

Análisis de la obra *Bodas de Sangre*

Mercedes Falkenberg

Alumna de la Especialización en Danza, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Si la obra *Bodas de sangre* (1931), del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca, hubiera sido concebida como ballet en vez de como obra teatral, no cabe duda de que la danza flamenca habría constituido el vocabulario para narrar esta tragedia. La versión de Carlos Saura, de 1981, demuestra que este lenguaje particular, dentro de la danza, puede traducir las pasiones desatadas en un paisaje andaluz y ancestral, sin otro recurso que los cuerpos en movimiento, bajo el inquietante y continuo flujo de la música flamenca.

La obra en análisis propone varias miradas y relatos del original, aunque no pierde de vista su esencia, donde los cuchillos presagian la muerte y el amor es la única salida. En este caso, se sitúa al espectador en varios lugares que enriquecen la concepción de la narración primera: contemplación, complicidad, goce, empatía... resultando necesaria la utilización de los diversos lenguajes artísticos que confluyen en el film para poder dar coherencia y verosimilitud a la propuesta.

Esta versión no es un mero registro filmado de una obra coreográfica. El lenguaje de la cámara guía al espectador en una travesía íntima y despojada, tanto en su narrativa como en la puesta escénica. Principalmente durante el inicio, pero también a lo largo de toda la película, el espectador es parte activa de la escena: se entromete en las acciones de los actores-bailarines cuando ellos lo observan buscando su aprobación o su apoyo, o cuando parece espiarlos en momentos íntimos. No hay máscaras entre el momento de prepararse y el de salir a escena. El espectador ve a hombres y mujeres que, a medida que transcurre el drama, se transforman en personajes, no mediante disfraces sino por las acciones de sus cuerpos. **El espectador es parte de ese ritual: momento donde el cuerpo cotidiano se transforma en el cuerpo de la danza...** Esta propuesta prepara la escena siguiente, en la que se interpreta la obra *Bodas de Sangre*.

Por esto, el análisis que se presenta a continuación, contemplará las siguientes instancias narrativas: preparación de los actores-bailarines y ejecución de la obra propiamente dicha, y las relacionará con los diversos lenguajes y con la propuesta escénica, elementos todos que convierten a esta obra en un producto artístico original.

Lenguajes y teatralidad

En el film interactúan tres lenguajes artísticos:

1) Cine: la narración se propone desde el montaje (diversas velocidades en los cortes de cada plano), el uso de la cámara (cámara en mano, fija, travelling), por un lado, y su relación con los actores desde la selección de cada plano (estos miran a cámara; la cámara los sigue, los espía, registra detalles de sus cuerpos o al grupo entero), por otro. Este lenguaje organiza los climas y ritmos de la película, y da fluidez a la narración entre cada escena.

2) Danza: es el vocabulario elegido para contar esta historia. La danza y la música flamenca poseen la carga dramática propicia para este drama. El uso de la palabra es anecdótico y personal y no se relaciona con la obra teatral (la cual sólo aparece en el momento de la representación de la obra pero desde el movimiento).

3) Teatro: si bien el texto original no aparece, su adaptación (guión cinematográfico) es la guía de la obra y narra los hechos que se suceden en la trama cuando se interpreta *Bodas de Sangre*. La teatralidad aparece, tanto cuando los actores (bailarines, músicos, ayudantes) se interpretan a sí mismos, como cuando representan la obra.

A partir de la integración de estas tres maneras artísticas de narrar y formular situaciones, se conforma

una teatralidad muy particular: se pone al espectador en una situación donde registra lo espectacular de la obra y construye una ficción.

Al respecto, Tadeuz Kantor plantea que la silueta de un hombre que cae produce más dolor que un hombre ensangrentado (Zayas de Lima, 2011), viéndose así ejemplificada dicha forma de teatralidad, en la que el actor es el centro de la acción y mediante quien se construye el relato.

Los elementos que contextualizan las acciones son tres, a saber:

1) Espacios reales. Camarín (espejos con luces, sillas, roperos con vestuario para la obra). Sala de ensayo (lugar amplio con espejos y piso de madera, imprescindible para la danza).

2) Vestuario y maquillaje. Actores vestidos cotidianamente que llegan al camarín, se cambian, peinan, maquillan (se preparan para interpretar). Intérpretes en el momento de actuar de: el novio, la madre, la novia (con o sin velo), la mujer; cada uno con características propias de cada personaje y de una época determinada.

3) Utilería. Cuna (maternidad, hogar), copas, bandeja, guitarras (la fiesta), cuchillos: tenerlo o no (primero la madre no quiere, luego se lo impone a su hijo) y como guía de las acciones en el duelo final.

Primera parte: Preparación de los intérpretes (actores-bailarines)

Este momento no solo es la preparación de los intérpretes, sino, también, la preparación del espectador. Mientras los intérpretes preparan su vestuario, su maquillaje y su cuerpo para la danza, muestran sus miedos y dudas sobre lo que interpretarán (por ejemplo, en el ensayo). Esto genera en el espectador una construcción de los personajes de la misma manera que lo hacen los intérpretes (como antes se mencionó: dejando el cuerpo cotidiano para entrar al cuerpo de la danza).

Este fragmento del film podría verse como un documental, sin embargo los actores no dan cuenta de la presencia de la cámara, por lo tanto esta puesta en escena representa la preparación de los bailarines en la que estos se interpretan a sí mismos y la cámara es el ojo del espectador. Un ojo que los espía y, en algunas ocasiones, se vuelve cómplice de los intérpretes

(momentos donde ellos miran a cámara; en teatro es la ruptura de la cuarta pared).

El bailarín principal y coreógrafo relata en off anécdotas personales mientras se maquilla y mira a cámara (se mira al espejo). ¿Son ciertos los hechos? Tal vez sea lo menos importante, ya que este momento humaniza al actor, lo hace real y, por ello, podemos ser parte de lo que sucede en este camarín.

Segunda parte: Inicio-desarrollo-final de la obra

Aspectos generales:

- La dramaturgia se establece desde las acciones de los actores-bailarines.

Esta sucesión de acontecimientos podría denominarse dramaturgia del actor (término utilizado por Eugenio Barba). Se establece una similitud con el concepto de dramaturgia del bailarín (de Patricia Cardona), en tanto esta sucesión aislada y segmentada tiene causa y consecuencia, y conforma una partitura de acción (para E. Barba): flujo de información sensorial.

Este planteo coincide con el de Patricia Cardona, quien explica que los actores y bailarines “[...] construyen un sentido unitario y plural mediante acciones escénicas [...] inciden sobre los sentidos y la memoria del espectador a partir de la organización de las energías extra cotidianas”. La coreografía es el libreto donde el lenguaje se inscribe mediante la apropiación del bailarín de esa narrativa.

De esta manera, durante el momento de la representación de *Bodas de Sangre*, el espectador puede decodificar, mediante los movimientos de los cuerpos, la trama que el coreógrafo ha planteado. La misma, por momentos, utiliza la lentitud como herramienta discursiva o la repetición de una misma acción en varios intérpretes (unísono) para exacerbar un acontecimiento. El lenguaje de la danza da vida al texto teatral y articula, de manera simple y fluida, las acciones en la escena.

- El espacio y la puesta en escena: La obra se sitúa en una sala de ensayo (la misma donde, previamente, los bailarines ejercitaron sus cuerpos), no en un teatro. Este contexto nos permite ver el afuera de la obra, lo que sucedería tras bambalinas. Al mismo tiempo nos recuerda constantemente quiénes son los que es-

tán en escena, creando una distancia entre los actores y el espectador que, finalmente, lo sumerge a este último aún más adentro de la obra.

El momento de interpretar *Bodas de Sangre* (después de la presentación de los personajes en el film) está desprovisto de escenografía: los recursos de utilería son mínimos y no hay luces que generen climas o nos sitúen en determinados lugares. Esta decisión es interesante y remite al concepto de teatralidad como la creación de un “espacio otro” de lo cotidiano, cuando el espectador y el creador lo reconocen como un espacio extra cotidiano (Zayas de Lima, 2011). Hacer la puesta escénica en la sala donde antes se vio un calentamiento corporal de los intérpretes nos distancia de los hechos a la vez que nos acerca desde este despojamiento de recursos. Los cuerpos se vuelven los creadores de esta extra cotidianeidad. Para Kantor (1986): “El espacio como punto de partida [...] adquiere [...] un valor autónomo, elástico, dinámico [...] recorrido por movimientos de contracción y extensión está vivo [...] es quien forma y deforma los objetos...”. Para Saura el espacio parecería tener esta dinámica, siendo, por momento, el refugio de los amantes, el lugar de la fiesta o donde se produce el duelo, sin otro cambio que las acciones de los bailarines. Es clara la intención de pensar la escenografía no como ambientación, sino como guía de la acción: creando tensiones, dando la información mínima para que el espectador construya, junto a los intérpretes, cada escena: ‘triángulo de miradas’.

- La relación con la música tiene protagonismo, ya que los músicos son parte de la obra. Lo ilustra el hecho de que, previamente durante el ensayo se deja en claro la importancia de la música para la danza, al generar los propios bailarines los acompañamientos rítmicos de los movimientos que realizan. Su ingreso al espacio escénico (representación de la obra) es para narrar los acontecimientos mediante temas musicales, funcionen éstos como fondo musical o como parte de las acciones de los bailarines. Además, la música da continuidad entre los cuadros de danza y constituye un eje vertebrador en esta versión de *Bodas de sangre* ya que la estética de la misma lo requiere: la música y la danza flamenca no pueden concebirse, en la escena, una sin la otra. Por ello la decisión de incluir a los músicos como personajes (invitados a la boda) de la misma o de situarlos como narradores de los acontecimientos (fuera de la escena o interactuan-

do con los bailarines) es muy acertada, teniendo en cuenta, además, que éstos son los únicos momentos donde hay texto (el cual, si bien no se corresponde con la obra teatral original, sí mantiene los conflictos y acciones de la misma).

Conclusiones

Tadeuz Kantor (1986) dijo: “Considero al texto [...] como una casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre. Esa es la creación, el espacio libre del comportamiento teatral.” La versión de *Bodas de Sangre*, de Carlos Saura, parece, entonces, un camino que mientras se ha transitado se fue construyendo a la vez. El texto original marcó un horizonte hacia el cual dirigirse en este viaje, pero el recorrido que el espectador realizó pasó a ser más importante que la llegada. Es esta, tal vez, la característica más relevante de la obra de este cineasta: la creación de una nueva manera de introducirnos en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, viéndola con otros ojos, con la mirada de los cuerpos generando un movimiento que conmueve, narra y da otras alas a un texto que parece flotar en el aire de este film.

Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario “La puesta en escena en el Siglo XX”, Especialización en Danza, FBA - UNLP.

Ficha técnica

Sobre la obra de Federico García Lorca
 Versión cinematográfica de Carlos Saura con la colaboración de Antonio Gades
 Primer bailarín y Coreógrafo: Antonio Gades.
 Primera bailarina: Cristina Hoyos.
 Cantaores: José Merce y Gomez de Jerez.
 Adaptación al ballet: Alfredo Mañas.
 Música original: Emilio De Diego.
 Dirección: Carlos Saura.
 Año de realización: 1981

Bibliografía

Cardona, P. (2000). “Dramaturgia del Bailarín”. México: Instituto Nacional de Bellas artes. Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza

José Limón, Escenología, A.C.

Kantor, T. (1986). "¡Que revienten los artistas!". Cuadernos *El Público* n° 11. Madrid: Centro de Documentación Teatral.

Zayas de Lima, P. (2011). Apuntes del Seminario "La puesta en escena en el siglo XX. Análisis y crítica de las principales teorías y espectáculos renovadores". La Plata: Facultad de Bellas Artes, UNLP.