

***Bodas de sangre* en la interdiscursividad entre la comunicación de la obra de Federico García Lorca y el ballet flamenco de Antonio Gades**

Juan Estrades

Resumen

En la interdiscursividad de la relación semiológica que se establece entre una pieza teatral trágica y otro discurso producido por una disciplina artística diferente, como la danza, analizaremos la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y su puesta en escena por Antonio Gades. Este afronta el reto de plasmar un espectáculo coreográfico exento de palabra (con la excepción de los temas musicales cantados) manteniendo viva la esencialidad de la obra de Federico García Lorca sin caer en la sola traducción del lenguaje literario. Cambio de discurso producido por la diferente creación de un mismo tema y una misma historia donde se produce una clara interdiscursividad tanto en las semejanzas como en las diferencias, referidas a experiencias estéticas distintas de una vivencia simultánea.

Palabras clave: interdiscursividad, tragedia, ballet-danza, espectáculo

Abstract

In the interdiscursivity of the semiological relationship that is established between a tragedy and the discourse produced by a different artistic discipline such as dance, we will analyze the work of Federico García Lorca *Bodas de Sangre* and its staging by Antonio Gades. He faces the challenge of capturing a silent choreographic spectacle free of words (with the exception of sung musical themes) keeping alive the essentiality of the work of Federico García Lorca without falling into the mere translation of literary language. The change in the discourse is produced by the different interpretations of the same subject and the same story, and a clear interdiscursivity occurs both in the similarities and in the differences of the simultaneous reading of different aesthetic experiences.

Keywords: interdiscursivity, tragedy, ballet-dance, show

Juan Estrades

Magíster en Ciencias Humanas: Opción en Teoría e Historia del Teatro (Udelar). Profesor de Literatura (IPA). Ejerció la docencia en la enseñanza secundaria pública y privada. Inspector de Institutos y Liceos (Consejo Enseñanza Secundaria). Especialista en Política y Gestión de la Educación (CLAEH)

Estoy convencido de que el teatro es el lugar donde todas las artes pueden converger y mantenerse. Y en esta convivencia hay también espacio para la música, la danza y la interpretación

Robert Wilson

El teatro –danza es un descubrimiento que llega a través de la mirada teatral. Esta recoge la revolución de una estética teatral sensorial, de un cuerpo, que se hace elocuente en la recuperación profunda de sus verdades, de una producción de emociones, puras y directas generadas a partir del cuerpo.

Como expresa Leonetta Bentivoglio

...pero si el ojo del teatro es el primero que registra la fuerza de un mensaje, el primero que advierte la energía revolucionaria de este desplazamiento de perspectiva, el supuesto del descubrimiento de un clima, se genera en el teatro desde los años sesenta cuando Grotowsky llena el espacio teatral-purificado de todo elemento escenográfico- de gestos liberadores, no narrativos, contruidos a ritmo fragmentado, elemental.

El dato literario es reabsorbido, imprescindible, en un teatro dinámico y visual. Teatro de movimiento y de música, donde el signo escénico, como expresa Bentivoglio “es un verbo nuevo que no es verbal en absoluto porque es siempre físico, concreto y corpóreo” (1990,52).

El Tanztheater descubre el poder transgresor del movimiento. En ese camino integra elementos como la gestualidad del comportamiento, manifestaciones de lo cotidiano en lo íntimo como en lo social, estableciendo límites amplios en relación a la legitimación teatral del cuerpo. Como manifiesta Bentivoglio (1990,55) en el Tanztheater “lo que se mueve en escena tiene una autonomía inscripta en la cualidad de los gestos, en el tejido de los cuerpos que se relacionan dinámicamente entre sí, en el ritmo, en la repetición... en la perversión polimórfica de lo humano, expresada por las diferencias entre los cuerpos, fuertemente individualizados, y nunca homologables...”

En la interdiscursividad de la relación semiológica que se establece entre una obra literaria (una pieza teatral) y otro discurso producido por una disciplina artística diferente como la danza, analizaremos la obra de Federico García Lorca *Bodas de Sangre* y la puesta en escena por Antonio Gades. La propuesta de Gades es trascender el lenguaje de poeta-dramaturgo mostrándonos lo que se esconde detrás de las afinadas y pródigas palabras de Lorca, en un espectáculo coreo-

gráfico en el desafío de mantener viva la esencialidad de la obra del dramaturgo. Se trata de una creación en ambos casos, de una comunicación de arte. La interdiscursividad no se produce, por tanto, entre diferentes tipos de discursos sino en el modo y el medio distintos de su comunicación.

Quebrada en el teatro-danza la linealidad de la narración, la historia puede apuntar hacia metáforas visuales, repletas de asociaciones simbólicas, o derivar en motivaciones oníricas. La mezcla de danza con una gestualidad derivada de lo cotidiano y del comportamiento son los determinantes de una relación intrínseca, con el teatro.

Hoy en día el teatro ha devenido en un laboratorio de investigaciones interculturales poniendo permanentemente a prueba alianzas interartísticas insospechadas, en la libertad de experimentar con nuevas formas de identidades como expresa Patrice Pavis entre “literatura/danza, música/canto/textualidad, investigación sociológica/actuación” (2016,171)

Bodas de sangre es una obra de teatro en prosa y verso terminada en 1932 y estrenada el ocho de marzo de 1933 en el teatro Beatriz de Madrid. El mismo autor Federico García Lorca la calificó de tragedia de un teatro en poesía que se hace humano. Una obra que formaría parte de una trilogía llamada *Trilogía dramática de la tierra española compuesta por Bodas de Sangre, Yerma* y una tercera tragedia nunca escrita que habría llevado por título de *La destrucción de Sodoma* o *El drama de las hijas de Loth*.

De la manera de crear y concebir una obra de teatro Federico García Lorca decía que tardaba mucho en escribirla dado que le llevaba entre tres o cuatro años el pensar en torno al asunto. Para luego sí escribirla en 15 días. En relación a la trilogía incompleta, antes mencionada, cinco años tardó en escribir *Bodas de Sangre* y tres invirtió en *Yerma*.

Recordemos brevemente el argumento de *Bodas de sangre* estructurada en tres actos: dos jóvenes, cuyos personajes no tienen nombre –la Novia y el Novio– en la España rural van a casarse ya que sus padres han concertado el matrimonio. El día de la boda la Novia dialoga con su antiguo novio, Leonardo –invitado a la celebración– a quien nunca olvidó. Pero ahora Leonardo es un hombre casado con hijos, que pertenece a la familia de los Félix, que ya había tenido enfrentamientos con la familia del novio en el pasado. En la propia noche de bodas los “amantes” huyen llevados por su pasión aún viva. El Novio junto con algunos mozos invitados sale a buscarlos. Cuando el Novio encuentra a Leonardo se produce un enfrentamiento con navajas que terminará con la vida de los dos. La Novia desolada va la casa de la Madre del Novio para expiar su culpa. Ambas, enfrentadas casi salvajemente, llorarán su destino.



Bodas de Sangre Centro Creativo Cabildo Buenos Aires 2012

En el primer acto con tres cuadros se plantean los hechos en tres espacios diferentes: la casa de la Madre, la casa de Leonardo y la casa de la Novia. El Novio confía plenamente en su enamorada, pero su madre teme que la boda no sea venturosa y que sea una desgracia para su hijo como lo fue para su marido y su otro hijo muertos en enfrentamientos con los Félix. Es la madre quien introduce la antigua rivalidad tribal como expresa Francisco Ruiz Ramón “ memoria viva de un pasado vivo en ella y angustiosamente proyectado hacia el futuro... actores en potencia de un drama de clanes, en la que el cuchillo, instrumento de muerte, detecta funestos poderes que aterrorizan a la Madre.”(2011, 197)

Este cuadro primero tiene la función de ir al futuro. Como expresa Ruiz la función será “condensar dramáticamente los presentimientos de un desenlace fatal, angustiada y patéticamente adivinados por la mujer y la suegra de Leonardo.”(2011, 197)

El hilo de la tensión dramática se desarrolla desde el comienzo mismo de la obra, en el primer acto hasta su culminación en el cuadro primero del último acto. Como expresará Gustavo Correa “ una serie de revelaciones y alusiones van descorriendo paulatinamente el velo de la tragedia y nos llevan al desenlace.”(1975,89)

En el segundo acto con dos cuadros se presenta la situación en dos momentos diferentes, antes y después del casamiento; es en el día de la boda que la Novia vuelve a ver a su antiguo novio, Leonardo, único personaje designado con nombre propio. Se descubre aquí la fuerza con que actúa la pasión interior. Correa manifiesta “para Leonardo el silencio de su años de matrimonio no ha sido sino fuego que se ha echado encima y para la Novia es como una botella de anís que la

embriaga y la arrastra a sabiendas de que se va ahogar”. (1975,90)

En el último cuadro La Novia recién desposada y Leonardo huyen llevados por su pasión. Se podría considerar como el nudo del conflicto. La fatalidad de un amor irreprimible y prohibido cuyo signo trágico será el cuchillo camino al sacrificio.

En el acto tercero con dos cuadros el mundo real da lugar a un mundo sobrenatural: el bosque simbólico con la presencia de personajes alegóricos como la Luna, la Mendiga (¿la Muerte?). El Novio sale a buscar a la Novia y a Leonardo y en el momento en que se encuentra con los personajes que tienen una gran carga alegórica, como por ejemplo la aparición de la Mendiga, el desenlace es inevitable. Si bien la escena no ocurre ante el espectador se visualiza a través del diálogo poético de los personajes y se sabe que el Novio se enzarzó en una pelea con Leonardo que terminó con la muerte de ambos. La Novia va a la casa de la madre del Novio, a pedirle que le quite la vida. La Madre que había perdido a su marido y a su otro hijo en un antiguo enfrentamiento con los Félix, en la más profunda desolación y soledad estallará ante el requerimiento de la Novia. Para ella el rito de la boda era recuperar la riqueza simbólica de la tierra (en su fecundidad). Ya no habrá procreación en la simiente ni en la siembra. Como se puede apreciar desde el primer acto, o aun desde el mismo título de la obra *Bodas de sangre*, se siente la fatalidad en los personajes que actuarán llevados por un destino trágico del que no pueden escapar. Todo acompañado por una tierra que hierve al sino de fuerzas que salen de su entraña.

Expresará la Novia en el comienzo del acto segundo:



Bodas de sangre Estela Medina como La Madre. Comedia Nacional (2008)

Novia- Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica.

Criada- ¡Así era ella de alegre!

Novia- Pero se consumió aquí.

Criada- El sino.

Novia- Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes ¡Ay! . No tires demasiado.(1997,115)

La lucha en ese medio estará determinada entre dos parámetros claramente determinados: por un lado una suerte de amar y vivir en un mundo rural socialmente rígido y por otro enfrentarse deliberadamente al desafío de una transgresión en la búsqueda de un destino propio y no impuesto por la familia y la sociedad.

Leonardo en el acto final tratará de explicar:

Leonardo-....Con alfileres de plata/mi sangre se puso negra,/ y el sueño me fue llenando/ las carnes de mala hierba ./ Que yo no tengo la culpa,/ que la culpa es de la tierra/ y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas.

Novia - ¡Ay que 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/...(1997, 151-152)

Momento cumbre de la acción, Leonardo y la Novia, desposada, huyen juntos y son perseguidos por el Novio y sus familia.

Ante los símbolos de la tragedia y la muerte, la navaja y la luna, los personajes son transportados a la consumación de la desgracia, en la muerte de Leonardo y el Novio en el cuadro 1 del acto III cuando este logra alcanzarlo.

La luna será, por sí misma, símbolo de la violencia y la muerte que trae la tragedia:

Luna - (A las ramas)

No quiero sombras. Mis rayos han de entrar en todas partes, y haya en los troncos oscuros un rumor de claridades, para que esta noche tengan mis mejillas dulce sangre, y los juncos agrupados en los anchos pies del aire.

¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!

¡No! ¡No podrán escaparse !

Yo haré lucir al caballo

Una fiebre de diamante.(acto tercero, cuadro primero 1197, 145)

Una luna que se asocia con la muerte pidiendo la sangre de las víctimas y la Muerte como una mendiga que se acerca implacablemente:

Luna - Ya se acercan.

Unos por la cañada y el otro por el río.

Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?

Mendiga - Nada

Luna - El aire va llegando duro con doble filo.

Mendiga - Ilumina el chaleco y aparta los botones que después las navajas ya saben el camino.

Luna - Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.

¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan en ansia de esta fuente de chorro estremecido!

“La presencia de la luna - expresará Correa- actuando como personaje directo en el drama da sentido al derramamiento de sangre. La tragedia ocurre en virtud del ansia de sangre que la obsesiona y de su participación en el sacrificio inmolatorio” (1975,99)

El poeta Federico García Lorca al considerar el momento de consolidación de la tragedia expresará:

Aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua” (obras completas, 1804)

La carga social será implacable. Una boda concertada entre la Madre de la novia y el Padre del Novio, situación recurrente en el teatro de F.G. Lorca de una Andalucía pobre y llena de prejuicios morales, mostrará toda la crudeza en ese arreglo en una mezcla dolorosa entre lo económico (acrecentar el patrimonio) y el rol sexual en la pareja limitado, en este caso, a la fecundidad de la mujer y a la potencia viril en el hombre.

Madre. Esa es mi ilusión: los nietos (se sientan)

Padre. Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra necesita brazos que no sean pagados. Hay que sostener una batalla con las malas hierbas, con los cardos, con los pedruscos que salen no se sabe dónde...se necesitan muchos hijos.

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

Padre (alegre) Yo creo que tendrán todo.

Madre. Mi hijo la cubrirá bien es de buena simiente...

.....

Padre. Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte.(1997, 132-133)

“Si la tierra es lo hondamente femenino, lo profundamente masculino se halla en la virtualidad de la simiente” dirá Correa (1975, 94)

Y los implacables ritos que se deben cumplir, por un lado la boda en las condiciones que esa sociedad impone y en segunda instancia la del sacrificio y del derramamiento de la sangre de los varones para salvar la honra y cumplir con la venganza pendiente de los muertos de familia. Así aparecerán los más primitivos instintos y los más profundos sentimientos unidos para generar la tragedia.

Como dice Francisco Ruiz:

De esa condición de criaturas de la tierra, sujetas a la irracionalidad de las fuerzas telúricas, en la

misma medida que el animal o vegetal, dimana esa incomunicación de los personajes lorquianos, solos y encerrados en sí mismos, sin posibilidad de relación salvadora. (2011, 196)

La Novia y la Madre cierran la tragedia en un diálogo que parece un monólogo de sus propias historias, donde cada una expresa sus razones y sus motivos sobre los trágicos hechos por caminos diferentes pero fundidas sus voces en el cuchillo que es la muerte y su causa, su misterio y su fascinación.

Madre. - Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A media noche dormiré, dormiré sin que ya me aterren las escopetas o el cuchillo...

.....

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. (1997, 164-166)

En la escena final resuelto el drama con la muerte de los jóvenes que pretendían a la Novia todo vuelve a la “parálisis” de una sociedad cargada de hipocresía. Termina todo donde ha comenzado en la casa de la Madre. Donde los personajes alcanzan valor simbólico y se elevan a una dimensión mítica. Con la navaja como testimonio de sacrificio que cierra una presencia con categoría cósmica.

En 1974, la Compañía de Antonio Gades estrenaba una pieza que sería un referente ineludible de la danza española: *Crónica del suceso de bodas de sangre*. El valor universal de la historia lorquiana unido a la profesionalidad de los conducidos por Antonio Gades alcanzó valores incalculables que se acrecentaron con la implicancia del director de cine Carlos Saura que filmó íntegramente el ballet y lo llevó en 1981 a la pantalla.

Es Antonio Gades que toma el desafío de un texto dramático para potenciar, a través de su ballet flamenco, un complejo mundo de lenguajes aprendidos en la danza y en la vida de un pueblo como el andaluz.

Bodas de Sangre será un hito para la danza. Ya en un momento de complejísima redefinición de lenguajes con la aparición de Pina Baush, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hnas Kresnik y Susana Linke en los años setenta se había tratado de eliminar la idea en los espectadores de las barreras entre danza y teatro.

Como expresa Patrice Pavis “ El teatro se mueve cada vez más... Esta convergencia de las prácticas (teatro y danza) conduce a un intercambio de buenos procedimientos: el teatro y la danza solicitan al espectador una percepción kinestésica de los cuerpos en movimiento, sin renunciar por ello al placer de contar una historia.”(2016, 332).

En muchas experiencias el teatro y danza se asocian para conferirle a la palabra una dimensión diferente, en el espectáculo insertada al movimiento, en el cual teatro sería sinónimo de acción mimética, de personaje y de relato.

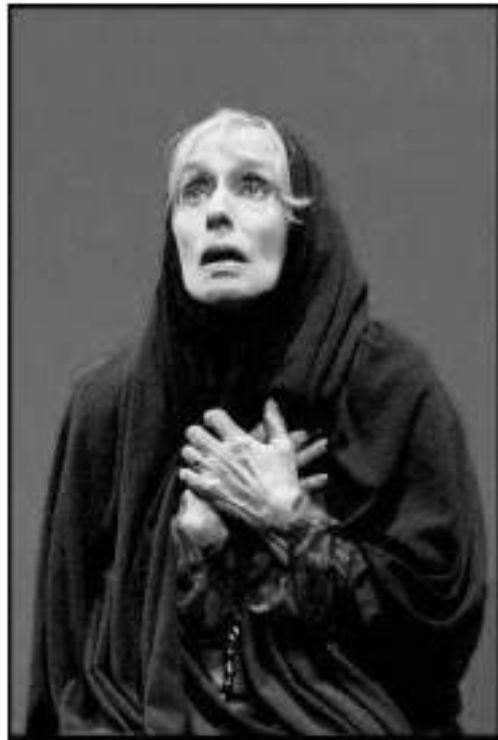
La poesía y el drama en el texto de Federico García Lorca vuelve a ser audible, comprensible. La escucha y visualización del texto vuelve a darle vida al drama de los personajes sobre el escenario. Antonio Gades explotó todos los elementos que Lorca había determinado en su obra con una coreografía, que era un desafío, de no caer en un virtuosismo individualista dado que lo que debía primar era una interrelación didáctica. Agreguemos la presencia y el virtuosismo de la guitarra flamenca con la composición de Emilio de Diego como un elemento fundamental para dar el tono trágico o festivo.

De la obra de Federico García Lorca en cuanto a estructura dramática de tres actos y siete cuadros: tres para el acto I, dos para el II y otros dos para el III, Antonio Gades junto a Alfredo Mañas –autor de la adaptación– divide la obra en seis sobrias escenas que años más tarde tomará el director Carlos Saura para llevarlas al cine.

Lejos de violentar el espíritu de la obra esta estructura le dio una fuerza inusitada en cuanto a generar un lenguaje autónomo más allá de la gestualidad teatral. Música, suspiros, respiraciones de los personajes, zapateos y silencios serán el lenguaje del discurso de la obra que funcionará junto con la danza. Será el cuerpo humano que mostrará la historia de un amor imposible tal cual la escribió dramáticamente Federico García Lorca de una crónica de sucesos reales.

Sin duda Antonio Gades también conocía el hecho ocurrido en los campos de Nijar en 1928 donde Leonardo no estaba casado y fue asesinado a ocho kilómetros a tiros por su cuñado, y a ella intentaron estrangularla, lo que no sucedió porque se fueron dándole por muerta. La dramatización de Lorca tiene varias licencias poéticas puesto que los hechos originales ocurrieron antes de la boda y la huida.

No era fácil adaptar las magistrales y exuberantes palabras de Lorca para llevarlas por la danza vinculada con lo que ellas esconden, de allí surgió la emoción.



Bodas de Sangre : Teatro del mercado Zaragoza

Fue una apuesta por el equilibrio en la búsqueda de lo esencial en las mayores economías y renunciadas, sin abandonar lo poético que es el atributo de este texto dramático, conjugado con la espontaneidad de bailes y ritos populares.

Pero vayamos a la puesta en escena del ballet de Gades.

En el momento de su estreno el bailarín y coreógrafo diría: “Con Bodas de sangre quise rendirle homenaje al poeta teniéndome que ir a Roma para estrenarla. Soy hijo de una cultura mediterránea, que es una cultura de celos, amor, muerte que no solo existe en el baile, sino en la literatura y la pintura y otras artes.” Siete años después de su estreno en los más importantes teatros del mundo esa puesta en escena tuvo su versión cinematográfica en manos del director Carlos Saura.

En la escena primera en la mañana de la boda, la Madre ayuda al Novio a vestirse con su traje de ceremonia en una escena teatralizada y gestual. El diálogo se manifiesta en el gesto que obedece de manera fehaciente al texto original con un juego de faja que se va arrollando ágilmente en torno a la cintura del Novio. Durante la danza la madre descubre que el Novio lleva una navaja a la boda. El movimiento de escena estará marcado por la esperanza y el amor al hijo así como el temor al ver la navaja que el Novio justifica para otros menesteres que no son precisamente el enfrentamiento: el corte de una flor, con un gesto preciso que corta el aire y los malos presagios ofreciéndola a su madre. La navaja quedará en la casa pero no por mucho tiempo.



Bodas de Sangre Compañía Antonio Gades

En la escena segunda. La mujer de Leonardo junto a su niño mece la cuna y espera como tantas veces lo ha hecho resignadamente a Leonardo, que en la tardanza de entrar en escena está marcando el mismo tiempo de distancia con su mujer en sentimientos y querer. La canción de una nana va marcando los ritmos trágicos que tendrá esta escena. La aparición de Leonardo será la confirmación de esa ruptura y alejamiento. El rechazo es evidente cinco veces se acerca su mujer y cinco veces la aleja con las manos en un ir y venir por el escenario que se identifica con un ruego que choca una y otra vez con el desprendimiento de Leonardo con pasos armoniosos de alejamiento. Por medio de la danza estos sentimientos encontrados de los dos personajes en enojos, celos y reproches se transforman en un ir y venir frenético que marcará la discusión en la discrepancia de ambos. Se termina abruptamente la escena con el alejamiento de la mujer de Leonardo con el niño en un signo inequívoco de contrariedad, ruptura y desconfianza.

Escena tercera. Leonardo ha quedado petrificado en el escenario absorto en un pensamiento velado, áspero, secreto y misterioso mirando a la lejanía. Ese pensamiento trae a escena a la Novia que está en su casa, a medio vestir para la boda en enaguas y corpiño, pero que a través de la magia de la evocación aparece en forma real. Momento muy significativo pues no se ha realizado aún la boda. Una escena plena de sentimientos en lo que se podría denominar una danza de amor clandestino y cómplice.

Escena que obedece plenamente a la creatividad y adaptación de Antonio Gades pues en esta versión de *Bodas de Sangre* el protagonismo lo tienen Leonardo y la Novia. Con armoniosos gestos el abrazo imaginario de Leonardo llega a la Novia que en el aire simula tener los brazos de su amante en una pasión que los consume. Parecería que están conversando con el pasado, su pasado de amor prohibido. Al espejar los movimientos, los dos protagonistas fingen la unificación mística y carnal al mismo tiempo en el imaginario de la escena evocada por el pensamiento. Esa distancia inicial se irá acortando de tal manera que finalmente se encontrarán uniéndose, juntando sus manos, en una danza sensual y holista, muy contraria a la que asistimos en la escena anterior con la mujer de Leonardo, que recoge toda la poesía de Lorca. La escena terminará con Leonardo diluyéndose en el escenario y quedando nuevamente la presencia real de la Novia, que en medio de un frenético zapateo mostrará su desesperación y contrariedad por el momento que le tocará vivir, paradójicamente contrario a lo que debía ser en términos de felicidad. Movimientos con pies, manos y requiebre de muñecas marcarán la tensión en un juego de equilibrio y resistencia.

Escena cuarta. Con el canto nos vamos introduciendo en la boda con un “despierte la novia, despierte la mañana de la boda”. Siguiendo el esquema de planteo, nudo y desenlace es aquí cuando todas las piezas comienzan a encajar y la peripecia en la huida de los amantes nos conduce al desenlace.

Sin duda a través de los gestos se van marcando las decepciones entre la alegría de la fiesta en medio de “Vivan los novios” y las tensiones reflejadas en los rostros. Es el momento en que Gades detendrá en forma poética el tiempo en un agrupamiento de los invitados en una foto de familia de una boda que nunca se concretará en los hechos.

Suena un pasodoble.

Todos bailan a su compás siguiendo las más profundas tradiciones españolas; el Novio y la Novia también. Pero la presencia de Leonardo que va recorriendo todo el escenario del baile, como un animal en celo, cambia el ambiente de armonía por uno de suspicacia. Ese rodeo que va por detrás del círculo creado por los invitados en signo de protección de la pareja de casados, termina cuando Leonardo penetra y toma a la Novia para bailar. Ese baile no es de inocente agasajo sino de pasión desenfrenada y pública, confirmado en el cruce de miradas cómplices y sus cuerpos fundidos en uno.

Será la mujer de Leonardo la que los separe con fuerte determinación generando la salida de Leonardo de la escena y luego de la Novia coincidiendo con el texto dramático donde la Novia expresa que está cansada. El baile sigue y los movimientos y expresiones de los cuerpos simbolizan los giros de la rueda de un lado a otro con las cabezas levantadas. La música de un cantaor irá mostrando en los gestos del Novio y de la Mujer de Leonardo que algo maldito pasará. Esta interrumpe el baile con un fuerte zapateo que dará lugar, al final de la escena, a la huida de Leonardo con la Novia. El canto de los invitados anuncia, como un Coro trágico, el desenlace de la historia:

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

Quien da la voz de alarma será la mujer de Leonardo que mostrará toda su desilusión e ira con pasos precisos ante todos los invitados que se encontraban en el apogeo de la fiesta. Con gesto adusto y movimiento circular del brazo, señala con el dedo índice por donde se han ido. Toda una escena de contrastes, de sentimientos encontrados, de desencuentros y de encuentros ocultos. Aparece la Madre nuevamente como protagonista con todo su contenido trágico dándole al Novio-su hijo- la navaja que al comienzo de la obra se la había quitado, empujándolo al desenlace de la obra.

El final de esta escena está plasmado de ritmo y poesía; en un silencio total se oyen solamente los chasquidos de los dedos de los invitados que se marcan en los movimientos de los cuerpos reflejados en sus cabezas y sus miradas. Todos participan cantores y guitarristas que le dan mayor fuerza en una sabia combinación de movimientos de los cuerpos ya sea en forma continua o interrumpidos de manera brusca o formando figuras geométricas grupales. Es la percepción y la sensación interna del movimiento y de las partes de cuerpo en forma kinestésica independientemente del discurso. Esto se verá reflejado más profundamente en la escena quinta y sexta de esa puesta en escena de Antonio Gades.

Escena quinta será la huida a caballo. Plásticamente impecable. En un arrastre de pies con Leonardo llevando detrás a la Novia, abrazada a él, moviéndose como si fueran una sola persona a caballo, marcan



Bodas de Sangre Compañía de Antonio Gades.

las palabras de la Novia en el texto de Federico García Lorca. Mostrando su pasión para tomar la decisión de escaparse con su amante, aún con su vestido de novia. Detrás dramáticamente cuatro jinetes salidos de la misma boda con el Novio los persiguen en un galope interminable en busca de venganza. Esto genera, en palabras de Patrice Pavis una “sensación de movimiento del espacio, de la tensión del cuerpo del otro, de la energía del actor y del espectáculo.” (2016,191)

La escena sexta es una creación de Gades pues lo que la obra de Lorca presenta, al final del cuadro primero del acto tercero, es la salida de Leonardo y la Novia abrazados bajo una luna radiante, ante la proximidad de los perseguidores liderados por el Novio despechado. No hay enfrentamiento ni muerte en escena en la obra de Lorca tan solo “ dos largos gritos desgarrados” expresados en la didascalia (1997, 155)

Si la escena quinta era una muestra de virtudes relacionadas con la plasticidad de movimientos, esta sexta lleva al climax y desenlace con un discurso danzado, fuerte y sobrio tan claro y directo que aunque nadie hable en ese profundo silencio del enfrentamiento se escucha el diálogo. Se puede perfectamente aplicar lo expresado Patrice Pavis (2016, 190) en relación a la aplicación al teatro de los movimientos kinestésicos “ La percepción de los cuerpos en el espacio y la impresión de duración y de ritmo contribuyen a la respuesta kinestésica, a la participación emocional, al acontecimiento escénico”. Y así se manifiesta en esta última escena en el enfrentamiento entre el Novio y Leonardo. En el más sublime, profundo y sentido silencio se produce la lucha parecida a una larga agonía. Sacan las navajas, estiran los brazos y crean un movimiento en torno de arco. En cámara lenta los cuerpos se van acercado y alejando generando una danza macabra de muerte. Mientras la Novia como telón de fondo se toma la cara y la oculta al no poder detener el desenlace ineludible, largamente gestado en la toma de decisiones angustiosas a lo largo de la obra. Será seguramente la representación que haga el espectador de lo que ocurre en el escenario, lo que hará que el duelo se transforme también en la lucha para el cuerpo y el alma de los espectadores.

Es el momento de evocación de todo el espectáculo reconstituido en la cualidad de gestos y de movimientos.

Solamente se sentirá, acompañando el profundo silencio en forma trágica y conmovedora, el aliento de los contrincantes hasta su inevitable muerte. El silencio roto por un insistente y duro zapateo anunciará cuando el Novio hunde su navaja en el vientre de Leonardo y este en el costado del corazón. Los cuerpos tendidos y las navajas en sus manos marcarán el final de esta historia de amor y de violencia. La Novia, con expresión atormentada, camina entre los dos pretendientes tum-

bados e inmóviles alejándose sin volverse, cuando de repente mirándose las manos y pasándolas lentamente por su cuerpo aparecen simbólicamente dos manchas de sangre en el vestido blanco. Quedará sonando en el aire la canción... “Despierte la Novia, despierte con el ramo verde”

Se ha generado como expresa Pavis una verdadera comunicación con el espectador por medio de una empatía gestual que experimenta el espectador con el actor: “la empatía kinestésica.”(2016,192)

Finalmente nos quedaremos con las palabras de Federico García Lorca que refuerza y alimenta el vínculo entre estas dos propuestas que parten de un misma historia:

Todas las artes son capaces de duende, pero donde se encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto. (1955,41)

Bibliografía.

- Bentivoglio, Leonetta. (1990). “Teatro -danza descripción de un paisaje.” En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid (pág. 50-61). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Correa, Gustavo. (1975) *La poesía mítica de Federico García Lorca*. Madrid. Ed Gredos
- García Lorca, Federico (1955) *Obras Completas “Bodas de Sangre”*. Madrid . Ed. Aguilar (1997). *Bodas de Sangre*. Madrid, Ed. Cátedra
- Ildefonso- Manuel Gil (recopilador).(1975) *Federico García Lorca*. Madrid . Ed. Taurus.
- Montes, Miguel (1990). “La repentina madurez del Teatro-Danza en España”. En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid(pág 103-107)). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Nadotti, María (1990). “Robert Wilson”, En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid(pág 70-71). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Pavis, Patrice. (2016).*Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo* México. Ed. Paso del Gato.
- Pedroni, Francesca. (1990). “El territorio del Teatro-Danza”. En revista *El público* del Centro de Documentación Teatral de Madrid (pág 75-101). Madrid. Impresiones Grafoffset
- Ruiz Ramón. (2011). *Historia del Teatro Español del siglo XX*. Madrid. Ed. Cátedra.
- Libro en conmemoración del Centenario del Nacimiento de Federico García Lorca. (1998) *Federico García Lorca (1898-1936)*”. Madrid. Editores tf.
- Gades, Antonio. *Página Oficial: antoniogades.com.es*
- Bodas de Sangre* You Tube : Teatro Real de Madrid. *Bodas de Sangre* de Antonio Gades sobre la obra de Federico García Lorca.

