremos que reconocer que la belleza de España no es serena, dulce, reposada, sino ardiente, quemada, excesiva, a veces sin órbita; belleza sin la luz de un esquema inteligente donde apoyarse y que, ciega de su propio resplandor, se rompe la cabeza contra las paredes.

Es preciso advertir que, además de los componentes estilísticos barrocos de sus textos, existen ciertos factores ideológicos, culturales y antropológicos propios de esta categoría en la concepción artística de nuestros autores. Algunos de ellos son: la valoración y exaltación de la diversidad y del folclore popular, la hibridación, el mestizaje, y la deslimitación de categorías.

Por último, quisiéramos resaltar la influencia del flamenco en el imaginario de cada uno de los tres autores.

Federico García Lorca no era un especialista, como pudiera pensarse, del arte flamenco, pero sí contaba —tal como apuntamos previamente— con la capacidad innata de saber descubrir y captar la esencia de las cosas. Su sensibilidad le concedió un entendimiento profundo de las raíces de este arte, más allá del cante y del toque, en cuanto a su hondura y su dimensión sociológica en relación con el pueblo andaluz.

El granadino contaba con una buena formación musical desde pequeño, y además de entablar una significativa amistad con Manuel de Falla, también indagó en el aspecto informal del arte, e, impulsado por la curiosidad, aprendió a acompañar distintos palos flamencos con la guitarra gracias a tomar clases con dos músicos gitanos. En cuanto a su producción, ha teorizado el arte en conferencias que han pasado a la historia: «Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo» (1922), «Arquitectura del cante jondo» (1931) y «Juego y teoría del duende» (1933). Aunque ciertos flamencólogos coinciden en que hay inexactitudes y errores teóricos en sus ponencias (Bernal Romero, 2018), lo que es innegable es que el poeta sabe describir mejor que nadie la hondura y el carácter, tanto primitivo como telúrico, del flamenco. Así lo demuestra en los poemarios *Poema del cante jondo* (1921) y *Romancero Gitano* (1928), en los que despliega un gran sentido poético, con intensidad y fuerza.

La vida de Antonio Gades estuvo signada por el flamenco, al cual revolucionó y marcó para siempre. A través de la conformación de un estilo propio, transformó la danza y la estilizó de un modo sin precedentes hasta el siglo XX. Su aporte lo ha llevado a ocupar un lugar en la historia de este arte, y su legado es custodiado por la fundación que lleva su nombre. Además de sus piezas, suites y coreografías, creó obras con soporte literario que han difundido el flamenco alrededor del mundo.

Es importante destacar que los autores comparten una misma concepción sobre la danza: reafirman su función biológica y social, como expresión misma del individuo y de su pueblo. En este nivel sociológico de la danza —en el que Gades siempre destaca la ética por sobre la estética— coinciden y se encuentran.

La perspectiva del coreógrafo sobre el baile como expresión humana esencial e inclusiva es reflejada en la conformación de su compañía:

Se olvida que el baile no es un ejercicio. Es un estado anímico que sale a través de un movimiento. Por eso mi compañía está humanizada: hay gordos y flacos, calvos, altas, con tetas gordas, sin tetas; es un pueblo que baila, no son bailarines que imitan a un pueblo.

(1996, en <https://www.elmundo.es/fotografia/2004/07/gades/foto01.html>)

Años atrás, Lorca (1935) —consciente de la dimensión antropológica de la danza— confesaba en una entrevista su emoción hasta las lágrimas al presenciar el baile de un niño gitano

con los pies desnudos, desarrollando la llama de la euritmia viva de su corazón tierno, con el ritmo heroico de todo el pueblo mío, de toda la historia muerta envuelta en las cenizas calientes de la casta, guiñando el ojo cuco de la ironía del sur, templada por el sol que seca las sales el agua marina de Cádiz y endulza las soleras del vino de Jerez. (En Bernal Romero, 2018, p. 101)

En cuanto a Carlos Saura, fue un aficionado del flamenco desde sus inicios como fotógrafo de danza. A partir de entonces, comenzó a interesarse por la rica diversidad existente dentro del mundo flamenco, lo cual refleja en el corpus musical de su filmografía, en el que retrata a artistas emblemáticos y puristas del cante, el toque y el baile, así como también a otros contemporáneos y emergentes, para dar cuenta de la riqueza y la evolución del flamenco en España³⁹.

El director rechaza los tópicos folclóricos asociados a la liviandad, el histrionismo y la exageración, y proclama una estética de sensibilidad, austeridad, complejidad y hondura. Prueba acabada de ello es el producto de los films en colaboración con Gades: *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1985).

Saura siguió comprometido hasta el final de su vida con la revalorización del arte flamenco, colaborando con las nuevas figuras que actualizan el arte.

³⁹ *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995), *Iberia* (2005) y *Flamenco, Flamenco* (2010).

RECAPITULACIÓN Y RESULTADOS DEL ANÁLISIS

De expresar yo algo flamenco, sería la soleá o la seguiriya gitana —o el polo, o la caña—. O sea, lo hondo, lo escueto, el fondo primitivo de lo andaluz, la canción, que es más grito que gesto.

Federico García Lorca (1922)

De acuerdo con las conclusiones previamente expuestas, podemos confirmar la existencia de circunstancias comunes en la vida y obra de los tres autores de nuestra tríada, así como su afirmación en una sólida cadena autorial. También, que cada uno de ellos propone un texto de *Bodas de sangre* —el literario, el dancístico y el fílmico— bajo una perspectiva única, original e independiente, tanto desde el punto de vista genérico, como desde una visión atravesada por la estética de un Barroco despojado, austero, y estilizado, de «una estética deslumbrante, pero también de una deslumbrante sencillez o de una deslumbrante complejidad» (en De Courcelles, 2006, p.90). Se trata de una construcción que ha subrayado la extremosidad como principio representativo —«ni exuberante ni sencillo por sí, sino, en cualquier caso, una u otra cosa, por razón de extremosidad, por exageración» (Maravall, 1980, p. 426)— y lo ha elevado con sobriedad y elegancia.

A lo largo del presente trabajo, aplicamos la categoría estética barroca desde una mirada meta-histórica, y comprobamos su presencia en los textos objeto de estudio. Más aun, consideramos que no nos hemos limitado a la mera comprobación de su presencia, sino que hemos profundizado en aspectos novedosos, y, fruto de nuestro análisis, se han manifestado y han visto la luz algunas conexiones asombrosas entre historia, ficción, arte, música, y antropología cultural. A continuación, expondremos los resultados de nuestro estudio:

En el primer capítulo, hemos probado la aprehensión de la tradición española por parte de Federico García de Lorca, fuente de la que bebió particularmente durante los primeros años de su niñez y adolescencia, y que luego desarrolló con madurez en su carrera literaria. La biografía del poeta da cuenta de su hondo interés y compromiso por la cultura

popular de su tierra, la imagen de Andalucía, el legado de don Luis de Góngora —además de su enérgica revalorización del mismo—, los autores del Siglo de Oro, la poesía del pueblo, la música, las canciones populares, y, por supuesto, el flamenco. Durante su vida procuró defender y custodiar la pureza de las producciones orales con el fin de evitar que la sabiduría del pueblo cayese en tópicos desafortunados, o fuese desvirtuada a manos de poetas cultos, enfatizando siempre que la poesía del pueblo debía respetarse y debían tomarse de ella solo las «últimas esencias». Hemos, en este capítulo, expuesto el lado hispanista de Lorca, y descubierto su fuerte compromiso pedagógico en la difusión de la tradición española a través del proyecto universitario La Barraca.

En el segundo capítulo, hemos analizado las huellas de la cosmovisión barroca en el texto dramático y en el dancístico. En cuanto al primero, hemos puesto de relieve las conexiones entre la dramaturgia lopesca y la lorquiana, considerando *El Caballero de Olmedo* (1620-1625) como uno de los antecedentes de *Bodas de sangre* (1933). Además, postulamos y demostramos una reactualización del género tragedia llevada a cabo por Lorca mediante una corrección del modelo clásico, al cual incorporó temas populares, personajes de clase rural, canciones, alusiones y la introducción de versificación variada, proponiendo de esta manera un uso poético novedoso, heredado, en parte, del legado lopesco, al que añadió su intervención personal, enriquecida por un vasto conocimiento de las obras y los autores del Siglo de Oro español.

Mediante un pormenorizado estudio, evidenciamos la existencia de puntos en común entre ambos textos. Estos son: la circularidad en su estructura —elaborada mediante el motivo del cuchillo—, el recurso estilístico de la reiteración, la heterogeneidad compositiva, la notable síntesis entre tradición y vanguardia, y la incorporación del folclore andaluz, así como del acervo popular. Luego, al hacer foco en la cosmovisión barroca, ahondamos en la construcción de los personajes, sobre todo en los de la Madre y la Novia, cuya elaboración psicológica nos permitió enfatizar los postulados de nuestra hipótesis, pues a través de estas mujeres se reflejan con claridad ciertos motivos y temas profundamente barrocos: el sentido del honor y la honra, el valor patrimonial del matrimonio, la conciencia de casta, la exacerbación de la muerte, la fugacidad de la vida y

las contradicciones propias del conflicto interior, una característica típicamente barroca, experimentada —y sufrida— angustiosamente por la Novia.

En el tercer capítulo fundamentamos las razones que sustentan la existencia de una estética barroca en el film de Carlos Saura. En coincidencia con Lorca, la cuestión del género destaca por su singularidad y por la invención del autor. Denominamos a las *Bodas* de Saura como un film-documento, de acuerdo con la propia definición del director, luego de discurrir sobre sus posibilidades genéricas. La preferencia por esta nominación responde al interés personal de Saura por reflejar el hecho artístico en su acontecer, en correspondencia con su concepto de «ensayismo», el arte de exponer y valorar los ensayos por sobre la obra terminada. De aquí, la voluntad por presentar el contenido del film como un artificio, como un constructo intencionalmente dispuesto con un marco introductorio, que cumple la función tanto de advertencia al espectador —desafiando sus horizontes de expectativas—, como de instrumento para reflejar sus preocupaciones artísticas —«Descubrí que los españoles teníamos una tradición literaria y pictórica en donde ya se trataba lo que a mí tanto me preocupaba» (en De Courcelles, 2006, p. 10)—.

El concepto de lo inacabado en el arte, de lo artificial y artificioso, de lo ilusorio, lo engañoso y lo aparente, según pudimos exponer, es esencialmente barroco, y fue aprehendido y desarrollado por el director.

Desde este punto del análisis de la cosmovisión barroca, abordamos la dificultad y la novedad dentro de la poética del film, y cómo interpela al espectador, al pretender despertar su interés e involucrarlo mediante un rol activo. Subrayamos, además, la complejidad compositiva —esencial— del film-documento, materializada a través de la complicación de lenguajes, planos y semióticas que, como un juego de puestas en abismo, reúne heterogeneidad y unidad en una «complicación armoniosa». Este hallazgo nos vincula directamente con el concepto barroco de fusionismo, presentado en la introducción del trabajo, que señala la tendencia a asociar en una unidad orgánica una multiplicidad de elementos, aun cuando sean contradictorios. Por otra parte, la hibridación, el mestizaje, y la huida de las formas puras contribuyen a la atenuación de los límites genéricos, y forman parte de la indagación saurana sobre las diversas posibilidades expresivas.

Junto con el interés barroco por lo difícil, la búsqueda de una recepción activa y la deslimitación genérica, en este capítulo estudiamos la elaboración del concepto de temporalidad, alcanzado por medio de la reiteración de la foto grupal durante el festejo de la boda en tres momentos claves del film: el inicio, el medio y el fin.

Al arribar al cuarto capítulo, luego de haber analizado la figura de García Lorca, lo mismo que los textos objeto de nuestro estudio, advertimos la necesidad de demostrar la trascendencia del concepto barroco de movimiento, manifestado a través del eslabón que posibilita el nexo entre el texto literario y el fílmico: el baile flamenco.

Explorando los orígenes de este arte, evidenciamos su naturaleza mestiza — notablemente en coincidencia con el Barroco—, su esencia pluricultural, y su universalidad. En cuanto a las propiedades de la corporalidad en la danza, destacamos la importancia de la compostura, la figura y la expresión; esta última, aunque siempre contenida, plena en su poder de comunicación. Un rasgo sin dudas asimilado magistralmente por Antonio Gades, cuyo baile depurado, estilizado y sobrio, renovó para siempre la danza flamenca del siglo XX. Gades cultivó un estilo que elevó como nunca antes el flamenco y lo trasladó a los escenarios de los mejores teatros del mundo. Un estilo que unió el sentido popular de este baile con la rigurosidad de la danza clásica. El coreógrafo, hombre comprometido social y políticamente, conjugaba en su figura el sentido de lo universal y de lo local. Sobre él, ha afirmado Caballero Bonald que «siendo el más universal de nuestros bailarines, es también el más íntegramente español de nuestros bailaores», frase que reza la placa de la estatua de Gades ubicada en La Habana e inaugurada en 2007. Español y universal, igual que García Lorca, o mejor dicho en el caso del poeta, andaluz y universal. Dos características que, sin dudas, traspasan a estos grandes artistas del mismo modo que los conceptos de tradición y vanguardia, y de lo culto y lo popular.

En el quinto capítulo del trabajo, examinamos en detalle la comunicación no verbal del film y de la coreografía en todas sus dimensiones. Puntualizamos sobre la iconicidad, el poder de la imagen y el concepto de mostración cinematográfica al plantear la existencia de dos grupos de objetos con funciones semánticas diferenciadas: los que remiten a la tragedia y los que construyen la poética del proceso creativo. También explicamos la

significación cromática en los objetos y en el vestuario, la focalización del espacio físico llevada a cabo por Saura, y la corporalidad en la narración.

A través de un minucioso análisis coreográfico y paralingüístico, estudiamos la comunicación no verbal en cada una de las escenas del texto dancístico, estableciendo el vínculo con el hipotexto lorquiano. Comprobamos la maestría de Gades en la transposición de lenguajes, y precisamos en cada caso los sustentos de las decisiones en cuanto al cromatismo, la música, los silencios, los objetos, y, sobre todo, la gestualidad de los bailarines en el paso de la narración de la trama y de las emociones desde sus cuerpos y sus rostros, elaborando el pasaje del código verbal al dancístico-gestual. De este modo, luego del pormenorizado estudio cinético y no verbal apoyado en la presentación de fotogramas, evidenciamos cuán valioso es el aporte de la mirada saurana sobre la coreografía de Gades. Pusimos de manifiesto los procedimientos de los que se valió el director para apropiarse de la obra dancística, y así crear su versión de *Bodas de sangre*. En esta, agrega ciertamente una extraordinaria riqueza visual a la danza al permitir el detalle de la imagen a través de planos y recortes, además de su personalísima creación sobre la poética ensayística.

Conforme con la investigación desarrollada en el presente trabajo y sobre la base de los resultados previamente expuestos, estamos en condiciones de afirmar que hemos probado nuestra hipótesis sobre la existencia, presencia y proyección de la estética barroca en el texto literario *Bodas de sangre* (1933) y el texto fílmico homónimo (1981), y que la unión entre ambos es posible gracias a la propuesta dancística *Crónica del suceso de Bodas de sangre* (1974) de Antonio Gades, apropiada por el director Carlos Saura desde su visión cinematográfica. Asimismo, comprobamos la honda influencia de los autores del Siglo de Oro español en la concepción artística y en las obras de la tríada autoral, afianzada en el concepto de tradición.

Comprendimos que, tal como sentenció alguna vez Lorca, todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas; que verdaderamente anda por las calles, pasa a nuestro lado, permanece aquí y allá, y solo el ojo que sabe mirar, solo aquel, la encontrará y reconocerá hasta en los sitios más insospechados. En la búsqueda de nuestras comprobaciones, nos fue permitido asomarnos al resplandor de la novedad en su

poesía y en su dramaturgia, y correr el velo de la dificultad para que pueda filtrarse la luz de lo insospechado.

Estableciendo puntos de contacto, podemos coincidir con el crítico literario, Rocco Montano, quien propone al arte barroco como fruto de un esfuerzo

de invención, de inteligencia, de agudeza, que se desenvuelve en dos planos: el plano del descubrimiento de lo real y de sus relaciones insospechadas, imprevisibles; un descubrimiento alegre, una inteligencia activa, extremadamente móvil (...) Y, por otro lado, debe considerarse esta misma agudeza en el plano de la asociación de las imágenes, de los sonidos, de las asociaciones verbales. (En Aguiar e Silva, 1972, pp. 282-283)

Curiosamente, en una entrevista de 1933, García Lorca respondía una pregunta con la siguiente definición, con la que abrimos e iniciamos nuestro camino en el plan de la presente tesis:

¿Poesía? Pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y, cuanto más las pronuncia, más sugerencias acuerda; por ejemplo, acordándome de aquel amigo, poesía es: «Ciervo vulnerado». (En Gómez, 2012, p. 29)

«La unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse». Una definición ciertamente barroca, sin dudas.

Asociación, sugestión, invención, sencillez y extremosidad. Estos conceptos dialogan entre sí, vinculan a los autores de nuestra cadena, y tejen una amplia red de relaciones. Los textos estudiados son complejos, únicos, sofisticados, contienen una riqueza inagotable, y hasta podría afirmarse que son inasibles e infinitos en sus posibles abordajes y lecturas. Tal es su abundancia poética, y tal es su legado.

Absolutamente alineadas con nuestra hipótesis, podemos apreciar las palabras de Francisco Cirre (1952) sobre la existencia de un barroquismo esencial en la obra del poeta granadino:

La arquitectura poemática de García Lorca rebosa vida, su extraordinario sensualismo jamás se enmascara. No es artista universitario, ni intelectual. Su «poesía pura» es «puramente» poesía. Y no otra cosa. Tal vez por esto se le comprenda a medias. Se trata de una violenta lírica barroco-romántica enmarcada en insuperable expresión. Y, entiéndaseme bien, al decir barroca no me refiero al aspecto exterior del barroquismo, sino a la esencia íntima de fuerzas contradictorias que lo caracterizan. A su angustia y a su patetismo. Este hombre vitalísimo llevaba, precisamente por ello, la estampa de la muerte a cuestas. La presencia de la sangre derramada. De la tragedia. (p. 155)

Sentimiento auténtico, esencial, íntimo, visceral, de fuerzas contrapuestas, y de una altísima vitalidad, aún bajo el acecho de la muerte, la sangre, y la tragedia. Numerosos son los testimonios que definen la personalidad de García Lorca como alegre y risueña, y aun así, profunda e insondable. El poeta experimentaba largos momentos de silencio e introspección, en los que parecía trasladarse por completo a otros lugares, a otros siglos. Al igual que la realidad, y lo mismo que el flamenco, en su personalidad convivían los opuestos vida-muerte y fiesta-dolor, y en el dolor, la tragedia y la sangre, dos palabras constitutivas de nuestro título literario. La sangre es la inclinación, la fidelidad al deseo propio:

LEÑADOR 1: Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.

LEÑADOR 3: ¡La sangre!

LEÑADOR 1: Hay que seguir el camino de la sangre.

LEÑADOR 2: Pero sangre que ve la luz se la bebe la tierra.

(Acto III, Cuadro I, p. 418)

Es la prueba viva en nuestras venas de la existencia de lo primitivo, de lo telúrico; es nuestra ineludible dimensión animal, el testimonio vívido de un extenso legado ancestral que nos precede. Es el componente esencial del ser humano, su naturaleza. Es la vida, y es la muerte.

«Cuando canto a gusto, la boca me sabe a sangre»

Tía Amica, La Piriñaca
(En Grimaldos, 2011, p.19)

*Querido Antonio:
Aquí está lo que me pediste.
No sé si te servirá. Utilízalo
como quieras, si te gusta.*

Antonio Gades, te digo:
lo que yo,
te lo diría mejor
Federico.

Que tienes pena en tu baile,
que los fuegos que levantan
tus brazos son amarillos.

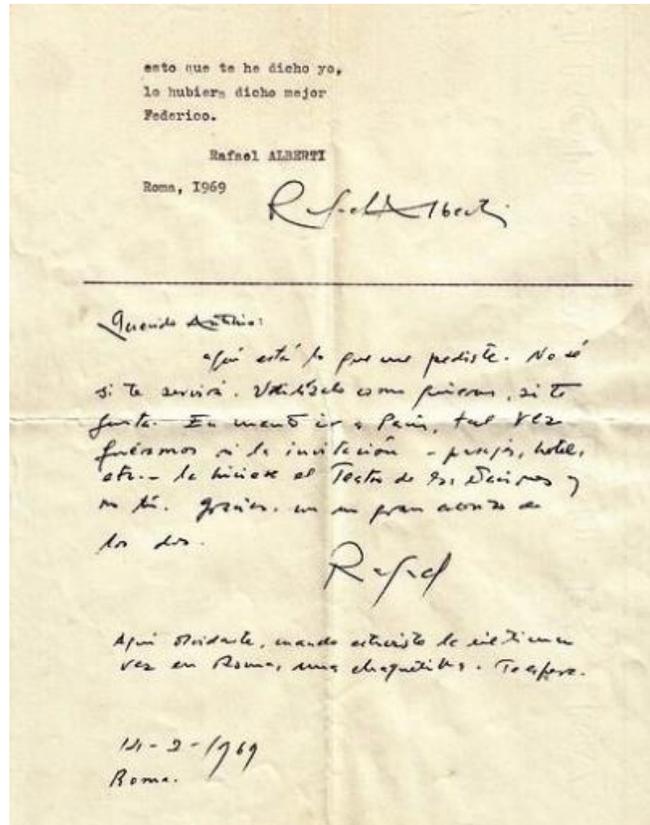
Eso yo,
me lo sé yo,
te lo diría mejor
Federico.

Que baja el aire a tus pies
y el corazón se te sube
a la garganta hecho añicos.
Eso yo, lo pienso yo,
te lo diría mejor
Federico.

Que te adelgazas, que tiembles,
que te doblas, que te rompes
y exaltas como un cuchillo.
Eso yo, bien lo sé yo,
Te lo diría mejor
Federico.

Pero él ya no está. Por eso,
Antonio Gades, te digo:
Lo que yo,
esto que te he dicho yo,
lo hubiera dicho mejor
Federico.

Rafael Alberti, 1969.



Carta manuscrita de Rafael Alberti a Antonio Gades.



BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

García Lorca, F. (2013). *Bodas de sangre*. En *Teatro completo* (1ª ed., pp. 377-435). Losada.

Piedra, E. (productor) y Saura, C. (director). (1981). *Bodas de sangre* [Cinta cinematográfica]. Emiliano Piedra P.C.

Bibliografía crítica

Aguiar e Silva, V. M. (1972). El Barroco. En *Teoría de la literatura* (pp.253-296). Gredos.

Alonso Valero, E. (2014). «García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos». *Revista de Letras*, 54 (1), pp. 111-128. <http://www.jstor.org/stable/26459892>

_____ (2016). «Tragedias lorquianas». En Módulo 5.2. *Curso MOOC Federico García Lorca*. Universidad de Granada.

Arecha, J. C. (director). (2007). *La ética de la danza* [Documental]. RTVE Sociedad Estatal de Acción Cultural, Fundación Antonio Gades.

Arellano, I. (1999). *Convención y recepción; estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Gredos.

Assumma, M. C. (2009). «Estribillos de estribillos: la savia popular en el teatro lorquiano». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 34 (2), pp. 391-426.
<http://www.jstor.org/stable/27742607>

Bernal Romero, M. (2018). *El flamenco y la generación del 27*. Renacimiento.

Cadús, E. (2020). *Danza y peronismo: disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Biblos.

Casetti, F. (2009). *El film y su espectador*. Cátedra.

Cid, A. (2011). «Pasajes de la literatura al cine: algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica» *Letras*, 63-64., pp. 19-40.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf>

Cirre, J. F. (1952). «El caballo y el toro en la poesía de Federico García Lorca» en *Cuadernos Americanos*, 6 (noviembre-diciembre), pp. 153-167.

De Burgos, C. (2010). *Puñal de claveles* (posfacio crítico de Núñez Rey). Junta de Andalucía.
https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1014383

De la Guardia, A. (1961). *Federico García Lorca*. Schapire.

De Courcelles, D. (2006) *De soplo y de espejo. Lorca-Gades-Saura en Bodas de sangre*. Alpha Decay.

De Toro, A. (2001) «Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e intermedialidad», *Gestos* 32, pp. 11-46.

Domínguez, I., Gómez, E., Hernández, A., Marín, S. y Pastor, R. (2009). *Guía didáctica Bodas de sangre*. Fundación Antonio Gades.

<http://www.gadesflamencoenl aula.wordpress.com>

Egido, A. (2009). «El Barroco de los modernos. Despuntos y respuntos», *Bulletin Hispanique* 112-2, pp. 852-858.

Erlicher, H. y Schneckenberg, S. (2011). *El Siglo de Oro en la España contemporánea*. Iberoamericana/Veuvert.

Esteva Fabregat, C. (1988). *El mestizaje en Iberoamérica*. Alhambra.

Gades, A (Ed. Elmundo.es) (2004). Especial fotográfico Antonio Gades (1936-2004).
<https://www.elmundo.es/fotografia/2004/07/gades/foto01.html>

García Lorca, F. Conferencias «La imagen poética de Luis de Góngora» (1926), «Las nanas infantiles» (1928).

http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm

_____. (Ed. Rafael Inglada). (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. Malpaso.

_____. (Ed. M. García-Posada). (1994). *Obras, VI, Prosa, I*, Akal.

- García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Taurus.
- Gibson, I. (1994). *Federico García Lorca*. Crítica.
- Gil González, A. y Pardo, P. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Orbis Tertius.
- Gómez, A. (2012). *El flamenco a la luz de García Lorca*. Almuzara.
- González del Valle, L. (1971). «Bodas de sangre y sus elementos trágicos». *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, XXI, pp. 95-120.
- Grimaldos, A. (2011). *Historia social del flamenco*. Península.
- Lázaro Carreter, F. (1960) «Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca» *Papeles de Son Armadans*, LII, pp. 327-342.
- Maravall, J. A. (1980). *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*. Ariel.
- Martínez Cuitiño, L. (2002). Prólogo. En *Bodas de sangre* (34ª ed. pp. 9-61). Losada.
- Miller, N. (1988). «Lorca's Nana del Caballo Grande: a psychological perspective». *Hispanófila* (93), pp. 37-46. <http://www.jstor.org/stable/43808198>
- Moncó, B. (2010) «Maternidad y alianza en Bodas de sangre de Federico García Lorca: una lectura desde la antropología». *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 35(2), pp. 451-474. <http://www.jstor.org/stable/27799166>

Murga Castro, I. (2017). *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*. CSIC

_____ (2023). *La danza: cuerpos en movimiento a través de la historia*. Cátedra.

Navarro, J. L. y Eulalia, P. (2005). *El baile flamenco. Una aproximación histórica*. Almuzara.

Pavis, P. (2011) *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.

Ponce, D. (2010). *Danza y Literatura ¿qué relación?* (1ª. ed.). Instituto Nacional de Bellas Artes y Cultura.

Rolph, W. (1986). «Lorca/Gades/Saura: modes of adaptation in *Bodas de sangre*» *Anales de la literatura española contemporánea* 11, 1/2, Special Issue in Honor of Federico Garcia Lorca, pp. 193-204. <https://www.jstor.org/stable/27741753?seq=1>

Synge, J. M. (1959). *Teatro: La sombra del valle; Jinetes hacia el mar; La boda del hojalatero; El manantial de los santos; El botarate del oeste; Deirdre de los dolores*. Losada.

Bibliografía consultada

Carrascón, G. (2002) «La concepción de coro en *Bodas de sangre*» *Revista Artifara*. www.cervantesvirtual.com

Casetti, F. y De Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Contreras, M. J. (2012). «Introducción a la Semiótica del Cuerpo» *Revista Cátedra de Artes*. N° 12, pp. 13-29.

De Toro, A. (2008). *Semiótica del Teatro*. Galerna.

García de la Concha, V. (1990). «Barroco: categoría, sistema e historia literaria». *Congreso AISO Actas II*. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_006.pdf

García Lorca, F. Conferencias «Teoría y juego del duende» (1930), «Charlas sobre teatro» (1935).http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm

Hatzfield, H. (1964). *Estudios sobre el Barroco*. Gredos.

Horcas García, A. (octubre de 2009). El anti-flamenquismo. *Danza y artes escénicas*. <http://artesdeescenario.blogspot.com/>

Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. Routledge.

Magli, P. (2002). «Para una semiótica del lenguaje gestual». En: Rector, Mónica (dir.) *Los gestos: sentidos y prácticas*. Gedisa.

Padilla García, X. A. (2007). *La comunicación no verbal*. Liceus. <https://aprende.liceus.com/producto/la-comunicacion-no-verbal>

Peña Ardid, C. (1996). *Literatura y cine*. Cátedra.

Piedra, E. (productor) y Saura, C. (director). (1983). *Carmen* [Cinta cinematográfica]. Emiliano Piedra P.C.

_____ (1986). *El amor brujo* [Cinta cinematográfica]. Emiliano Piedra P.C.

Poyatos, F. (2003). «La comunicación no verbal: algunas de sus perspectivas de estudio e investigación». *Revista de Investigación Lingüística* N° 2, Vol. VI, pp. 67-83.

_____ (2018). «Los estudios de la comunicación no verbal como rama interdisciplinar de la lingüística». En *Lingüística en la Red. LinRed XVI*, pp. 1-31 [http://www.linred.es/numero16_articulo_3.html].

ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo I. Federico García Lorca, hispanista.....	10
I. Aprehensión de la cultura popular española y memoria biográfica en su obra...	10
II. Andalucía en su obra, identidad e intimidad literaria.....	12
III. Vínculo con la tradición: La Barraca y el Siglo de Oro.....	16
Capítulo II. Huellas de la estética barroca en <i>Bodas de sangre</i> : del texto literario al dancístico.....	22
I. Antecedentes, fuentes e inspiraciones.....	22
II. Lecturas determinantes para su producción: las raíces bajo las Bodas.....	27
III. Originalidad del género: ¿reactualización de la tragedia?.....	30
IV. Análisis textual literario-dancístico.....	35
a. Estructura circular.....	35
b. Prosa, verso, canciones: heterogeneidad compositiva.....	39
c. Folclore literario: las canciones.....	43
d. Personajes.....	52
V. Elaboración de una cosmovisión barroca desde los personajes: síntesis.....	52
de humanidad y poesía	
VI. Desarrollo narrativo comparado.....	66
Capítulo III. <i>Bodas de sangre</i> de Carlos Saura/Antonio Gades (1981): texto filmico.....	71
I. Musical o documental: la cuestión del género.....	71
II. Estudio de la cosmovisión barroca elaborada en el film.....	77
a. Artificio, representación y concepto de lo inacabado.....	77

b. Dificultad y novedad.....	81
c. Recepción activa: la implicancia del espectador en la construcción de... sentido.....	82
d. Concepto de temporalidad, una preocupación latente.....	84
e. Fronteras permeables e hibridación semiótica.....	86
Capítulo IV. Flamenco: movimiento, puente y unión.....	90
I. Baile flamenco: orígenes y características.....	90
II. La corporalidad en el flamenco.....	92
III. Kinesia masculina y femenina.....	93
IV. El estilo Gades.....	94
Capítulo V. Comunicación no verbal en el film-documento: sistema cinético, paralenguaje y silencios.....	98
I. La iconicidad en el film saurano.....	98
II. Algunas consideraciones previas.....	102
III. Análisis coreográfico y paralingüístico por escenas: narrar desde el cuerpo....	105
Escena I.....	105
Escena II.....	108
Escena III.....	112
Escena IV.....	115
Escena V.....	118
Escena VI.....	123
IV. Apropiación de la obra dancística por parte de Carlos Saura.....	127
Conclusiones.	
Lorca-Gades-Saura: una relación en movimiento.....	132
I. Admiración artística signada por códigos e imaginarios compartidos.....	132
II. Arte depurado y auténtico: la imperiosa necesidad de la dignificación.....	134

III. Cultura española y flamenco.....	138
Recapitulación y resultados del análisis.....	141
Bibliografía.....	149
Agradecimientos.....	158

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer profundamente a la Dra. Silvia Lastra Paz y a la Lic. Nadia Arias, mis guías en este bellissimo camino de la investigación académica. Por sus palabras, siempre positivas y afectuosas en cada comentario, cada nota y cada devolución, honrando la profesión docente y la vocación pedagógica. Gracias por recibir mis ideas con los brazos abiertos, alentarme a confiar en mis capacidades y animarme a la escritura. Mi gratitud por permitirme coronar esta hermosa etapa de estudios a través del presente trabajo, que reúne todo aquello que me interpela del arte: la poesía, la dramaturgia, Lorca, el flamenco, la danza, Gades, y la literatura española.

Extiendo mi sincero agradecimiento al personal docente de la carrera de Letras de la Universidad Católica Argentina, en especial hacia aquellas personas que me regalaron su tiempo para escuchar mis primeras ideas, que luego tomarían forma en la presente tesis. Es mi deseo mencionar y recordar con gran cariño a la Lic. Teresa Iris Giovacchini, cuyas clases afianzaron mi inclinación hacia la literatura española contemporánea.

Para concluir, no quisiera dejar de agradecer por este medio a mi familia y a mis seres queridos por el acompañamiento y el amor de siempre, y durante el transcurso de este recorrido en particular.

