



Universiteit Gent

Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Master Taal- en Letterkunde: Iberoromaanse

Academiejaar 2009-2010

**El lenguaje del teatro y el lenguaje del baile flamenco comparados.  
La pieza de teatro “*Bodas de sangre*” de F. García Lorca frente a la  
coreografía de Antonio Gades y la película de Carlos Saura.**

Masterproef ingediend tot het behalen

van de graad van Master in de Taal- en

Letterkunde: Iberoromaanse

door Sarah Ranson

Promotor:

Prof. dr. Eugenia Houvenaghel

## Índice

Nota al lector .....	3
1. Introducción.....	4
2. El papel del flamenco en la vida y obra de Federico García Lorca y Carlos Saura .....	6
2.1 Federico García Lorca y el flamenco.....	6
2.1.1 El papel del flamenco en la vida de Lorca .....	6
2.1.2. El flamenco en la poética de Lorca .....	9
2.2 La función del flamenco en las vidas y obras de Carlos Saura y Antonio Gades.....	14
2.2.1 El papel del flamenco en la vida y obra de Carlos Saura.....	14
2.2.2 La figura de Antonio Gades y la colaboración con Carlos Saura.....	22
3. La semiótica del diálogo .....	27
3.1 El texto dramático .....	28
3.2 El diálogo dramático .....	32
3.2.1 Los deícticos de persona, tiempo y espacio .....	33
3.2.2 Los turnos y la intención persuasiva .....	37
3.2.3 El público .....	39
3.2.4 Las diferencias entre el diálogo literario dramático y el diálogo literario narrativo .....	40
4. La pieza de teatro “ <i>Bodas de Sangre</i> ” de Federico García Lorca frente a la película de Carlos Saura .....	44
4.1 Introducción .....	44
4.2 Comparación de pasajes de la pieza con escenas de la película.....	51
4.2.1 Primera escena .....	51
4.2.2 Segunda escena .....	55
4.2.3. Tercera escena.....	58
4.2.4. Cuarta escena .....	64
4.2.5. Quinta escena.....	70
5. Conclusiones.....	74

6. Bibliografía.....	79
7. Filmografía.....	81

## Nota al lector

La presente tarea de investigación fue efectuado por encargo de la Universidad de Gante (Bélgica), como parte académica del master literatura y lingüística ibero-románica.

La escribía con la inteligente y cuidadosa guía de mi promotora Prof. Dr. Eugenia Houvenaghel, como si dijésemos, una experta verdadera en cuanto a un entendimiento extenso del teatro de Federico García Lorca. Por eso, a ella mi agradecimiento profundo por su humanísima capacidad profesional. Desde septiembre del año 2009 hasta hoy, he actualizado la bibliografía, con intención de dar a mi tesis un aspecto firmemente metodológico y menos didáctico. Espero que el lector halle un análisis científico bien definido, al mismo tiempo, una lectura que incline a proponer nuevas curiosidades y nuevo interés por el teatro lorquiano (incluyendo *Bodas de Sangre*), las coreografías flamencas llevadas a cabo por Antonio Gades y las películas y documentales artísticos, con especial interés para el flamenco, de Carlos Saura.

Por haber investigando también en la Universidad de Granada (España), algunas de mis fuentes se encuentran en dicha universidad en Andalucía.

Dedico esta tarea de investigación a las personas por quienes tengo cariño; sin su ayuda me habrían faltado la perseverancia y fuerza en muchas ocasiones.

## 1. Introducción

La contribución más profunda de la amalgama andaluza de culturas, incluyendo los fenicianos, los griegos, los visigodos, los romanos y los moros, en España era el arte del flamenco y, en especial, el duende del “cante jondo”. Federico García Lorca, el escritor andaluz quien comprendía sustancialmente el espíritu y los cantos gitanos describió el canto hondo del alma flamenco como un “tesoro artístico de toda una raza” (Lorca 1982:146). En el año de 1931 el dramaturgo se puso a redactar la tragedia en verso *Bodas de Sangre* que se estrenaría dos años más tarde en el Teatro Infanta Beatriz en Madrid. Cuando se llega a excavar la trama principal de la pieza de teatro, sería la de la historia de la relación entre dos amantes, la Novia y Leonardo, que se exponen al desgarramiento interior entre las normas de la sociedad andaluza de los años veinte por una parte y el amor instintivo por otra parte.

En relación al aumento paulatino de la admiración social para esta historia de la imposibilidad del amor apasionado escrito por el referido autor granadino, iba creciendo, por supuesto, la cantidad de interpretaciones, adaptaciones y lecturas efectuadas desde diferentes ámbitos culturales no teatrales. En este sentido, el medio cinematográfico, por interés hacia la literatura, frecuentemente muestra sus preferencias por las piezas dramáticas y las novelas de éxito de modo que desde hace treinta años, diferentes obras teatrales de Lorca sirvieron de base para interpretaciones fílmicas. De ese conjunto, llaman la atención, cinematográficamente hablando, las películas *La casa de Bernarda Alba* (1988) de Mario Camus y *Bodas de Sangre* (1982) del cineasta Carlos Saura. Asimismo, el texto dramático de Lorca inspiró varios cines extranjeros, pensamos en la adaptación cinematográfica de Souhel ben Barca (cineasta de Argelia) creada algunos años después del rodaje de Saura bajo el mismo título de *Bodas de Sangre*.

En este estudio, entramos en detalle por la versión cinematográfica del texto dramático llevada a cabo por Carlos Saura. De hecho, la película fue basada en la materialidad de una interpretación de ballet creado por Antonio Gades a partir de la misma obra dramática lorquiana con la colaboración leal de los bailarines españoles famosos Cristina Hoyos y Antonio Gades. El resultado es un lenguaje cinematográfico que pretende integrar otros lenguajes de vario origen: la música, la literatura, el baile clásico y el flamenco. En los capítulos siguientes trataremos establecer los paralelos y las diferencias entre el drama

trágico de Lorca, la versión cinematográfica altamente estilizada de Carlos Saura y el ballet de flamenco frecuentemente representado de Antonio Gades. De acuerdo a la inclusión sauriana de varios códigos y la eliminación completa de cada forma de diálogo dramático original en la segunda parte de la película, intentaremos describir como el lenguaje textual se va traduciendo en un nuevo lenguaje de movimientos, gestos y miradas. Es decir, Gades y Saura seleccionan los signos de Lorca que pueden acomodarse a sus puntos de vistas a fin de encontrar equivalentes visuales y aurales en el sistema de la expresión flamenca que posibilitan reflejar las emociones del texto lorquiano.

Sin embargo, antes de poder vincular determinados pasajes de la obra teatral con apartados de la coreografía y la película, es necesario establecer el marco teórico de los estudios sobre la semiótica al considerar el funcionamiento del diálogo teatral de Lorca. A continuación, cabe destacar que el presente estudio se compone de tres grandes partes. La primera parte aborda el tema del flamenco en relación con las tres figuras claves de la transposición artística de *Bodas de Sangre*: Federico García Lorca, Antonio Gades (Antonio Esteve Rodenas) y Carlos Saura. En este apartado, entraremos en detalle en el papel del flamenco en las vidas y las obras de los tres artistas mencionados con el objetivo de analizar los impulsos que les motivaban a crear obras maestras ligadas al arte del flamenco. Luego, la segunda parte de la tesis se compone del análisis profundo del texto y diálogo dramático de la pieza de teatro de *Bodas de Sangre*. A este respecto, referiremos a menudo a los estudios semióticos por parte de varios críticos de la semiología. En el ámbito teatral, una de las varias fuentes imprescindibles es la obra de María del Carmen Bobes Naves *Semiología de la obra dramática* (1997). En su estudio, Bobes Naves parte de la base de que cada proceso semiótico implica la presencia de signos lingüísticos inteligibles para facilitar la interacción entre los diferentes interlocutores del proceso. Destacamos que no solamente describiremos los estudios semióticos sino ejemplificaremos y corroboraremos las teorías constantemente con apartados y diálogos dramáticos entre las figuras teatrales más importantes de la obra trágica de Lorca. Finalmente, en la última parte, como ya hace sospechar el título, llevaremos a cabo el objetivo de este trabajo, es decir, la comparación estética entre los pasajes de la pieza de teatro con las escenas de la película de Saura, las que refieren indirectamente a la interpretación coreográfica de Antonio Gades y Cristina Hoyos. En este apartado final, nos interesaremos por las modalidades con las que los signos

lorquianos se transponen al lenguaje de baile, a la música, a las miradas, a los objetos, al escenario y la luz teatral, etc. Así analizaremos la manera en que del ballet nace una tragedia corporal expresada a través del baile ritual amoroso y los ritmos del flamenco en la que se vacía el poder significativo lorquiano a fin de convertirse en un texto estéticamente nuevo.

## **2. El papel del flamenco en la vida y obra de Federico García Lorca y Carlos Saura**

### **2.1 Federico García Lorca y el flamenco**

#### **2.1.1 El papel del flamenco en la vida de Lorca**

En 1963, el cantaor sevillano Antonio Mairena escribe que “puede afirmarse, sin temor a yerro, que ni antes ni después de él [Lorca] hubo poeta que más profundamente haya captado el mundo y el espíritu de lo flamenco” (Grande 1992: 124). Nacido en el pueblo de Fuente Vaqueros, situado en el campo granadino, Federico García Lorca (1898-1936) vivió los cantes y el zapateo del baile flamenco a muy temprana edad. A este respecto, basta acercarse al patrimonio artístico de sus antepasados para deducir que el primer encuentro de Lorca con la música le llegó por vía paterna. Es decir, su tío abuelo Baldomero García Rodríguez, gran conocedor del Cante Jondo (el cante andaluz más genuino y profundo), tocaba la guitarra y cantaba. Este amor por la música se transmitió a sus hijos y nietos entre los que Federico García Rodríguez (padre de Lorca) se presentó como bien dotado de talento. Sin embargo, cabe destacar que además de ser especialista de los cantos flamencos, el tío abuelo también sobresalió en familiarizarse con canciones populares andaluzas. Además, como sugiere Ian Gibson (1986: 81), los primeros pasos musicales los empezó Lorca con su madre, las criadas de la casa y su tía Isabel García quien se dedicó al arte de cantar con voz delicada y extraordinaria afinación, acompañándose de la guitarra. Por consiguiente, constatamos que tanto la herencia cultural del seno familiar como el contacto directo con los campesinos de Fuente Vaqueros despertaron el gran interés artístico del poeta Lorca por los grandes clásicos y las canciones tradicionales de las faenas rurales andaluzas. De ahí, con el objetivo de profundizar el vínculo estrecho entre Lorca y el renacimiento del flamenco en la literatura, hace falta acentuar la extraordinaria formación musical de Lorca como una etapa indispensable para el desarrollo de sus creaciones literarias posteriores. La

preocupación por lo popular-tradicional sería una constante a través del curso de la vida y la obra lorquiana. A manera de ilustración referimos a sus poemas de juventud, que anticiparían obras maestras como *Romancero Gitano* y *Poema del cante jondo* y que recopilaban muchas de las letrillas y canciones de infancia.

A continuación, visto que es necesario conocer todo el ambiente de Lorca para captar su pensamiento acerca del arte de los cantes, focalizamos en las diferentes etapas de su vida que le relacionan muy claramente al poeta al mundo del flamenco.

En primer lugar, es interesante considerar la observación de Roger Tinnell (1998: 11) quien indica que los primeros manuscritos que se conservaron de Lorca, eran partituras de la música clásica. Este hecho solamente se explica por la voluntad originaria del joven poeta de dedicarse profesionalmente a la música antes de manifestarse su vocación literaria. En el año de 1909, Lorca inició su formación académica como pianista en Granada bajo vigilancia de Eduardo Orense, famoso organista de la catedral de Granada. Entre 1910 y 1915, continuaba sus estudios musicales de la mano de don Antonio Segura Mesa cuyo muerte en 1916 asimismo conduciría al truncamiento prematuro de la carrera musical del genio Lorca. Sin embargo, desde entonces, lo musical ya no podía apartarse de su vida cotidiana y sus interpretaciones literarias. O como lo ponía el propio Lorca: fue ese don Antonio Segura “quien me inicio en la ciencia folclórica” (García Lorca 1994: 475).

En este sentido, Lorca llevaba creando una pronunciada curiosidad por lo popular que le invitó hundirse en el desenmarañar de las capas oscuras de la música española tradicional y sobre todo andaluza. Cuando en septiembre de 1919 conoció personalmente a su maestro Manuel de Falla, investigador de la música tradicional española, Lorca empezó a destacarse en los círculos artísticos. Esta amistad y colaboración sincera entre ambos culminó con arrinconar el desdén y el desconocimiento que abundantes miembros del poder cultural expresaban contra el flamenco. La música de Falla era para Lorca una simbiosis perfecta de recursos vanguardistas con, el folclore andaluz. En febrero de 1922 los dos organizaban el “Primer Concurso de Cante Jondo de Granada”, una iniciativa en la que buscaban el cante jondo auténtico con el objetivo de dignificar los esenciales valores del arte andaluz casi perdido. Incluso se le dio mucha importancia a los orígenes del cante jondo. Luego, La conferencia tenía un sentido regeneracionista donde se distinguió una lucha firme entre lo natural y lo artificial, como símbolo de corrupción. Por tanto, Lorca destacó la importancia

de buscar la naturaleza, lo puro, un canto primitivo. Dicho estado puro lo encontraba en el cante jondo, protagonizado por el amor, la muerte, el deseo y la autodestrucción. Por consiguiente, el interés por el cante primitivo andaluz y las preocupaciones de Falla por la música gitana llevaban al joven Lorca a ahondar en la cultura que rodea al flamenco, convirtiéndose en el tema principal de algunos de sus libros y poemas como *Poema del Cante Jondo* (1921) y *Romancero Gitano* (1928). Así, recogió como literato y músico gran parte del repertorio de lo popular flamenco y describió el cante jondo como “un canto sin paisaje y, por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra” (Grande 1992: 65). Dicha visión nos reflejó de cuánta sangre, cuánto desprecio y cuánta sombra es notario el flamenco como expresión de la historia de los sufrientes y perseguidos.

Ahora bien, nos queda la pregunta ¿en qué medida se identificó Lorca con la marginación y la decepción de los gitanos? Al fin y al cabo el poeta era un hijo de un terrateniente poderoso en Granada: vivió del dinero de su familia y no tenía que trabajar para ganarse la vida. En otras palabras, Lorca se presentó como lo que en términos de la sociología coloquial se llama “un perfecto señorito andaluz”. La única excepción notable era que también perteneció a la clase de artista del genio. “Lo que condujo hasta el mundo flamenco y hasta el mundo gitano a Federico no fue su alegría, diurna o nocturna, sino su desamparo. Lo que llevó a Federico a la admiración, la celebración y la exaltación del gitano no fue su clase social, sino su propia capacidad de infortunio” (Grande 1992: 94). O sea, el vínculo que mantuvo Lorca con los gitanos españoles se apretó mediante el nudo de la decepción y marginación. En una elegía a María Blanchard de 1932, el escritor afirmó que “uno de los primeros cuadros que [él vio] en la puerta de [su] adolescencia, cuando sostenía ese dramático diálogo del bozo naciente con el espejo familia, fue un cuadro de María” (García Lorca 1994: 310). Esta confesión asombrosa destacó la homosexualidad de Lorca como un asunto dramático donde se podía interpretar “el espejo familiar” de dos maneras. Esa frase pudiera ser una acusación en la que Lorca condenó tajantemente a su sexualidad como un exilio interior y un drama dentro de su propia familia homófoba. Pero también, si es una metáfora, Lorca pudo referir a la familia humana que se presentó tan cruel e irracional ante los asuntos homosexuales. Pues allí, en el ambiente de la marginación, es donde Lorca se encontró a los gitanos. Entendió el mundo del flamenco como expresión del dolor, la muerte, la autenticidad y los sonidos negros por el hecho de ser andaluz, músico, poeta y homosexual.

Por concluir, dado el hecho de que el genio Federico García Lorca estableció una íntima vinculación con el mundo de la música gitana, cabe destacar que su poesía no estaba montada por imitaciones, ni por descripciones: estaba hecha de revelaciones. Lograba subir desde el flamenco en vez de bajar hacia él de modo que “no [era] amigo del flamenco: [era] su cómplice. No le [llevó] al flamenco una manta y tabaco a la prisión: lo [acompañó] en el calabozo.” (Grande 1992: 135).

### 2.1.2. El flamenco en la poética de Lorca <sup>1</sup>

En su fase de adolescencia, Lorca ya encontró en la literatura el espacio idóneo para satisfacer su interés para el mundo de los gitanos. En ella consiguió engarzar completamente dos de sus grandes pasiones, es decir, la música y la poesía. La poesía lorquiana representó una convivencia harmónica de la tradición culta y popular, enfatizando el sentimiento trágico de la vida. En el año de 1921, simultáneamente a la organización del primer festival de cante jondo, el joven Lorca empezó a redactar su *Poema del Cante Jondo*. Sin embargo, el libro solamente fue publicado en 1931 tras diez años guardado. Compuesta de once partes, esta colección de poemas constituyó la voz dramática de lo autóctono andaluz. Es decir, la intención básica de Lorca era crear un ambiente trágico en Andalucía, llevándose la espiritualidad de Castilla al sur. El poeta encontraba base en la literatura romántica de los viajeros del siglo catorce donde la sociedad andaluza empeñaba un papel muy importante como paisaje exótico y atrayente en comparación con la imagen bárbara de lo andaluz durante la Ilustración. De acuerdo con la reivindicación de una Andalucía romántica, para incluir en ella el sentimiento trágico de la vida, Lorca consideró que en su paisaje autóctono se podía meditar sobre la naturaleza humana dividida: el deseo y la muerte con tendencia a la autodestrucción. En este sentido, se prestó especial atención al arte del flamenco que no se consideraba manchado por la industrialización al guardar la lucha primordial entre muerte y deseo. Por eso, Lorca introducía algunos poemas dedicados a varios personajes del mundo flamenco. Así el poema *Retrato de Silverio Franconetti* nos recuerda a Silverio Franconetti y Aguilar, el portentoso maestro de cantes, cuando escribe el poeta: “Entre italiano y flamenco, ¿cómo cantaría aquel Silverio? La densa miel de Italia con el limón nuestro, iba en

---

<sup>1</sup> Basado en Felix Grande, *García Lorca y el flamenco*, Madrid, 1992, Mondadori; la introducción a *Bodas de Sangre* por Allen Josephs y Juan Caballero, Madrid, 1986.

el hondo llanto del siguiyero” (García Lorca 1988: 203). Asimismo el poema *Juan Breva* esboza la imagen del llanto del cantaor malagueño Breva:

Juan Breve tenía  
 cuerpo de gigante  
 y voz de niña.  
 Nada como su trino.  
 (García Lorca 1988: 204)

Al final del libro, en cuatro poemas, Lorca nos presenta la tragedia y la historia de “*El Amargo*”, nada más que el apodo del gitano Antoñito el Camborio. A continuación, el 19 de febrero de 1922, Lorca dio la charla “Importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado cante jondo” en el Centro Artístico de Granada, ofreciendo una definición nítida de su percepción del concepto “cante jondo”:

Se da el nombre de “cante jondo” a un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la *siguiriya*<sup>2</sup> gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo como los polos, martinets, carceleras y soleares. Las coplas llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas, peteneras, etc., no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas, y tanto por su arquitectura como por su ritmo, difieren de las otras. Éstas son las llamadas flamencas (García Lorca 1989: 149).

Notable era la diferenciación que estableció el poeta entre el cante jondo y el flamenco lo cual era posterior al apoyarse en los análisis musicológicos-historiográficos de Manuel de Falla respecto al origen de la música gitana. Más tarde, en 1928, Lorca publicó otra obra cumbre titulado *El Romancero Gitano* en la cual los dieciocho poemas ofrecieron una Andalucía de carácter mítico evocada por metáforas deslumbrantes. En esta compilación el escritor andaluz, con el propósito de representar a los perseguidos, reflejó el mundo de los marginados: los gitanos, los judíos, los negros y los homosexuales. Con sentimiento de obvia solidaridad, Lorca se puso a cantar la sociedad gitana ensalzándola hasta convertirla en mito

---

<sup>2</sup> “*Siguiriyas* are the expression of the Gypsies in their most negative emotional state, telling of *dolores*, the sorrows which haunt the Spanish imagination in so many guises....Like much of Gypsy music, of which *siguiriyas* are considered the most serious (*jondo*), they mockingly refer to a Gypsy’s four lodging places: the hospital, the prison, the church, and the grave... Today in Andalusia their singing (*cante*) and movements of the dance are like a ritual born in the midst of their tribes as they once evoked their pagan rites in remote dances to the sun and moon.” (Matteo 1993: 227).

moderno. En este sentido, el gitano lorquiano solía simbolizar completamente el sentimiento trágico de la vida por ser diferente. Sin embargo, el poeta consiguió poner en tela de juicio cualquier tópico relacionado con la cultura gitana. Se atrevió a presentar los supuestos “bandoleros andaluces” como seres humanos ambiguos, sufrientes e indefensos que representaron un pueblo marginado. Fue el inmortal cantaor Manuel Torre quien sentenció “todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende”. (Grande 1992: 72). Federico García Lorca escuchó esa frase y supo que era tanta una definición como una moral. Además, se daba cuenta de que tenía que honrar a Torre mediante el empeño de detallar qué hay al fondo de esta frase simultáneamente sobria y opulenta. Su contestación elaborada, la *Teoría y juego del duende*(1933), la más profunda inmersión en el encantamiento profano que se llamaba “el duende”. En el otoño de 1933, Lorca profundizó su teoría del duende en unas conferencias en Madrid y en Buenos Aires. Ahí, enfatizó las capas más artísticas de la Andalucía milenaria como los cantes, la música, la poesía y el torero, relacionándolos con el concepto del “duende”. El escritor “advirtió que el duende [era] una comunión resplandeciente en medio de la sombra, una visita súbita y colectiva a lo sagrado: una maravillosa transgresión”. (Grande 1992: 72). O sea, Lorca fue explícito al reflexionar sobre el flamenco no solamente como una forma de música sino también como una versión de duende que se expresó a través del concepto de cante jondo. Aseguró que sin duende no era posible ninguna emoción o arte y sugirió que le comparase con el sentimiento de ver la posibilidad de muerte.

Por otra parte, considerando la influencia del flamenco y la cultura andaluza en el teatro lorquiano, bastantes críticos consideran las obras teatrales *Bodas de sangre* (1931), *Yerma*(1934) y *La casa de Bernarda Alba*(1936) una trilogía trágica rural. Esta constatación se confirma por el hecho de que las tres comparten muchos elementos: la mujer como protagonista, la muerte final, el tratamiento de dilemas sexuales y el campo de Andalucía como fondo de la trama. Según los comentarios del propio dramaturgo, era claro que desde el principio querría escribir una trilogía modelado de la tragedia griega. A este respecto, el crítico norteamericano George Steiner (1968: 342) añade que la tragedia verdadera solamente podría surgir donde la realidad no ha sido influida por la razón. O sea, Andalucía, centro del ambiente rural español, nunca conoció una industrialización que caracterizó al resto del mundo occidental.

Y como ya indicaron Ortega y Gasset y García Lorca<sup>3</sup> en los años veinte, la cultura andaluza se presenta la más antigua de todas las culturas europeas de modo que conserva muchos aspectos de la Antigüedad Clásica. A través de *Teoría y juego del duende*, Lorca ya pretendió destacar el carácter clásico del duende andaluz:

... el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas interiores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o el dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio (García Lorca 1994: 329).

“Duende”, “misteriosos griegos”, “bailarines” y “dionisiaco grito” constituyeron, según el dramaturgo-ensayista, la esencia de la tragedia clásica que existía también en la cultura antigua andaluza. Sin embargo, aunque el dramaturgo tenía la intención de escribir una trilogía, las descripciones de las obras son: *Bodas de Sangre* (tragedia), *Yerma* (poema trágico) y *La casa de Bernarda Alba* (drama). Es decir, las dos primeras se presentaban como tragedias de una trilogía proyectada por Lorca mientras que la última obra teatral se consideraba drama que no necesariamente implicaba trilogía. Según el propio poeta, *Bodas de Sangre* y *Yerma* constituyeron las dos primeras partes de una trilogía que todavía tenía que finalizar cuando declaró:

Mi trayectoria en el teatro... yo la veo perfectamente clara. Quisiera terminar la trilogía de “*Bodas de Sangre*”, “*Yerma*” y “*El drama de las hijas de Loth*”. Me falta esta última. Después quiero hacer otro tipo de cosas. (García Lorca 1989: 314)

Cierto es que el autor partió del principio de que realizaría una trilogía de la que, al final, solamente dos piezas llegaron a estar creadas. Además, es notable que *La casa de Bernarda Alba* estuviera caracterizado por otro experimento, estilo y género. Esta confusión se explica probablemente por el rasgo principal que tenían en común las tres piezas de teatro: el fenómeno andaluz. Para entender mejor la Andalucía de la que habló Lorca en su trilogía rural, hace falta aproximarnos a este fenómeno folclórico. Durante una entrevista biográfica que Lorca ofreció en el año de 1934, el poeta confesó sobre su infancia que se siente muy ligado a la tierra en todas sus emociones (Josephs 1994: 49). En otras palabras, lo que se

<sup>3</sup> Este capítulo se basa en las fuentes siguientes: José Ortega y Gasset, “Teoría de Andalucía”, *Obras Completas*, Madrid, *Revista de Occidente*, 5ª ed., 1961, tomo VI, pág 113; Federico García Lorca “Teoría y juego del duende”, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, vigésima edición, 1977, vol. I, págs. 1097-1109.

llama “fenómeno andaluz” refiere a una “sensibilidad autóctona, en el sentido etimológico de la palabra, existente en Andalucía...que no se da, que sepamos, con la misma identidad en otra parte del mundo occidental” (Josephs 1994: 50). En su ensayo sobre la literatura hispánica, Pedro Salinas relaciona dicho fenómeno andaluz con la adoración de la muerte celebrada durante la Semana Santa y las ferias sevillanas: “Nace Lorca en un país que lleva siglos viviendo un especial tipo de cultura, el que llamo cultura de la muerte” (Salinas 1958: 395). A continuación, la Andalucía de las obras teatrales de Lorca parte de la realidad campesina que caracteriza el ambiente del propio dramaturgo pero es llevada a escena de modo trágico y poético en vez de representarla de manera realista. Lorca comprendió completamente el “fenómeno andaluz” y lo empleó de manera consciente con el objetivo de ofrecer otra dimensión a la tragedia clásica. En cuanto al contenido de las piezas lorquianas, con especial atención al momento trágico de cada una, la frustración de no alcanzar el amor verdadero y la muerte como respuesta a los dilemas existenciales que atormentan el alma puro se presentan como los temas principales. *Bodas de Sangre* trata el asesinato mutuo de dos rivales en la lucha por una mujer, “La Novia”. Pues, en *Yerma*, la protagonista llega a matar a su esposo mientras que *La Casa de Bernarda Alba* refleja el suicidio desesperado de una de las hijas de Bernarda Alba, Adela. Si la tragedia de *Bodas de Sangre* es la cumbre de la celebración del sacrificio, *Yerma* parece escenificar el rito que ensalza el tema de la fecundidad. Así, la trilogía representa la supervivencia de un modo de vida mucho más natural dentro del ambiente de la tierra en comparación con la racionalidad de las industrias del siglo veinte.

En resumen, Federico García Lorca siempre mostró una vinculación muy fuerte con la tierra y el culto popular andaluz lo que se refleja en su creación literaria: el arte del autor y el arte colectivo de Andalucía se caracterizan por la misma procedencia. De ahí que Lorca solía presentarse como poeta intérprete del campo de Granada. La fascinación por el flamenco era en este sentido la encarnación y el “pars pro toto” perfecto del folklore andaluz.

## 2.2 La función del flamenco en las vidas y obras de Carlos Saura y Antonio Gades

### 2.2.1 El papel del flamenco en la vida y obra de Carlos Saura

En los años treinta, el arte del flamenco, igual que el intelectual Lorca, se convirtió en la víctima de la Guerra Civil Española (1936-1939). El grito atormentado del canto fue reducido al silencio por la dictadura cuando la sociedad gitana sufrió exclusión del estado español emergente. Además, no era hasta los años cincuenta que el interés en la cultura flamenca fue despertado por artistas progresistas e intelectuales de España quienes aspiraban a hacer revivir el arte gitano que había inspirado tanto a Federico García Lorca. Sin embargo, según Rob Stone (2001: 199) esta revitalización cultural fue impedida por el hecho de que simultáneamente la dictadura se apropió de los varios motivos del flamenco por cuenta propia. Es decir, el franquismo incluyó el flamenco en las películas y actuaciones de teatro nacionalistas, las llamadas *españoladas*: melodramas gigantescos caracterizados por un folclore artificial que guardaban relación con la visión propagandista de una España salvada de sublevados e inmigrantes como los gitanos. No obstante, en la España posdictatorial, Carlos Saura, uno de los cineastas más destacados del país, se propuso criticar la imagen de la cultura española ficticia de las *españoladas*.

Saura, nacido en 1932 en Huesca de una madre aragonesa y un padre andaluz, siempre mostraba un vivo interés por el sentimiento trágico de la cultura del flamenco. A pesar de no ser nacido de padres gitanos, ni de padres artísticos, el entorno opresivo de Saura le condujo a las estéticas profundas del baile flamenco igual que el sufrimiento sexual y existencial había conducido a Lorca a ensalzar el canto flamenco. Saura fue formado dentro de la cultura marginal de Huesca en el medio de los escombros culturales y la pobreza que formaban el castigo repartido a la zona republicana vencida por el bando nacional. Su madre era una pianista de conciertos mientras su padre ocupaba un cargo en el gobierno republicano destinado en la Delegación de Hacienda de Huesca, como declaró el propio Saura:

My father worked in the Ministry of Interior and followed the fortunes of the government; because of we lived in Madrid, Valencia and Barcelona. Politically speaking, I consider my

parents more liberal than anything else. They have always been tolerant and understanding. (D'Lugo 1991: 12).

Saura apenas tenía cinco años cuando la Guerra Civil española se estalló en el año 1936, pero dado el cargo prominente de su padre en el gobierno, el joven Saura se volvió testigo ingenuo de las imágenes crueles que inspirarían su carrera profesional posterior:

I remember an infinity of things with incredible vividness: the war songs, the children's games, the bombings, the lights being turned off, the hunger, the death. .. I think that the atmosphere of the war weighs upon me...and weights upon the things I do. (Brasó 1974: 23).

Después de la Guerra, Saura y su hermano mayor Antonio Saura se matricularon en un colegio religioso caracterizado por curas de discurso apocalíptico. Sin embargo, Carlos Saura terminó el bachillerato en 1948 en un colegio secular donde ya mostró ciertas aptitudes para las ciencias matemáticas. Entretanto, en el piso superior de la casa familiar en Madrid, él ya había montado su primer taller de fotografía, una de sus grandes pasiones. Entonces no era de sorprender que con diecisiete años, siguiendo el ejemplo de muchos jóvenes de clase media con capacidades similares en ese período, Saura se matriculó en Ingeniería Industrial en la Universidad de Madrid. Poco después, este estudio no resultaba ser del agrado de Saura de modo que, acto seguido, decidió entrar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) en el año 1952. En su estudio sobre la obra de Saura, Marvin D'Lugo (1991: 14) opinó que en cierto modo, el interés de Saura por la cinematografía surgió como complemento del interés por la fotografía desde niño. Entre 1950 y 1953, trabajó como fotógrafo profesional y en 1951 inauguró su primera exposición pública de sus mejores fotografías en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid. A cierto punto, se le ocurrió la idea de desarrollar un estudio fotográfico del país que reflejaría la gente y los pueblos de aquella España de una manera coherente. Así, la curiosidad inmensa del joven fotógrafo lograba captar imágenes de celebraciones populares, escenas familiares, viejas en Castilla, el cineasta Buñuel, las ferias de ganados y, en especial, retratos del flamenco y el mundo gitano. Es decir, como reportero gráfico de los festivales de Granada y Santander, Saura sacó instantáneas en blanco y negro de figuras de la cultura flamenca como Vicente Escudero, bailarín y coreógrafo de flamenco y Rafael Romero "el Gallina", cantaor. En un artículo de 2000, el propio Saura evocó este proyecto juvenil cuando escribió:

Algunas de las fotografías son testimonio de una época de penurias y falta de libertades; me refiero sobre todo a las fotos que hice entre los años 1954 y 1960... En los años cincuenta éramos pocos los que sentíamos curiosidad fotográfica por un país que gobernaba el general Franco con la colaboración de una iglesia inquisitorial y una policía brutal que velaba por la moralidad-inmoralidad de las costumbres. España era entonces un país con reminiscencias medievales, hambruna y oscuridades... [Las fotografías] son el testimonio, mi testimonio, de una época de España que ahora parece perdida en los siglos. (Saura 2000: en línea).<sup>4</sup>

Teniendo en cuenta la situación de un país bajo régimen dictatorial, la serie fotográfica de Saura representó pueblos insólitos y paisajes en una España rural perdida en el paso del tiempo con huellas visibles de la guerra civil. No obstante, desde el momento en que el fotógrafo comprometido decidió entrar en el IIEC, donde se apasionó tanto por la teoría cinematográfica como las técnicas de rodaje, el arte de la fotografía iría desempeñar otro papel en su vida. O sea, “la fotografía fue otra cosa para [el], más una memoria añadida o un pasatiempo para disfrutar en los ratos libres” (Saura 2000: en línea). Ahora bien, con una cámara Bolex de dieciséis milímetros el cineasta estudiante comenzó a experimentar con el cine bajo protección del IIEC. Cabe destacar aquí que en los años cincuenta, el Instituto Cinematográfico de Madrid fue un vivero de disidencias contra la política oficial donde jóvenes cineastas españoles discutieron sobre el estado perdido de la producción de cine en la España franquista. Según el escritor Marvin D’Lugo (1991: 16) el subdesarrollo cultural de la industria de cine española era consecuencia de la creación de la institución nacionalista que promocionó la ideología de valor tradicionalista: el renacimiento de un pasado utópico y la exaltación de la raza española. A manera de reacción a la actividad ideológica del franquismo, cineastas jóvenes teorizaban maneras para superar el cine statu quo, cultivado por el régimen a través de un sistema nítido de censura. Sin embargo, después de un período de “deculturalización”, los años cincuenta anunciaban el comienzo de una década de revaloración intelectual y artística aunque la censura nacionalista continuaba dejar su impronta sobre la industria cinematográfica española. Era en este período que Carlos Saura, todavía estudiante en la IIEC, empezaba a interesarse por el cine realista y neorrealista. A continuación, en 1958, creó su primer mediodmetraje independiente *Cuenca*, un documental que serviría de base para su primer largometraje llamado *Los Golfos*. Desde entonces, la

---

<sup>4</sup> Saura, Carlos. *Pueblos y gentes de España: fotografías de los años cincuenta y sesenta*, [online]. Madrid: Instituto Cervantes, marzo 2000.  
URL: < <http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/saura/saura.htm> >. [Consulta: 9 de marzo de 2010].

voluntad de encontrar una identidad española desmitificando aspectos de la doctrina franquista condujeron al cineasta a desarrollar un cine lírico y realista al mismo tiempo. Dos décadas más tarde, siguiendo la transición a la democracia, empezó a rodar la primera de sus tres películas sobre el flamenco: *Bodas de Sangre* (1980), *Carmen* (1983) y *El amor brujo* (1986). Como punto de partida, importa entender que la trilogía fue rodada en colaboración con el director artístico del “Ballet Nacional de España” y coreógrafo Antonio Gades (véase 2.2.2) y la bailarina principal del ballet nacional Cristina Hoyos. Todos se proponían cultivar una relación estrecha entre el baile, el cine y otras artes representativas como la música, la ópera y el teatro. El resultado era un conjunto de tres películas que establecieron una cadena interpretativa entre las coreografías de baile de Antonio Gades, las filmaciones de Carlos Saura y los intertextos precedentes en los que los dos artistas se basaban. Así, *Bodas de Sangre*, *Carmen* y *El amor brujo* provenían respectivamente de la obra teatral de Federico García Lorca, la novela de Prospero Mérimée llevada a la ópera por Georges Bizet y el ballet de Manuel de Falla. Aunque, tocante a las estrategias visuales y los temas centrales, la trilogía constituyó un continuo con las películas anteriores de Saura, la importancia del elemento de la danza y la aparición de virtuosos de la compañía de baile de Gades la apartaron de otros proyectos cinematográficos del mismo cineasta en los años ochenta. Cabe destacar aquí que las películas de baile formaron un conjunto coherente y estructural a pesar de estar separadas en tiempo. A este respecto D’Lugo (1991: 192) añadió que la esencia de la unidad orgánica de la trilogía se situó en el plano de las *españoladas*. Como ya hemos indicado al principio de este capítulo, estos musicales nacionalistas favorecían la asociación de la iconografía de la cultura y folclore andaluz con la España franquista. La importancia de la trilogía era entonces recuperar el arte genuino del flamenco de las narrativas propagandistas representadas en las *españoladas*. Otro aspecto que contribuyó a la unidad de la trilogía era el tema central del baile flamenco. Notable aquí es el rechazo por parte de Saura de usar el medio cinematográfico con el objetivo de solamente hacer tomas de vistas de la actuación de la compañía de danza. El cineasta intentó ir más allá por invertir las convenciones de películas de danza tradicionales y fomentar un realismo cinematográfico que hace al espectador cuestionar las representaciones de las *españoladas*:

The most insistent and indeed the most critical aspect of that problematic issue comes in the recurrent interplay of cinematic realism with the staged illusion in which the thematic clichés

of the *españolada* fold back upon themselves and bring the spectator to question the various constructions of exotic or picturesque Spanishness. (D'Lugo 1991: 193).

Encima, la palabra clave de las tres películas era el concepto de *performance* lo que resultó en la interpretación de caracteres ficticiales por parte de bailarines profesionales sometidos a escenarios fijos. En *Bodas de sangre* los actores bailarines utilizaban la lengua del baile clásico y flamenco para contar la trama de un amor prohibido entre la novia (Cristina Hoyos) y su amante Leonardo (Antonio Gades). “Intérprete de un arte recibido como herencia, Antonio Gades [devino] el protagonista de su propia historia. A la delicadeza expresiva de la danza académica clásica [integró] la furia trágica del flamenco gitano y andaluz, según [expresó] en el relato de su apasionada vida” (Courcelles 2006: 39). Por otra parte, la película *Carmen* reflejó la historia de Antonio, protagonizado por el mismo Antonio Gades, quien junto con la compañía de danza llevó a cabo el ensayo de la adaptación de la ópera de Bizet *Carmen* al mundo del flamenco. Cuando el director de la compañía descubrió a una bailarina también llamada Carmen, estaba convencido de haber encontrado la protagonista perfecta y se enamoró de ella. Finalmente, la tercera cooperación entre Gades y Saura titulada *El amor brujo* mostró la síntesis perfecta entre los temas del baile, la muerte y el amor. En esta película musical estaba presente el amor desafortunado de dos gitanos: Carmelo (Antonio Gades) y Candela (Cristina Hoyos). Cuando el fantasma de José, el marido fallecido de Candela, apareció en el pueblo para perseguir a los dos amantes, los gitanos decidieron ahuyentar el espíritu a través de una danza ritual de fuego.

Algunos años después de la terminación de la trilogía flamenco, Saura inició la producción de dos otros rodajes que investigarían las varias identidades de la España contemporánea: *Sevillanas* (1992) y *Flamenco* (1995). El primero entró en los estilos múltiples que conocen las *sevillanas*<sup>5</sup>: de las versiones más populares y simples provenientes de las comunidades gitanas de la provincia de Sevilla hasta las funciones más estilizadas de varias escuelas de

---

<sup>5</sup> *Sevillanas*, often called the “mother” dances of many Spanish dances, are not only the most typical but also the most ubiquitous couple dances in Andalusia. They are the most widely taught Spanish dances in the world. *Sevillanas* are an integral part of fiestas, week-long fairs (*ferias*) of fun and dancing just following *Semana Santa* (Holy Week)... Unlike flamenco dance, which were originally solo dances, *sevillanas* are couple dances and are not considered truly flamenco. Nevertheless, since they have been totally accepted by the Andalusians and are performed in many of their concerts and nightclub (*tablao*) representations, it is only a question of time until they are accepted as flamenco. (Matteo 1993: 226).

baile flamenco prestigiosas. Así, Javier Pérez De Albéniz afirmó en su artículo sobre el estreno de *Sevillanas* que la película reunió a los mayores talentos musicales del mundo del flamenco:

La presencia de los guitarristas Manolo Sanlúcar y Paco de Lucía, juntos por primera vez en muchos años, y la participación de Camarón, Rocío Jurado y Lola Flores, han puesto las notas morbosas en un trabajo serio de recopilación e investigación de uno de los más populares ritmos flamencos. (Pérez De Albéniz 1992: 22).

Además de estas figuras, aparecían en escena Los Romeros de La Puebla (grupo de *sevillanas*), Manuel Pareja Obregón (músico y compositor de *sevillanas*), Manuela Carrasco (bailaora de flamenco), Merche Esmeralda (cantaora y bailaora), Las Corraleras de Lebrija (grupo de cantaoras de *sevillanas*), Rafael El Negro (bailaor flamenco), Carlos Vilan (bailarín) y el grupo de baile Boleras centrado en Matilde Coral (maestra del baile flamenco). En resumen, "un reparto de lujo para una película musical, no un documental... A mí me gustan las sevillanas, un género único, y por eso me ha resultado fascinante trabajar con sus principales intérpretes. Son personajes imprescindibles en una música, el flamenco, que en España vive momentos irrepetibles. Es un auténtico placer" (Pérez de Albéniz 1992: 22), insistió Saura. A continuación, el musical *Flamenco* aún superaba el número de figuras principales del toque, baile y canto flamenco, entre otras personas los bailarines de flamenco Farruquito, Joaquín Cortés y Mario Maya. A través de un narrador, Saura presentó a los espectadores los *cantes* principales: los farrucas, bulerías, martinetes, fandangos, rumbas,... Destacable es el hecho de que ambos proyectos empezaban por una especie de homenaje a los orígenes del flamenco.

En el caso de *Sevillanas*, el cineasta abrió con la imagen de una representación de flamenco de una familia gitana, incluso incluyendo gente mayor. A la misma manera, *Flamenco* escenificó una danza teatral efectuada por gitanos de ropa informal. Además, como ya hemos indicado, de hecho estas películas estaban puestas en escena aunque despertaron la ilusión de ser documentales verosímiles. El profesor Rob Stone declaró que en estas escenificaciones Saura consiguió abandonar todo tipo de estructura narrativa convencional con el objetivo de liberar la expresión auténtica del baile y la música misma:

The very absence of narrative in *Sevillanas* and *Flamenco* liberates this truth. Instead of restricting them with narrative, Saura celebrates the primacy of the performers and does not constrain them with narrative or commentary. As Saura himself exclaimed: “Cuando ruedas bailes, en el guión correspondiente no hay nada que decir, excepto eso, baile. Y los que bailan son los protagonistas.” (Stone 2009: 1).

En otras palabras, por seguir el compás, el ritmo y el duende del flamenco *Sevillanas* y *Flamenco* lograron recuperar el corazón de la arte gitana usada anteriormente de manera doctrinal en las narrativas de las *españoladas*.

Cuando en el año 2005, salió la película “*Iberia*” de Saura, algunos puristas pretendían afirmar que esta no era un filme de flamenco. Sin embargo, el proyecto integraba talentos del mundo flamenco como Sara Baras (bailaora), Manolo Sanlúcar (guitarrista), Antonio Canales (bailaor), Aída Gómez (bailarora), Enrique Morente (cantaor) y su hija Estrella Morente (cantaora). Inspirada en la banda sonora del compositor español Isaac Albéniz (1860-1909) *Iberia* era una práctica de fusión entre la danza contemporánea, la música clásica, el ballet y la fuerza apasionada del baile flamenco. La influencia de lo último se destacaba claramente en la pieza titulada *Torre Bermeja* en la que surgió el puro sonido flamenco acompañado por la guitarra del virtuoso Manloco Sanlúca y la representación casi amenazadora de cuatro mujeres gitanas. De hecho, parecía que la cámara cinematográfica de Saura se convirtió en artista suplementaria quien experimentó los mismos ensayos y preparaciones de cada intervención. En *Iberia* “los ensayos [introducían] el momento en que los pasos se [volvían] más sonoros y las luces más potentes. Como en *Flamenco* o en *Sevillanas*, el realizador [partió] de la ortodoxia para mostrar su visión heterodoxa de la música, un enfrentamiento que [quedó] patente en una de las piezas en la que el flamenco se [batió] con el *hip-hop*” (Castilla 2005: 24).

Finalmente, en agosto de 2009 fue presentado en el “Festival de la Villa” de Madrid el estreno del último proyecto de Carlos Saura: *Flamenco Hoy*. Contrariamente a sus producciones anteriores que fueron presentadas como escenificaciones de ensayos de baile, este homenaje al flamenco era un espectáculo en directo a través de lo cual los espectadores podían vivir los encantos del baile gitano en persona. El reparto de *Flamenco*

Hoy consistió de artistas de última generación con el objetivo de dar aire fresco al espectáculo y exhibir la vitalidad que el flamenco seguía irradiar en el siglo veinte y uno. Este hecho fue confirmado en el periódico *El País* por el director Saura mismo:

Hemos buscado nuevas formas de interpretar el flamenco manteniendo el nexo con el pasado, a la vez que se han incorporado otras realidades consideradas al margen como son el pasodoble y la copla. (Montañés 2010: 35).

En este sentido, la exhibición reflejó perfectamente los tres fundamentos del género andaluz, es decir, el juego de las guitarras, los movimientos de las siluetas en danza y el resonar de las voces profundas. Era un momento para exportar a los espectadores este arte único mientras jóvenes cantaores y bailarines interpretaron los diferentes palos del flamenco: farrucas, tangos, sevillanas, seguiriyas,... Para Saura el espectáculo sería el colofón a todos sus trabajos previos sobre este arte sobre lo que escribió: "Soy un aficionado que ama el flamenco desde joven, desde que oí a los milicianos cantar de forma alegre por la calle, se me quedó esa imagen" (Montañés 2010: 35).

En síntesis, las películas de Saura dedicadas a la música flamenca suministraron la prueba de que el género artístico ya no solamente representó el flamenco puro del *tablao*<sup>6</sup> de las ferias andaluzas. Tanto la trilogía flamenca como los proyectos *Flamenco*, *Sevillanas*, *Iberia* y *Flamenco Hoy* demostraron la inclusión de la arte gitana en el mundo del ballet clásico de la que Antonio Gades resultó ser la personificación perfecta. A este respecto, conviene aclarar que durante el rodaje de sus obras maestros Carlos Saura nunca descuidaba su primera pasión: la fotografía. A lo largo de la filmación lograba sacar fotos de figuras míticas del flamenco como Camerón de la Isla, Lola Flores, Antonio Gades, Manolo Sanlúcar, Paco de Lucía,... y de artistas menos conocidos que gozaban de una expresividad enorme. En otras palabras, a través de la cámara fotográfica y cinematográfica, Saura consiguió desenmascarar el alma y el misterio de toda manifestación artística del flamenco. Así, el cineasta tenía grandes dotes de conducir al espectador a un mundo de emotividad intensa y extraordinaria de "una música que [le] resulta muy cercana y por la que [siente] verdadera

---

<sup>6</sup> A stage on which flamenco dance is performed. (Matteo 1993: 232).

pasión” (Castilla 2005: 24).

### 2.2.2 La figura de Antonio Gades y la colaboración con Carlos Saura

Después de haber focalizado en el papel imprescindible del flamenco en la cinematografía y la vida personal de Carlos Saura, en este apartado entraremos un poco más en detalles en la carrera del bailarín Antonio Gades y su colaboración con el célebre cineasta Saura. Conforme la trayectoria profesional del último, Antonio Gades se vio forzado a deconstruir la imagen de una España mitificada del folklore andaluz.

Antonio Esteve Rodenas, para el arte conocido como Antonio Gades, nació en 1936 en un pueblo llamado Elda (provincia de Alicante) en una familia pobre de obreros. En el año de 1951, asistió a sus primeras clases en una academia de baile con la maestra Palitos con quien daría los primeros pasos en la danza. La casualidad le permitía encontrar a Pilar López Júlvez en Madrid algunos meses más tarde. Esta coreógrafa española inmediatamente le contrataba a formar parte de su compañía antes de bautizar al joven Antonio con el nombre artístico de Antonio Gades como homenaje a las bailarinas gaditanas. En este ámbito, estudió varias disciplinas del folclore popular español como el flamenco de Andalucía y la jota de Navarra. A continuación, seis años más tarde, Gades bailó en la Arena de Verona (Italia) por primera vez al lado de la virtuosa Pilar López la representación de *Carmen*, basada en la ópera de Bizet. En el año de 1961, preocupado por ser influido por otros maestros de baile, el bailarín decidió independizarse y dejar la compañía de ballet de Pilar López. Así, concluyó un ciclo importante en su carrera de danza por formar su propio grupo de baile y trasladar a Italia y a Francia con el objetivo de continuar su formación bajo influencias artísticas extranjeras. De vuelta a España, estableció contacto con Vicente Escudero Urive, coreógrafo de flamenco nacido en Valladolid. Con él, Gades creó su ideario profesional de libertad y disciplina e inició la puesta en marcha del sueño de establecer su propio ballet. Poco a poco, comprendió que el medio idóneo de expresar su estilo era el flamenco buscando nuevos caminos de coreografía, como sugirió el propio Gades:

En España, el flamenco era vendido de una manera que no me gustaba porque significaba prostituir la cultura del pueblo. Era necesario eliminar todo oropel de mal gusto,

las lentejuelas, los virtuosismos, había que tratar de sacar a la luz la esencia del baile.  
(Gades 2005: en línea).<sup>7</sup>

No es de extrañar entonces que tras algunos éxitos profesionales y el reconocimiento de varios artistas e intelectuales españoles, comenzaron las primeras giras del Ballet de Gades. Teatros en Nueva York, Londres, Chile y Argentina le abrieron las puertas hasta que el coreógrafo decidió reaparecer en los tablaos madrileños. A lo largo del año 1968, Gades se identificó completamente con los movimientos reivindicativos estudiantiles de París cuando la bailaora y coreógrafa Cristina Hoyos se incorporaba a la compañía. Ambos recorrían el mundo con éxitos compartidos con Paco de Lucía a la guitarra hasta que a Gades le invadió el deseo de coreografiar su primera obra maestra: *Bodas de Sangre* (1974). Titulado originalmente *Crónica del suceso de Bodas de Sangre*, la intención de la actuación era rendirle homenaje a Federico García Lorca, autor de la pieza de teatro original *Bodas de Sangre* (1933). El estreno mundial tuvo lugar en el Teatro Olímpico de Roma lo que lo consagró al reconocimiento internacional a la compañía consolidada. Esta acogida excelente facilitó a Gades girar la obra por el circuito que ya solía conquistar con sus coreografías desde años atrás. Sin embargo, cuando en 1975 le llegó la noticia del fusilamiento de cinco compañeros opositores al régimen franquista, un profundo sentimiento de responsabilidad moral indujo al maestro Gades a retirarse de la escena de baile española y disolver la creación de su compañía. Solamente la persuasión de amistades fuertes le sirvieron tres años más tarde para llevarlo otra vez a la danza a través de la cual expresaba sus ideas artísticas y políticas. No obstante, estas posiciones políticas del bailarín mostraban repercusiones en la trayectoria de la compañía cuando afirmó Gades:

Mi posición política es clara. Nacido de padre republicano, habiendo recibido una educación republicana, he luchado, lucho por las ideas socialistas. Yo no pienso que sea necesario considerar la política como un asunto de profesionales. Yo quiero defender los derechos del trabajador. Quiero una sociedad más justa. Hay miedo, yo fue elegido miembro del Comité Central del Partido Comunista Español. (Gades 2005: en línea)<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> http URL: < <http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antoniogades.html> > [Consulta: 12 de mayo de 2010].

<sup>8</sup> URL: < <http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antoniogades.html> > [Consulta: 12 de mayo de 2010].

Ademas, según Rob Stone (2001: 200), la dedicación de Gades al comunismo inspiraba sus creaciones como coreógrafo al explorar las potenciales del baile como medio de toda expresión política. Simultáneamente, anunció la resurrección del flamenco tradicional al formular de otra manera la importancia del baile en la condición del pueblo español:

Such was the genesis of his flamenco ballet "*Cronica del suceso de bodas de sangre*", which was designed so that the music inspired the dance, but also constrained the dancers's movements, tying them to a rhythm or a pitch, thus affining their performances to that of the cantaor of flamenco deep song, who seeks the liberation of instinct in performance while remaining anchored to the compass of the guitar. (Stone 2001: 200).

La relación estrecha con el comunismo explicó asimismo la estancia de Gades en Cuba a partir de 1978 donde se mostraba un amigo entrañable del Ballet de Cuba. Para concluir esta etapa cubana le ofrecían a Antonio Gades la dirección del Ballet Nacional Español lo que consiguió grandes éxitos bajo el coreógrafo en México, Alemania y América. En 1980, al cesar como director fundó junto a un grupo notable de bailarines el Grupo Independiente de Artistas de la Danza (el GIAD). Desafortunadamente, la muerte repentina del director del GIAD y algunos problemas internos condujeron a la ruptura del grupo y la división en el Ballet Español de Madrid y la Compañía Antonio Gades. Era el comienzo de una etapa de nivel insospechado en la carrera de Gades al aparecer la figura de Carlos Saura, director de cine (véase 2.2).

Ahora, entramos un poco más en detalle en esta colaboración fructífera entre el bailarín-coreógrafo Gades y el director de cine Saura. Como ya hemos indicado brevemente, *Crónica del suceso de Bodas de Sangre* era un trabajo coreográfico iniciado siete años antes de la adaptación a los recursos cinematográficos de Saura (1981). En los años setenta, Gades se inspiró en la obra teatral lorquiana *Bodas de Sangre*. Tras refinando y preparando durante años los materiales originales en colaboración con Alfredo Mañas, dramaturgo de Aragón y guionista cinematográfico, Gades creó una actuación de ballet de duración de media hora. Bastante exitosa, la coreografía empezaba a formar parte del repertorio de la compañía de Gades, el ballet de Cuba y el ballet soviético. De hecho, la actuación se presentó como un proceso de conversión de la obra teatral *Bodas de Sangre* en una obra coreográfica lo que resultaba en una creación que reducía el original a seis escenas, sustituyendo los diálogos de

Lorca por movimientos y gestos armónicos<sup>9</sup>. “Finalmente, Carlos Saura, atendiendo a una proposición del productor Emiliano Piedra, que deseaba producir un proyecto en tres partes bajo la dirección de Saura, Francisco Nieva y Gades se [decidió] a dar un viraje rotundo a su carrera cinematográfica tras conocer el trabajo de Gades, abordando lo que inicialmente debía ser un documental en sentido estricto sobre las *Bodas de Sangre* del bailarín” (Minguet Batllori 1997: 833). Notable era el hecho de que antes Saura nunca había visto una representación teatral por parte del grupo de Gades cuando era invitado por Piedra a asistir a un ensayo especial en un estudio de danza antiguo en el centro de Madrid:

Yo iba cargado de prevenciones: me imaginaba la obra de Lorca bailada por gitanos vestidos de negro teniendo como fondo inmaculadas paredes encladas deslumbrantes de luz... Pero allí me encontré con todo lo contrario. Gades había preparado exclusivamente para nosotros un “ensayo general”... El ensayo de *Bodas de Sangre* se convirtió en un inolvidable espectáculo. 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... Al ver mi entusiasmo, Emiliano Piedra me propuso que hiciéramos una película sobre esa *Bodas de Sangre*. Yo dije inmediatamente que sí. (Rolph 1986: 195).

El nexo principal de estas varias ficciones que se interrelacionaban en el proyecto cinematográfico era sin duda Antonio Gades. A saber, en primer lugar, Gades como personaje importante en la historia reciente de la danza española contemporánea dirigió la compañía de danza mientras que asimismo desempeñaba el papel de protagonista en la representación. En otras palabras, Gades apareció primero como coreógrafo quien dirigió a la compañía durante las preparaciones a la interpretación de la pieza lorquiana y luego como Leonardo, la figura clave en esta misma interpretación:

Gades is thus at once both a spectator-in-the-text by virtue of his status as company director and also a metteur-en-scène, a choreographer-director. The audience is inevitably drawn to him as both the principal object of the narrative, and also as the locus of a number of crucial positions of meaning in both the fictional representation and within the theatrical space of the rehearsal hall. (D’Lugo 1991: 196).

---

<sup>9</sup> Entraremos más en detalle en la sustitución del diálogo dramático por gestos y movimientos en el apartado 4.2 del presente estudio.

En segundo lugar, a esta doble articulación coreógrafo-protagonista se añaden las confesiones del propio Gades sobre su trayectoria profesional artística en las que manifestó su admiración para Vicente Escudero, bailaror nacido en Valladolid en 1892, de quien Gades se sintió sucesor. El paralelismo entre ambos hombres, lo confirmó Joan María Minguet Batllori cuando escribió:

No en vano, Escudero fue un reputadísimo bailaror que se interesó siempre por otros lenguajes creativos, especialmente por la pintura de vanguardia, que él mismo cultivó, trabando vínculos de admiración y de amistad con personalidades como Juan Miró o Picasso. Así, la referencia a Escudero no es gratuita: Gades se presenta como el continuador de una tradición de bailaror algo ajeno a los tópicos de la España y del flamenco “cañí”. Esa huida de los tópicos más folklóricos y verbeneros de España, y de Andalucía, ya se encuentran en el teatro de Lorca. De ahí que la conexión entre la *Bodas de Sangre* teatral y la coreográfica tenga más de un punto de común. (Minguet Batllori 1997: 834).

La huida de esos tópicos más folklóricos se traducía en la coreografía de Gades al integrar a la delicadeza pura de la danza clásica la trágica furia del flamenco de los gitanos de Andalucía. A este respecto, Dominique de Courcelles (2006: 40) añadió que el escritor andaluz José Manuel Caballero Bonald había escrito de Gades que ningún otro bailarín en España había sido capaz de conciliar como él la herencia artística ibérica (el folklore andaluz y del ballet) y la estética universal de la danza. Era sin lugar a dudas eso lo que cautivó a Carlos Saura en el momento en que vio por primera vez la interpretación coreográfica de *Bodas de Sangre*. Los bailarines no eran actores profesionales pero sin embargo eran capaces de ver y hacer ver en lugar de actuar. El efecto de esta representación del ballet era que “el ojo del espectador [accedió] así a una función de videncia en la que real e imaginario, aquella otra realidad, [eran] indiscernibles” (Courcelles 2006: 44). De ahí surgió una amistad fuerte y una colaboración larga con Antonio Gades y Carlos Saura. Ambos tuvieron la convicción de que “todo se [movía] continuamente, como los cuerpos de los bailarines, como las imágenes sobre la pantalla, coma la luna en el cielo” (Courcelles 2006: 47).

A continuación, en 1982, los dos hombres iniciaron el rodaje de *Carmen* a órdenes de Carlos Saura. Más, simultáneamente, Gades decidió desarrollar la versión de teatro que se estrenó en 1983 en París. El ballet de *Carmen* reapareció en Nueva York, Rusia, Alemania, Madrid y

Barcelona donde las representaciones merecían el galardón máximo. Finalmente, la trilogía del flamenco se concluyó en 1985 con el rodaje de *El Amor Brujo*, protagonizado por Cristina Hoyos y Laura del Sol. Después de la avalancha de éxitos obtenido con el cineasta Saura, el bailarín se vio forzado a disolver a su compañía y a retirarse del baile. Antonio Esteve Rodenas, Antonio Gades para la vida artística, falleció en Madrid en 2004. Consideramos la cita siguiente del propio Gades:

Me iré como el viento, dijo Gades. La vida cotidiana bordea la muerte. Es así como se perfila el mensaje trágico que el dramaturgo asesinado dirigió tanto al coreógrafo como al cineasta: la vida humana es temblorosa y confusa, víctima de fuerzas que la sobrepasan: la imagen, una situación o una representación puramente visual y sonora, puede hacer surgir la cosa en sí misma en su exceso de horror y de belleza y ayudar a comprender su surgimiento". (Courcelles 2006: 42).

### 3. La semiótica del diálogo<sup>10</sup>

La obra dramática, valorada en su forma escrita por las teorías literarias y estimada como espectáculo en su representación teatral por la crítica, tiene valor dialógico. Es decir, la obra da lugar a un proceso de comunicación entre el autor y los lectores o espectadores llevado a cabo mediante signos convencionales que el emisor transmite y que el receptor considera como tales. "El emisor al utilizar signos convencionales está obligado a admitir sus valores y sus normas de relación y asimismo el receptor está obligado a interpretarlos de la misma manera" (Haverkate 1987: 165). Esta interpretación atribuye a la obra dramática su carácter dialógico. De ahí que en este capítulo sobre la semiótica del diálogo perfilamos con mayor atención algunos caracteres del diálogo dramático al destacar la lógica del diálogo y los turnos de intervención por parte de tanto hablantes como oyentes. Como no vamos a distinguir una parte teórica de una parte analítica, cabe destacar que con la teoría presentada en los capítulos siguientes combinaremos el análisis del texto dramático de la pieza de teatro. A este respecto, intentaremos corroborar las teorías mencionadas con ejemplos concretos provenientes de la obra teatral de Lorca *Bodas de Sangre*.

---

<sup>10</sup> Este apartado sobre la semiótica del diálogo se basa en Bobes Naves, María del Carmen. 1997. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Ibérica Grafic.

No obstante, cabe destacar aquí que solamente incluiremos los ejemplos de los actos del texto literario que reaparecen en la obra coreográfica realizada mediante un proceso de transfiguración por parte del bailarín Gades y del cineasta Saura. Es decir, con el objetivo de llevar a cabo el análisis comparativo en 4.2.2. entramos primero más en detalle en la semiótica del diálogo dramático de los cuadros que reaparecen en la película de Saura. Se trata más bien de fragmentos del texto teatral de los primeros dos cuadros del acto primero, y todos los cuadros del segundo y tercero acto al eliminar los personajes alegóricos ambiguos (la Luna, la Mendiga y los Leñadores) y los personajes secundarios (la Vecina, la Suegra, los Mozos,...). En este sentido, preparamos el estudio de la sustitución estética con lo cual el baile flamenco y el baile clásico se incorporan a fin de reemplazar los diálogos dramáticos.

### 3.1 El texto dramático

En primer lugar, hace falta enfatizar el hecho de que el discurso de la obra dramática aparece bajo dos formas tipográficas distintas: la primera es la forma integrada por el diálogo (las palabras manifestadas por los personajes), la segunda es la forma constituida por las acotaciones (el habla directo manifestado por el autor de la obra y que no pasa de manera verbal a la escena al sustituirla por algunas referencias). O sea, la última forma refiere a las descripciones que se distancian del diálogo dramático por ser impresas en cursivas y por ir frecuentemente entre paréntesis. Consideramos la acotación siguiente al principio del cuadro segundo del primer acto:

*Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares. En el centro, una mesa con mantel. Es la mañana.*

*(Suegra de Leonardo con un niño en brazos. Lo mece. La Mujer en la otra esquina, hace punto de media).*

(Lorca 1978:100)

Sin embargo, estas palabras descritas que aluden a la decoración del escenario y a las actividades humanas no pasarán verbalmente a la escena teatral sino que son referencias que preparan el escenario. De esta manera el director de escena está bien enterado de lo que el autor teatral crea conveniente para la representación de la obra. Pensamos en el

contenido variado de las referencias que puede hacer el autor: las actividades de los personajes, el decorado y vestuario, entradas, salidas, la luz, los objetos, etc. Son en otras palabras, descripciones que ayudan contextualizar el diálogo dramático que se realizará consecutivamente. Es un hecho que ambas formas (el diálogo y la acotación) provienen en realidad de la voz del autor, pero el diálogo pone las palabras en boca de los personajes dramáticos mientras que las acotaciones funcionan como las indicaciones necesarias dirigidas al director de escena o a los actores para optimalizar la representación.

A continuación, la autora María del Carmen Bobes Naves (1997a: 174) en el capítulo sobre “El discurso dramático: el diálogo” añade a estas dos categorías una tercera categoría que se denominan las “didascalias”. Pues son indicaciones que remiten a hechos escénicos que se encuentran en el medio del diálogo y que sí pasan a la representación en forma verbal. Estas tres categorías de discurso forman juntos el texto dramático y refieren al texto literario, formado principalmente por el diálogo, y al texto espectacular, constituido fundamentalmente por las acotaciones. Así, el director de escena se ve libre para sustituir las acotaciones por referencias mientras que sería mucho menos tolerable una discrepancia entre lo que se expresa en el diálogo y lo que se realiza efectivamente en la escena. Por ejemplo, en el cuadro primero del segundo acto de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, notamos algunas acotaciones:

- CRIADA. El azahar te lo voy a poner desde aquí hasta aquí, de modo que la corona luzca sobre el peinado. (*Le prueba el ramo de azahar.*)
- NOVIA (*Se mira en el espejo*). Trae. (*Coge el azahar, lo mira y deja caer la cabeza, abatida.*)
- CRIADA. ¿Qué es esto?
- NOVIA. Déjame.
- CRIADA. No son horas de ponerte triste. (*Animosa.*) Trae el azahar. (*La NOVIA tira el azahar.*) ¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? ¡Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir. (*Se levanta.*)

(García Lorca 1986: 116)

Todo el párrafo anterior se presenta como una combinación de acotaciones que no pasan a la representación verbalmente sino bajo forma de referencias, didascalias y diálogo. En

cuanto a las didascalias, se incluyen muy claramente pues que aluden a lo que la Novia está haciendo a través de la escena, tirando la corona al suelo, como ya había dicho la acotación anterior: “La Novia tira el azahar”. Mediante el diálogo, la Novia se refiere a la acción en la escena que de esta manera resulta expresada dos veces, como acotación y también como didascalia. De hecho, basta ser dicha con solamente una de las dos formas, pero García Lorca optaba para las dos maneras. “La novia tira el azahar” y “¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona?” contienen la misma referencia, aunque con matiz diferente. Si solamente aparecieran las acotaciones por escrito, el director tenía la opción hacer a la Novia tirar la corona o no visto que el espectador no goza del acceso a las acotaciones, sino solamente al espectáculo. Sin embargo, visto que el diálogo tiene alusión a la corona tirada, el director no puede poner a la Novia con otra acción porque así la acción perdería coherencia en contraste con lo que está presente en la escena.

En general, tanto las didascalias como las acotaciones indican el tiempo y el espacio escenario pero particularmente los signos no verbales de la escena. En este sentido, las acotaciones y didascalias siempre representan el lenguaje con el que el autor teatral ordena cómo tienen que actuar los personajes dramáticos, cómo ha de ser el espacio en el que los actores se encuentran o cómo se incluye los espacios temporales (integración del pasado en el presente, ritmo del transcurso de las acciones, etc.). Analizamos por ejemplo las indicaciones escenarias bajo forma de acotación que introduce el segundo cuadro del segundo acto de *Bodas de Sangre*:

*Exterior de la cueva de la Novia. Entonación en blancos, grises y azules fríos. Grandes chumberas. Tonos sombríos y plateados. Panoramas de mesetas color barquillo, todo endurecido como paisaje de cerámica popular. (García Lorca 1986:130).*

El lenguaje de esta acotación está formulado por enunciados descriptivos: “frases nominales o predicativos, y es emitido por un sujeto que convencionalmente se presenta como un observador de algo que está a la vista, como si el telón se levantase a la vez para él y para el espectador” (Haverkate 1997: 175). La descripción tiene función conativa-espacial ya que influye al espectador sobre la imaginación de la cueva de la Novia y su forma y sus colores, la presencia de la chumbera, los panoramas que le rodean a la Novia, etc. Así, determina la conducta de los técnicos al realizar la escenografía que resulta necesaria para la representación de la obra. Es cierto que el director escenario tiene la opción de seguir estas

referencias e indicaciones pero al mismo momento puede decidir también cambiar las referencias bajo pretexto de crear una representación teatral a su gusto.

En todo caso, hace falta subrayar la dificultad de escenificar las relaciones que difícilmente se traducen en diálogo hablado (dudas, deseos, renunciaciones, angustias, etc.) ya que suelen manifestarse en el lenguaje de las miradas o en lenguaje de los gestos y movimientos. Este aspecto comprobamos en la pieza de teatro lorquiana donde el amor que se siente pero no se dice resulta ser representado en un diálogo de miradas emocionales y gestos significativos. Así, el diálogo siguiente entre la Novia y el Novio escenifica la verdadera relación entre ambos: una relación a través de la que la Novia está expuesta al desgarramiento interior entre la norma social del matrimonio de conveniencia y su amor eterno para Leonardo:

NOVIO            (*abrazándola*). Vamos un rato al baile. (*La besa.*)  
 NOVIA            (*angustiada*). No. Quiero echarme en la cama un poco.  
 NOVIO.           Yo te haré compañía.  
 NOVIA.           ¡Nunca! ¿Con toda la gente aquí? ¿Qué dirían? Déjame sosegar un momento.

(García Lorca 1986: 137)

La acotación “angustiada” da cuenta de los cambios en el estado de ánimo de la Novia: el alivio por el hecho de casarse finalmente en el primer acto se cambia en actitudes de sombrías, en desesperación, en ansiedad durante el día de la boda. Sustituir este temor bajo forma no verbal es un reto para el director de escena con el objetivo de constituir la fábula y darle sentido. Un primer ejemplo de la “traducción” no verbal de la didascalia textual “angustiada” por parte del director de escena sería el maquillaje excesivo de la Novia para que los espectadores vean mejor las expresiones angustiadas en la cara de la protagonista. Otra opción de la interpretación no verbal serían los gestos de la Novia al rechazar los intentos persuasivos de su marido. Así, un movimiento retrocedo con respecto al cuerpo del Novio tiene el poder de simbolizar los sentimientos de angustia por parte de la Novia. A este respecto añadimos también la manera en que el diálogo dramático entre los convidados de la boda al final del segundo cuadro del segundo acto se traduce en la interpretación coreográfica de Gades. Observamos el diálogo textual de Lorca en el momento en que la Mujer anuncia de que su marido y la Novia han huido de las fiestas nupciales:

MUJER.            ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. ¡Iban abrazados como una exhalación!

PADRE.            ¡No es verdad! ¡Mi hija, no!

(Lorca 1987: 139)

De hecho, la acción de la huida en caballo descrita por la Mujer se traduce en miradas, gestos y movimientos en la versión de Gades. En la última escena de la película documental *Bodas de Sangre*, el diálogo dramático sobre la escapada de los amantes en caballo se representa por los actores imitando el galope de caballo y el movimiento de jinete. Además, mencionamos aquí la manera en que la novia agarra bien a Leonardo como expresión de amor intuitivo, intenso y pasional entre ambos personajes. No obstante, entramos más en detalle en la interpretación coreográfica estética de este cuadro por parte del bailarín Gades cuando compararemos nítidamente apartados de la pieza de teatro con la última escena de la película (véase 4.2.5).

### 3.2 El diálogo dramático

Ahora, después de haber formulado las constituyentes principales del texto dramático, comenzamos a entender lo que es exactamente el diálogo dramático, discurso directo de los actores ante los espectadores. Substancialmente, el diálogo es según la autora Bobes Naves (1997a: 189) “una forma discursiva intercambiable, informativamente hablando, con formas monologales que pueden decir lo mismo”. Es decir, se presenta como un conjunto de intenciones cooperativas entre diferentes participantes o personajes que hacen un esfuerzo para identificar un sentido o un fin conversacional. Por eso, cada interlocutor debe cederse la palabra al señalar con signos lingüísticos inteligibles para otros el fin de su interacción utilizando fórmulas de cierra o entonación.

Visto que analizamos en este estudio la semiótica del texto dramático, intentamos definir lo que es exactamente el proceso semiótico. De hecho, los procesos semióticos del diálogo siempre implican la presencia de un signo, se diferencian entre ellos por la manera de intervenir los tres elementos básicos que siempre figuran en procesos, sean virtuales o reales. La autora María del Carmen Bobes Naves (1997a: 224) diferencia por lo menos cinco

procesos: los de expresión (hablar), de significación (autonomía de signos codificados), de comunicación (hablar a), de interacción (hablar con) y de interpretación. Destacamos aquí que los procesos comunicativos pueden adoptar el efecto “feedback” visto la posición del emisor quien se dirige a un receptor a quien siempre intenta adaptar su discurso. Es decir, el sujeto emisor sigue adoptando su función de emisor mientras que el sujeto receptor sigue adoptando su función de receptor. Sin embargo, el emisor tiene que efectuar una expresión clara en el caso de que quiere ser entendido por parte de los interlocutores. Sobre todo en los procesos de interacción, el efecto “feedback” pasa a ser consecuencia de que el receptor se obliga a escuchar con el objetivo de poder seguir en el diálogo. Las diferencias principales entre los procesos se basan pues en diferentes criterios: la actividad de los sujetos, el número de los sujetos, la reciprocidad y la dirección. Así, el género literario del teatro se inclina al predominio del proceso de la interacción en comparación con la lírica y el relato. En este apartado, mencionamos los rasgos semióticos más importantes del diálogo dramático para efectuar mejor el estudio comparativo entre la pieza de teatro y las interpretaciones artísticas de Gades y Saura.

### 3.2.1 Los deícticos de persona, tiempo y espacio

La alternancia de los personajes de la enunciación se traduce en un cambio de las concordancias de los tiempos, los índices de personas o en las indicaciones de ostensión y los deícticos de espacio. Es exactamente este proceso que se llama el proceso semiótico. Según Bobes Naves (1997a: 195), Charles Sanders Peirce en sus estudios semióticos<sup>11</sup>, denomina a los índices de espacio, tiempo y persona “signos indéxicos” con los que el hablante señala algo presente en el acto de habla. Lozano Palacios (1988: 112) describe en su análisis del uso de los deícticos principalmente tres categorías: los deícticos de persona y cosa, los deícticos espaciales y los deícticos temporales. A continuación, entramos más en detalle y ejemplificamos los tres tipos de deixis en el texto dramático de *Bodas de Sangre*.

La primera categoría es formada por los deícticos de persona y cosa. Se trata más bien de personas que forman parte del acto comunicativo (tú y yo), otros individuos (él, ella, ellos, ellas) y diferentes objetos externos o internos al contexto de la comunicación (eso, esto).

---

<sup>11</sup> Cfr. Peirce, Charles Sanders. 1987. *Obra lógica semiótica*. Madrid. Taurus.

Más específicamente, el “yo” y el “tú” son los términos marcados dentro de la enunciación: el “yo” dirige la palabra y el “tú” la recibe. En segundo lugar, destacan los deícticos espaciales por sus valores de referir a los lugares dentro de los que se ubican los diferentes individuos u objetos (ahí, encima, aquí, etc.). La última categoría mencionada por el autor Lozano Palacios (1988: 112) es la categoría de los deícticos llamados temporales por sus referencias a diferentes espacios temporales (antes, ahora, después, etc.). Si ahora consideramos los términos deícticos para señalar objetos, personas, espacios y tiempos en el lenguaje teatral de Lorca, comprobamos que los diálogos dramáticos hacen uso abundante del deixis descrito por autores como Peirce y Lozano Palacios.

En el segundo acto, el diálogo entre Leonardo y la Novia adquiere valor propio dentro del texto escrito por Lorca. En primer lugar, Leonardo intenta establecer un diálogo en el sentido más estricto del término: una conversación. No obstante, la Novia rechaza el intento de Leonardo de establecer contacto completamente visto su pasado de noviazgo con él. Observamos cómo se manifiesta esta relación de intento/rechazo al analizar los deícticos en el mismo diálogo:

NOVIA. Un hombre con su caballo sabe mucho y puede mucho para poder estrujar a una muchacha metida en un desierto. Pero yo tengo orgullo. Por eso me caso. Y me encerraré con mi marido, a quien tengo que querer por encima de todo.

LEONARDO. El orgullo no te sirve para nada. (*Se acerca.*)

NOVIA. ¡No te acerques!

LEONARDO. Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte te y dejarte te despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echar me fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros no hay quien las arranque.

NOVIA (*temblando*). No puedo oír te. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás.

(García Lorca 1987: 119)

Leonardo intenta realizar una relación mediante intercambio verbal y por eso quiere conseguir un cambio en la modalidad de evitar la confrontación por parte de la Novia.

Obsérvese las formas verbales del diálogo que llevan señales del tiempo en el presente y en segunda persona: “te acerques”, “crees”. O se van de tiempo de presente y de primera persona: “puedo”. Además, el diálogo se caracteriza con índices directos de primera y segunda persona, a saber: “tú”, “te”, “yo”, “mí”, “me”. En este contexto añadimos que la mayoría de los índices anteriores están presentes en las frases de una manera redundante visto el hecho de que la persona gramatical ya resulta expresada por el verbo. Esta observación hace también Henk Haverkate cuando escribe: “Hay una clara voluntad de diálogo directo y de estilo dramático que lleva a un uso intenso de los deícticos, apelativos, y verbos en forma personal, incluso cuando carecen de valor informativo”. (Haverkate 1987: 177). Además, cabe decir que la negación es otro elemento con el que se niega la posibilidad de comunicar: “No puedo oírte”. Esta destrucción de los intentos comunicativos se intensifica aún más con la imagen que utiliza la Novia cuando expresa que ya no quiere escuchar hablar a Leonardo porque es como si bebiera una botella de anís, se durmiera en una colcha de rosas y se ahogara.

De la misma manera, el diálogo inicial que mantienen Madre e hijo (el Novio) es un proceso verbal en el que la deixis desempeña un papel importante en el conflicto entre ambos personajes:

- NOVIO           (fuerte.) ¿Vamos a acabar?
- MADRE .        No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? Y luego el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡ Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvos; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...
- NOVIO.        ¿Es que quiere usted que los mate?
- MADRE.        No... Si hablo es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta?

(Lorca 1987: 94)

En este fragmento, los deícticos de persona y de cosa, que definimos anteriormente, se expresan a fin de referir a personas externas a la situación comunicativa (“tu padre”, “tu hermano”, “mis muertos”) y a objetos externos al acto comunicativo (“quiere usted que los mate”). Además, el personaje de la Madre repite ostensivamente el deíctico espacial “allí”

para poner más énfasis en el hecho de que su marido y su primer hijo ya han muertos a causa de la rivalidad entre ambas familias. A este respecto, el uso del deíctico “esa” (“esa puerta”) asimismo refleja la voluntad de la Madre de que su hijo se quede en casa en vez de irse al llevar la navaja. Subrayamos aquí la observación de Lozano Palacios (1988: 115) de que a veces los deícticos espaciales deben usarse junto a los movimientos de los ojos o los gestos manuales.

Finalmente, incluimos el apartado siguiente en el que el dramaturgo Lorca aplica las funciones de la deixis a fin de establecer el diálogo dramático en el que la Mujer insinúa ya al comienzo la infidelidad de Leonardo. Cuenta el marido:

LEONARDO. Ayer no estuvo bien. Lloró por la noche.

MUJER (Alegre.) Hoy está como una dalia. ¿Y tú? ¿Fuiste a casa del herrador?

LEONARDO. De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen. Por lo visto se las arranca con las piedras.

(Lorca 1987:103)

Primero, cabe destacar aquí la presencia de los deícticos temporales, identificando el tiempo en el que la comunicación se realiza. El hecho de que Leonardo relata las actividades de la noche anterior por utilizar el deíctico “ayer” pone inmediatamente el énfasis en los acontecimientos clandestinos bajo la luz de la luna. Además, se explica más la referencia de “ayer” por completarla con el comentario sucesivo “por la noche”. A continuación, la Mujer sabe contestar según las normas de la interacción teatral y refiere a la deixis de “ayer” por utilizar la referencia “hoy”, incluyendo también el tiempo en que el mensaje de su marido es recibido. En segundo lugar, mencionamos la presencia de algunos deícticos de personas y objetos. A manera de ilustración, la deixis “las” refleja las herraduras del caballo lo que asimismo resulta ser el pretexto de Leonardo con que justifica la excursión nocturna llevándole al duelo dramático final. Tercero, aparece el signo deíctico “allí” a fin de referir a la casa del herrador, con lo que Leonardo intensifica el pretexto para no tener que confesar que estaba visitando a la Novia.

### 3.2.2 Los turnos y la intención persuasiva

Otro hecho observable que caracteriza el diálogo dramático es el uso de lo que se llaman los “turnos” y la relación con la unidad dramática. La alternancia de turnos a través de los diálogos asimismo implica la alternancia de roles por parte de los sujetos: un sujeto actúa do oyente, otro de hablante. Con el objetivo de que el discurso progrese, es necesario que los hablantes escuchen por turnos para tener conciencia de las razones ya introducidas a través del diálogo dramático en cuanto a cualquiera información o argumentación lógica. Según Slembrouck (2008: 51), los turnos son considerados rasgo fundamental en cualquier tipo de organización conversacional cuando cita el teórico Sacks:

The existence of organized turn-taking is something that the data of conversation have made increasingly plain. It has become obvious that, overwhelmingly, one party talks at a time, though speakers change, and though the size of turns and ordering of turns vary; that transitions are finely coordinated; that techniques are used for allocating turns; whose characterization would be part of any model for describing some turn-taking materials; and that there are techniques for the construction of utterances relevant to their turn status, which bear on the coordination of transfer and on the allocation of speakership. (Slembrouck 2008:51).

A este respecto, Haverkate (1987: 178) añade que en principio, un juego de turnos se logra por alternar los nombres en el texto escrito (Novio / Madre) mientras que en la escena se obtiene el turno por la alternancia de las palabras usadas por los actores:

El turno adquiere categoría de elemento sémico para expresar un clima de tensión, que puede manifestarse mediante un gesto o mediante otro signo que puede estar de acuerdo o en desacuerdo con la palabra. (Haverkate 1987: 178).

Esto quiere decir que el diálogo dramático no es una interacción de secuencias sin sentido, ni es una acumulación de monólogos, sino que llega a ser un discurso interactivo y comunicativo entre interlocutores de signos verbales o quizás de tipo no verbal. Por consiguiente, los lectores de *Bodas de Sangre*, tanto del texto leído como la obra representada confieren unidad a toda la información que consecutivamente van recibiendo y la estructuran en un sentido convergente. En general, la comunicación en diálogo implica

una actividad persuasiva, es decir, al proporcionar información el emisor quiere convencer al interlocutor con el objetivo de modificar su grado de querer, de poder o de pensar. De esta manera, el sujeto está limitando o al revés, ampliando la libertad de elección del receptor.

Este aspecto recuperamos en el diálogo dramático de los personajes de *Bodas de Sangre*. Más específicamente, en el cuadro primero del primer acto, la madre quiere convencer a su hijo (El Novio) con argumentaciones e informaciones para que no lleve la navaja a la viña:

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.  
NOVIO.           ¿Está bueno ya?  
(García Lorca 1987: 94)

Las argumentaciones que la Madre aporta y la renuncia consecutiva del Novio a sus intentos persuasivos crean una atmósfera de tensión lo que evoca un horizonte de espera por parte del lector o del espectador. Es decir, la argumentación a través del lenguaje simbólico (el plato de sal gorda, la serpiente, etc.) causan en el público la sensación de que la trama tomará un giro desfavorable.

De hecho, todos los diálogos dramáticos en *Bodas de Sangre* son finalmente variedades de ese mismo objetivo de la persuasión del interlocutor. Pensamos en el diálogo en el que Leonardo intenta convencer a la Novia no casarse al hacer algunas confesiones amorosas (Acto II, Cuadro I) o el fragmento que expresa la mala voluntad de la Novia de bailar con el Novio cuando ella lo convence retirarse sola de las festividades a fin de reponerse del cansancio (Acto II, Cuadro II):

NOVIO           *(abrazándola)*. Vamos un rato al baile. *(La besa.)*  
NOVIA           *(angustiada)*. No. Quiero echarme en la cama un poco.  
NOVIO.           Yo te haré compañía.  
NOVIA.           ¡Nunca! ¿Con toda la gente aquí? ¿Qué dirían? Déjame sosegar un momento.  
NOVIO.           ¡Lo que quieras! ¡Pero no estés así por la noche!

NOVIA            (*En la puerta*). ¡A la noche estaré mejor!  
(Lorca 1987: 137).

Al comparar este acto persuasivo con las argumentaciones de la madre en el primer cuadro del primer acto, se observa que contrariamente a los intentos en vano de la Madre de convencer a su hijo, la Novia sí logra persuadir a su recién marido y acuerdan que por la noche la Novia ya no será cansada durante la celebración de la boda. A continuación subrayamos que la única diferencia entre el acto persuasivo de los diferentes diálogos dramáticos de la pieza es el cambio de los sujetos: La mujer de Leonardo, la Criada, la Novia, Leonardo,... y el cambio de las relaciones entre estos sujetos. A lo largo de la obra, el diálogo representa una serie de desequilibrios que a continuación acaban con un enfrentamiento o un acuerdo.

### 3.2.3 El público

Si ahora consideramos la representación de la obra teatral lorquiana y la distanciamos del texto escrito, enfatizamos el papel indispensable de lo que se llama el observador o “actante englobante”, es decir: el público. Es generalmente la convención teatral de que los actores deberían conversar y actuar en el proscenio como si no estuviera presente público o “como si hubiera una cuarta pared en el escenario” (Bobes Naves 1997a: 199). Sin embargo, este “tercero” no interviene en el diálogo entre los personajes de modo que no se puede denominar la relación con el observador dialogal. En vez de ser interactiva, prueba ser comunicativa visto la función del público de receptores que absorben la obra del autor Lorca. Todos comparten el mismo espacio escénico de la representación en la que personajes dramáticos dialogan y en la que el actante observador no puede intervenir en el diálogo porque simplemente pertenece al mundo real opuesto al mundo de la ficción. Dicha circunstancia explica por qué espectador y personaje si comparten el mismo ámbito escénico (la sala) pero no el mismo mundo: el diálogo de los personajes pertenece al mundo ficcional caracterizado por su espacialidad, su temporalidad e historia propia. Así, para establecer interacción no es necesario compartir tiempo y espacio. En breve, podemos señalar que la representación teatral es un proceso autónomo a través del que la

comunicación cerrada y completa entre personajes resulta envuelta en otro proceso autónomo y comunicativo entre espectador y autor.

De hecho, todo el proceso de comunicación del teatro de Lorca, la serie de interacción entre los diferentes personajes-interlocutores y las nuevas aportaciones interpretativas a partir de diferentes teorías por parte de los lectores producen la complejidad de la obra. Digamos que el diálogo dramático se va produciendo como si fuera una especie de caleidoscopio: cada movimiento mínimo altera el conjunto de la obra. Así, las intervenciones primeras de los personajes pueden ser modificadas por las manifestaciones de los diálogos sucesivos. Por conclusión, la unidad semiótica de la comunicación dialogada se marca por el uso de los turnos de habla, por las contextualizaciones que llevan los personajes diferentes, por la manera en que el autor organiza las manifestaciones de los interlocutores y por último la presencia de un lector/espectador haciendo lectura de los signos que le da la obra. El conocer e identificar de los procesos del diálogo dramático ayuda a uno interpretar mejor la obra teatral lorquiana sobre el conflicto entre sociedad y la voluntad del corazón. Sometidos a las normas tanto verbales como no verbales, los enunciados representan una serie de acciones formadas por signos que dan lugar a varias lecturas. Así, lectores-espectadores pero también los sujetos del diálogo, el autor y el director de escena crean juntos una obra de arte caracterizada por diálogos de una intensidad y una complejidad enorme.

#### **3.2.4 Las diferencias entre el diálogo literario dramático y el diálogo literario narrativo**

Después de haber indicado los rasgos más generales de la comunicación dialogada, vamos a poner hincapié en algunas características que diferencian el diálogo literario dramático del diálogo literario narrativo. En primer lugar, como ya hemos indicado anteriormente, el discurso dramático suele utilizar los deícticos y signos de ostensión para relacionar las palabras con el espacio escénico o la situación ficcional en la que los personajes se encuentran. En general, son mucho más frecuentes en el diálogo literario dramático como en el diálogo narrativo visto la posibilidad del narrador de suplir con sus comentarios las relaciones entre las palabras y los objetos presentes. Podemos observarlo en el apartado sobre la celebración de la boda (acto segundo, cuadro segundo) de "*Bodas de Sangre*". En el

fragmento apartado abundan signos deícticos al darse cuenta la mujer de Leonardo que ya no está presente en la boda su marido:

- MUJER. ¿Pasó por aquí mi marido?
- NOVIO. No.
- MUJER. Es que no lo encuentro, y el caballo no está tampoco en el establo.
- NOVIO (*alegre*). Debe estar dándole una carrera. (*Se va la Mujer inquieta. Sale la Criada*)
- CRIADA. ¿No andáis satisfechos de tanto saludo?
- NOVIO. Ya estoy deseando que esto acabe. La novia está un poco cansada.
- CRIADA. ¿Qué es eso, niña?
- NOVIA. ¡Tengo como un golpe en las sienes!
- CRIADA. Una novia de estos montes debe ser fuerte. (*Al Novio.*): Tú eres el único que la puedes curar, porque tuya es. (*Sale corriendo.*)

(García Lorca 1987: 137)

Vemos que la relación entre las palabras de los cuatro personajes mencionados arriba y la situación se establece a través de signos deícticos de personas como pronombres (lo, le, tú), determinantes (mi, tuya). Otras relaciones se manifiestan por el uso de deícticos de lugar que indican cercanía o lejanía (aquí, esto, eso, estos).

Una segunda diferencia entre el diálogo dramático y el diálogo literario narrativo es el hecho de que el diálogo dramático frecuentemente repite palabras en contraste con el diálogo literario narrativo. A este respecto, la autora Bobes Naves añade que “el diálogo dramático puede repetir términos para señalar un estado de ánimo nervioso de un personaje, para presentarlo y caracterizarlo como tartamudo, o como alterado circunstancialmente por una noticia, puede repetir también términos para darles un sentido irónico, de duda, de sorpresa, etc.” (Bobes Naves 1997a: 225). Así, en el momento en que los invitados de la boda se enteran de que la Novia y Leonardo han huido en caballos (segundo acto, cuadro segundo) el fragmento representa la sensación de nerviosidad por parte de los parientes a través de la repetición de términos:

- MUJER. ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. ¡Iban abrazados, como una exhalación!
- PADRE. ¡No es verdad! ¡Mi hija, no!

MADRE. ¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, también él. ¡Pero ya es la mujer de mi hijo!

...

Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es 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!

(García Lorca 1987: 140)

Tanto la mujer, como el padre y la madre repiten bastantes términos (hija, dos bandos, mi hijo). Además, vemos que no solamente utilizan las mismas palabras sino también incluso las mismas frases: “han huido”, “ya es la mujer de mi hijo”. Todos estos representan los términos que se repiten directamente. Añadimos aquí que el mismo contenido asimismo puede ser repetido mediante signos diferentes: “La gente se separa en dos grupos” (acotación), la madre dice “aquí hay dos bandos”. Dichas reiteraciones gestuales y léxicas otorgan más intensidad al contenido dramático y incluyen connotaciones que no posee la expresión única: la exaltación de su hijo que hace la madre cuando repite “mi hijo”, la referencia al pasado a repetir “dos bandos”, la nerviosidad al exclamar “¡han huido!”.

En tercer lugar, contrariamente al discurso dialogado narrativo donde el narrador ocupa el primer plano verbal que cede de vez en cuando a los personajes narrativos, los personajes del drama ocupan el primer plano con sus palabras. En otras palabras, el discurso dramático que llega a los lectores/espectadores utiliza el diálogo directo sin necesidad de una figura interpuesta. Por eso, Carmen Bobes Naves afirma que el teatro tiene un carácter absoluto: “el autor dramático, al hacer cesión de su palabra a los personajes, no se deja oír, ni se hace centro para señalar distancias, irónicas, sarcásticas, etc., no se sitúa como foco para ver, oír o decir” (Bobes Naves 1997a: 259). De esta circunstancia deriva el hecho de que las réplicas constituyen el diálogo interno entre los personajes para obtener un efecto de espontaneidad y no se dirigen a los espectadores. Sin embargo, estas réplicas sí representan estrategias teatrales con el objetivo de informar al público. Esto explica porque algunos personajes

teatrales relatan historias que son conocidas dentro del mundo ficcional a fin de construir el relato para el espectador. Sería inverosímil que un personaje como la Madre relata nuevamente toda la historia a su hijo como han muerto su marido y su otro hijo (cuadro primero del primer acto):

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 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.

NOVIO (*fuerte*). ¿Vamos a acabar?

(García Lorca 1987: 94)

Querer ponerles a los lectores/espectadores a la altura del pasado cruel de su familia es lo que hace la madre en este fragmento de *Bodas de Sangre*. Asimismo, estos asesinatos por parte de otra familia rival son exactamente la razón porque la madre hace todo lo posible para que su hijo no lleve navaja. Cabe destacar que la mayor parte de las acciones de la pieza de teatro quedan fuera de escena al ser contadas por los personajes. Pensamos en los asesinatos del padre y del hermano que eran anteriores al drama lorquiano, la huida de la novia queda fuera de todo tipo de diálogo y la falta de diálogo para describir el duelo final entre los dos rivales. De hecho, el duelo trágico es relatado a las vecinas en el último cuadro del acto tercero por parte de la Madre:

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.

(Lorca 1987: 166)

Por el hecho de que la acción de la confrontación entre el Novio y Leonardo queda fuera del texto teatral, es necesario que el lector o espectador se entere de lo que ha pasado fuera del campo visual. Por eso, los comentarios de la Madre en el último acto sobre cómo han muerto el hijo y el rival resultan indispensables por parte del público a fin de constituir un relato coherente. En breve, si aparecen, los diálogos dramáticos suelen ser intensos en el sentido de que implican una oralidad teatral de la que todo vacío fue excluido. Por este motivo, el lector/espectador siempre ha de estar alertado al captar toda la información aportado por los personajes.

La última característica que vamos a considerar es la unidad semiótica en el diálogo dramático. El tema que plantea la obra teatral afecta a cada personaje, sea cual sea su participación en la escena porque todos los personajes se incluyen de alguna forma en la unidad de la obra. Es decir, el espectador incluye en su lectura las aportaciones de cualquier interlocutor. Todos los diálogos de *Bodas de Sangre* resultan ser una expresión única del tema dominante del dilema entre el amor puro y las normas de la sociedad. Así todos los diálogos entre los personajes se presentan como ilustraciones positivas o negativas de un contenido único. Solamente se diferencian entre ellos por incluir otros matices del mismo tema o por transcurrir trayectoria diferente hacia el desenlace. No obstante, según Veltruski, el espectador suele percibir las secuencias dialógicas como una sola secuencia a pesar de que “formalmente es un proceso interactivo de los personajes, que pone en juego sus respectivas competencias cognoscitivas y verbales, su codificación y su contextualización: es una sola secuencia por el autor; en las voces de los diferentes interlocutores textuales” (Bobes Naves 1997a: 278).

## **4. La pieza de teatro “*Bodas de Sangre*” de Federico García Lorca frente a la película de Carlos Saura**

### **4.1 Introducción**

El 25 de julio del año 1928, el periódico ABC publicaba en Granada la noticia siguiente,

fechada en un pueblo en Almería llamado Níjar. En las inmediaciones de un humilde cortijo de esa villa se habían cometido un crimen de circunstancias confusas. El 24 de julio estaban concertándose la boda de Francisca Cañada Morales, la hija del cortijero. En la casa donde se celebrarían la boda, estaban esperando el novio y parientes de ambas familias para iniciar la ceremonia. Uno de los invitados era Francisco Montes Cañada, primo de la novia a la cual convencía a huirse y a abandonar la celebración de la boda. Cuando poco después los numerosos invitados en la casa se enteraban del hecho, decidían registrar las cercanías al buscar los dos amantes. Registró el periódico ABC:

Uno de estos [los invitados] encontró a una distancia de ocho kilómetros del cortijo el cadáver ensangrentado de un primo de la novia que iba a casarse, apellidado Montes Cañada, de treinta y cuatro años. (Minguet Batllori 1997: 832).

Además, el autor Pedro Miguel Lamet (1982: 102) menciona que cuando a continuación acudieron más invitados, daban con la novia cerca del lugar donde se encontraba el cadáver y con el vestido ensangrentado. Al ser detenida por la Guardia Civil, ella pretendió que la huida con su primo era un plan para burlarse del novio. Asimismo, fue detenido el novio quien negaba cualquiera complicidad en el crimen.

Esta noticia y las informaciones relacionadas que fueron surgiendo los días siguientes al asesinato se clavaron en la memoria de Federico García Lorca. Así el alma andaluza del poeta revivió intensivamente el crimen descrito en los periódicos lo que dio lugar a un drama de las fuerzas del destino que estaba evocando: un cortijo situado en el centro de los campos de Almería, el huir de los dos amantes por la noche con un fondo de la luna observadora, la venganza por amor y la sangre fluido por la tierra pedregosa. “García Lorca transmutó los símbolos eternizándolos: la blancura virginal de la novia, entre la sangre del sexo y la sangre de la muerte; el paralelismo del amor de la madre y el de la novia; el coro amenazante del “fatum” sagrado con su peso de destino familiar irremediable; la fuerza del amor por encima de las convenciones; el poder del “macho” y el de la hembra, los sentimientos vivos en fin de una sociedad a la vez pura, pobre y primitiva” (Lamet 1982: 103). Resultaban exactamente estos símbolos que otorgaban a la tragedia *Bodas de Sangre* el tono mágico a través de una conjunción del verso teatral y la prosa.

Con el tiempo, la historia del crimen de Níjar que el dramaturgo granadino convirtió en una obra maestra, fue interpretada de nuevo por el bailarín Antonio Gades quien consideraba la obra teatral como un reto absoluto para su compañía de danza. Partía de un proceso de relectura del teatro al traducir la historia de Lorca en una coreografía. Y para efectuar este proceso no dudaba en introducir algunos nuevos elementos. Por ejemplo, el duelo entre los dos hombres, lo que se silenciaba en el drama de Lorca al imitar la tragedia auténtica griega, sí se presentaba a los espectadores de la danza de Gades. El propio bailarín explicaba que “todo lo que [era] amor y muerte lo [ha] resuelto con una coreografía surreal” (Lamet 1982: 103). La preocupación principal del bailarín era la sustitución de las formas verbales teatrales de la poética de Lorca con pasos de baile flamenco, ritmo y gestos, lo que resultaba en un proceso de ballet dificultoso. Este intercambio hacía que la obra coreográfica se centraba principalmente en la representación del cuerpo humano como símbolo del conflicto entre instinto y opresión. A este respecto, el profesor Rob Stone comentó el proceso interpretativo del bailarín Gades y la supresión de figuras teatrales como la Luna y la Mendiga :

The supernatural characters with which Lorca had cloaked the more immediate political relevance of his play were jettisoned while fresh emphasis was placed on the character of Leonardo, thus displacing the previously central relationship of La Madre and El Novio and centring the dance version on an individual rather than the complex interrelationships of Lorca's original. (Stone 2001: 199).

Nadie hubiera pensado luego que la noticia fechada en Níjar tendría una segunda manifestación artística en forma de una película llevada a cabo por Carlos Saura. El cineasta, otro admirador de las obras maestras de Lorca, participaba casi los movimientos de la danza al asistir un día a un ensayo coreográfico de *Bodas de Sangre*. A continuación, conservaba los aspectos más destacados de la producción del bailarín, es decir, la interacción entre la vida, la muerte y los rituales. Saura tenía el propósito de producir un documental sobre la creación de la coreografía y decidió meterse entre los bailarines donde la desnudez del estudio y las paredes blancas le servían a su objetivo. A partir de que los bailarines se manifestaban ante el espejo, el rodaje de Saura les hacía pasar de la cotidianidad a la espiritualidad del mito. En este sentido, tanto la creación coreográfica como la creación cinematográfica revisitaban simultáneamente por un lado el crimen ocurrido el 23 de julio

que servía como inspiración para Lorca a escribir su tragedia y por otro lado la obra de teatro misma. En realidad, Saura optaba para una transducción de simplicidad formal y estaba consciente de que muchas veces la eliminación de toda forma lingüística daba lugar a la elevación y concentración del discurso no verbal de los bailarines.

Antes de profundizar más en el proceso de interpretación de la pieza de teatro lorquiana, hace falta entrar más en detalle sobre de que consiste exactamente el proceso de transducción coreográfica-cinematográfica del teatro *Bodas de Sangre*. En el apartado anterior sobre la semiótica del diálogo dramático, los cinco procesos comunicativos mencionados se presentaban como variantes en el esquema semiótico al intervenir los tres elementos (emisor, signo, receptor) de manera distinta. Sin embargo, mencionamos en esta introducción un proceso más descrito por el filólogo checo Lubomir Dolezel, es decir, el de la “transducción”. El proceso de transducción consiste en una lectura del esquema básico en el que el receptor de un proceso luego pasa a ser el emisor de un segundo proceso. O sea, refiere a dos procesos de comunicación que se convierten en un proceso de transducción con un sujeto que funciona de elemento puente. A eso añade Bobes Naves que “la presencia de signos y de dos sujetos inicia un nuevo proceso tras la interpretación que cierra el primero y expresa su interpretación mediante formas sémicas nuevas que modifican necesariamente, y de acuerdo con su competencia textual interpretativa, el significado del primer texto; en una segunda fase, y convertido en emisor de un nuevo texto, el sujeto receptor del primer proceso mostrará su competencia comunicativa dirigida a unos nuevos receptores.” (Bobes Naves 1997: 231).

Eso es exactamente lo que ocurrió con el texto dramático *Bodas de Sangre* de Lorca al ser reinterpretado y representado por Antonio Gades y Carlos Saura como receptores-emisores, puentes de ambos procesos comunicativos. Tanto el bailarín como el cineasta “leyeron” respectivamente el texto lorquiano/el baile de Gades y lo interpretaron de manera subjetiva. Por consiguiente, al darle una forma de baile y cine, representaron sus “lecturas” del texto literario/de la coreografía. Admitimos que la posibilidad de cambiar algo de la versión original es un proceso con dos caras: una es de transmisión del texto y otra es de transformación. En otras palabras, la obra original literaria *Bodas de Sangre*, susceptible a diferentes lecturas por parte de los lectores, se transmitió después a la representación coreográfica y cinematográfica al prescindir de las otras lecturas virtuales. Así, permanecían

ocultos los otros sentidos al espectador por el hecho de limitar la obra al único sentido que le otorgaba la lectura de Gades/Saura. De hecho, el proceso de transformación ocurre posteriormente al proceso de la interpretación. Además, Bobes Naves (1997a: 232) enfatiza que, normalmente el director de escena, pero en este caso los realizadores de la transducción coreográfica-cinematográfica de *Bodas de Sangre*, efectúan una transformación por dos razones. Explica la autora:

... primero porque el discurso dialogado se realizará “lenguaje en situación<sup>12</sup>”, y por tanto irá acompañado de los signos paraverbales, quinésicos y proxémicos que exige el lenguaje directo y en segundo lugar porque deberá sustituir las acotaciones y las didascalias por sus referentes y hacerlos presentes en el espacio donde se realiza el diálogo. Esto significa que las formas sémicas del discurso serán cambiadas y el texto se enriquecerá con signos no verbales en concurrencia con los verbales que se conservan en el diálogo realizado. (Bobes Naves 1997a: 233)

Por otra parte, esta constatación da lugar a la observación nada despreciable de que aunque el teatro suele usar el diálogo verbal como forma más frecuente del discurso, también figuran signos no verbales. De esa manera, el diálogo no es exclusivo del género del teatro mientras que los signos no verbales tampoco figuran como formas exclusivas del teatro visto su presencia en varias otras manifestaciones sociales como el mimo, clases y discursos. Esta observación resulta ser la clave del estudio presente sobre la transducción del lenguaje verbal al lenguaje de los gestos y miradas visto que Gades optó para crear una obra coreográfica al eliminar todo tipo de diálogo lorquiano.

El resultado de esta creación-estudio cinematográfica de Saura sobre la creación coreográfica de Gades a través de la cual se prescindían de la palabra lorquiana era un documental que sacaba a la luz aspectos nuevos del cine, de la danza clásica y del flamenco. Tras un prólogo corto que se desarrollaba en el vestuario de los bailarines y en el estudio de danza, la sinopsis de la obra teatral consistía de seis escenas intensivas de baile y cantos. En particular, todos los apartados recorrían desde la mañana de la boda hasta las consecuencias

---

<sup>12</sup> “El diálogo es un lenguaje en situación, no a distancia, que mantiene una estrecha relación con el espacio inmediato. La relación con el entorno presente puede seguir, según Veltruski, tres direcciones: por el sentido con que el hablante introduce el tema; por la actitud, de mayor o menor subjetividad, y por la valoración (distancia, ironía, compasión, etc.) con que se relaciona cada uno con aquel entorno en que transcurre el diálogo” (Bobes Naves 1997a:237).

traumáticas del duelo. En este contexto sobre la interpretación cinematográfica por parte de Saura, Pedro Miguel Lamet observa lo siguiente:

La imagen de Saura no sale del estudio del bailarín. Pero está psicológicamente dentro y fuera, asistiendo como espectador o siendo un personaje más, descomponiendo hábilmente el cuerpo danzante, cuando éste transmite la emoción lírica o trágica; rompiéndose en mil planos; articulando la semiología de los rostros, las piernas, los dedos, las manos,... (Lamet 1982: 104).

En el presente apartado se analizarán las técnicas de adaptación de la pieza de teatro *Bodas de Sangre* llevadas a cabo por los recursos cinematográficos de Carlos Saura, quien a su turno interpreta el proceso de transfiguración y transformación del bailarín Gades. La adaptación propiamente dicha se desarrolla en cinco escenas que revelan poco a poco la trama principal de la pieza trágica básica escrita por la mano del dramaturgo granadino Lorca. Al definir el concepto de “adaptación”, Felicia Smith-Kleiner la define como siguiente:

Adaptation [is] a matter of searching two [or three] systems of communication for elements of equivalent position in the systems capable of eliciting a signified. (Smith-Kleiner 1996: 287).

Según el punto de vista de Saura, la película es la historia de algunos bailarines de la compañía de Gades que practican una adaptación de ballet del texto de Lorca. Marvin D'lugo observa que la historia individual y colectiva de los artistas coreográficos se elabora paralelamente a la narrativa de Lorca, creando diferentes niveles de representación cuando afirma:

Their story [of the dancers], in effect, frames the ballet and so shifts attention from a primary consideration of the folkloric narrative to a contemplation of the process of transformation of the dancers as individuals into members of an ensemble company, then into characters assigned to them in the dance narrative. (D'lugo 1991: 195).

O sea, el marco austero del ensayo de danza, la eliminación de diálogo y finalmente la investigación minuciosa por parte de la cámara de los cuerpos sudorosos de los bailarines atribuyen a fijar la atención del espectador en los múltiples niveles activos dentro de la película. A través del rodaje del proceso de ensayo, Saura admitiría más tarde que se enfocaba sobre todo en considerar la película como si fuera ficción:

I said to myself from the first day: This is not a documentary. This is a fiction film and I have to handle it as such: with plot, a resolution, and an ending. (D'Iugo 1991: 195).

La película se divide en dos grandes secciones. La primera consiste en la llegada de los miembros de la compañía de danza en el estudio y la preparación del ensayo de la coreografía. Esta parte sirve para focalizar en el proceso de transformación que llevará en la segunda parte a las escenas dramáticas. A saber, la segunda sección es una repetición ininterrumpida de la compañía realizada sin ayuda de marcos realistas y solamente con la presencia de paredes blancas, ventanas ciegas y ropas oscuras los que intensifican el efecto dramático de la coreografía. Aquí, solamente entraremos en la segunda sección de la película visto que solamente esta se relaciona con la tragedia lorquiana. Cabe destacar que es exactamente esta sección que elimina el diálogo y las manifestaciones verbales de la primera parte mientras los cantos y el baile muestra al espectador las emociones profundas de los personajes. A continuación, compararemos con precisión las escenas de la película *Bodas de Sangre* con pasajes de la pieza de teatro con el mismo título. En este sentido, analizaremos cómo se incorpora el baile clásico y el baile flamenco con el objetivo de sustituir el diálogo entre los personajes teatrales. Importante es el cambio del marco de tiempo introducido por Gades que implica las acciones de la compañía de ballet en comparación con la pieza de teatro. Es decir, la historia empieza con la mañana de la boda, terminando con la muerte del Novio y de Leonardo. Luego, todas las cinco escenas que desarrollan la trama de la obra teatral reproducen, recombinan, recolocan y recrean elementos y episodios de cada acto teatral, incluyendo elementos que según Gades resultaban esenciales para su propia interpretación de la tragedia. Abordamos en breve las cinco escenas reproducidas y representadas en la película.

Primero, el baile entre hijo (el Novio) y madre antes de la boda. En segundo lugar, el canto de la Nana y el baile conflictivo de celos entre Leonardo y la Mujer. Después, la tercera escena refleja la danza de fantasía y deseo entre Leonardo y la Novia. La cuarta escena se trata de la fiesta de la boda con la celebración de la fertilidad y de la vida a través de algunos bailes folclóricos y canciones populares. La fiesta se interrumpe por la huida de la Novia con Leonardo a la cual los invitados organizan la búsqueda. Finalmente, la quinta escena reproduce la huida simulada de los amantes, la continuación de la búsqueda y el encuentro de los dos rivales, Leonardo y el Novio. Termina con el duelo de muerte de los dos hombres

y el último reconocimiento por parte de la novia de que la esterilidad triunfa sobre la fertilidad. La autora Wendy Rolph resume los gestos y los bailes dramáticos de la película como sigue:

The total design of the dance thus replicates the play's movements between the polar forces of life and death, although within its more episodic structure the individual segments demonstrate the overriding preoccupation on the part of the choreographer with making meaning as he himself perceives it. (Rolph 1986: 200).

Además, Alicia Smith-Kleiner (1996: 292) añade de que cada escena de la obra teatral coincide con una secuencia de baile (salvo el momento en que Leonardo y la Novia se disputen) mientras que las cronologías de tanto la pieza de teatro como coreografía coinciden. De hecho, Lorca dividió su obra en tres actos o siete escenas lo que Gades y Saura imitaban al estructurar la película de la misma manera: proveían una estructura narrativa coherente de siete secuencias de baile. No obstante, ambos artistas si cambiaban el número de personajes introducidos por Lorca: solamente quedan seis figuras al eliminar las figuras alegóricas como la Luna, el Mendigo, las Muchachas hilando y los Leñadores. Resultado de esta supresión de personajes es una obra coreográfica, protagonizada por la Novia, el Novio, Leonardo, la Mujer de Leonardo, la Madre y la Criada. Asimismo, otros detalles de la obra lorquiana fueron silenciados lo que no quitaba el impacto que produjo la historia de amor y muerte. Al revés, las omisiones forman parte de las limitaciones temporales artísticas que implica la narrativa de flamenco.

## 4.2 Comparación de pasajes de la pieza con escenas de la película

### 4.2.1 Primera escena

La primera escena de la adaptación de ballet de la pieza teatral *Bodas de Sangre* sigue con fidelidad notable los detalles que figuran en el guión original lorquiano. Como ya sugeríamos, representa la muda interacción entre el Novio y la Madre en vísperas del matrimonio de conveniencia lo que coincide básicamente con el primer cuadro del acto primero en el teatro del poeta granadino. La película empieza con la escena íntima en la que la madre del Novio está ayudando a su hijo a vestirse para la boda. Sin embargo, cuando ella

descubre que lleva su hijo navaja, surge un conflicto entre ambos al dirimirlo con la Madre desarmándole al hijo. Hay, no obstante, también algunos detalles que discrepan manifiestamente del original. Varios de estas desviaciones se explican por la naturaleza misma del baile clásico de ballet, pero otros vienen dados por la interpretación propia de la tragedia modelo llevada a cabo por Gades y Saura. Así, en estos instantes iniciales el personaje de la Madre del Novio se manifiesta de manera menos contraria durante la discusión con su hijo que en la obra original. A manera de ilustración, consideramos el fragmento siguiente en el que la Madre adopta una actitud más hostil respecto al asunto de la navaja en comparación con la interpretación coreográfica donde adopta la actitud más alegre:

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.

NOVIO.           ¿Está bueno ya?

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 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.

(García Lorca 1987:94)

La autora María Asunción Gómez evoca e este respecto la figura que el teórico de teatro Richard Hornby designa “would-be dramatist” visto la voluntad de la Madre de adoptar las funciones particulares del director o dramaturgo:

A pesar de presentir la tragedia, la Madre encamina a su hijo hacia ella: “¡Anda! ¡Detrás! ... ¡No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien; pero sí, corre, y yo detrás!” (Gómez 1998: 12).

A partir de Cuadro I del acto primero, el drama lorquiano se abunda de presagios e imágenes que a través de las expresiones de la Madre llevan a los espectadores a presentir el fin deplorable. Por el contrario, la transducción coreográfica-cinematográfica presenta la Madre como la figura quien asuma al principio la postura conciliadora. Esta actitud se refleja en su intención de evitar el infortunio, manifestado y simbolizado por tirar el arma al suelo, y

además en su voluntad de conformarse con los planes de boda. A continuación la segunda mitad de esta escena ilustra la actitud de reconciliación por los dos personajes de Madre e hijo montando el matrimonio que habrá de ser bendecido más tarde. En este sentido, la Madre encarna el papel de la Novia futura y efectúa acto seguido una coreografía con su hijo. Gómez (1998: 12) enfatiza que visto lo anterior, la primera escena simboliza una complejidad doble. Por un lado, representa lo que la autora llama una “estructura abismal proléptica”: el hecho de que el espectador es testigo de una representación, la puesta en escena de la boda por parte del Novio y la Madre, dentro de otras representaciones, o sea el ensayo de la compañía de baile y el rodaje de este ensayo bajo la dirección de Carlos Saura. Por otro lado, la supresión de todo tipo de comunicación dialogada entre los personajes-bailarines posibilita la aplicación ingeniosa de formas alternativas de interacción. Por ejemplo, al escenificar la boda, la Madre y el Novio cuchichean “sí, quiero”. No obstante, el espectador no escucha la voz de estos personajes, sino la del director coreográfico Antonio Gades. Cabe destacar aquí el poder omnisciente del bailarín representado en la versión cinematográfica. De hecho, Saura centraliza la película alrededor de la figura de Gades en primer lugar como coreógrafo dirigiendo el ensayo de la pieza de Lorca y en segundo lugar como Leonardo, el personaje central quien figurará en la película a partir de la segunda escena. O como lo formula el autor Marvin D’Lugo:

The audience is inevitably drawn to him [Gades] as both the principal object of the narrative, and also as the locus of a number of crucial positions of meaning in both the fictional representation and within the theatrical space of the rehearsal hall. (D’Lugo 1991: 196).

A continuación, por la eliminación de diálogo, tanto los gestos de los actores, como la ropa que llevan pueden desempeñar un papel significativo y simbólico en la construcción de la historia. Así, a partir de las primeras acciones de la compañía de ballet, aparece el actor Juan Antonio Jiménez interpretando el papel del Novio y realizando el acto de vestirse de fajín. De hecho, el fajín obtiene aquí evidentemente el valor de cuerda simbólica que vincula el Novio a la Madre. Es decir, el Novio se envuelve en el fajín para terminar atado a la Madre lo que simboliza el sucumbir y el conformar del hijo a las normas de la sociedad. El fajín representa en este sentido la represión del carácter del Novio al ser dominado por la Madre.

Por consiguiente, la cámara inicialmente estática de Saura empieza a dar un golpe de zoom y se escucha los primeros sonidos de una guitarra que nos informa de las emociones

normalmente manifestadas por las palabras de los personajes. Pero, como ya hemos mencionado anteriormente, y como menciona el autor Rob Stone (2001: 209), el texto dramático de Lorca ha sido sustituido por toque y baile flamenco a manera de ilustración del concepto de “matching”. Este concepto sobre la concordancia de sistemas formula Dudley (1994: 96) a partir de la teoría del historiador Ernst Gombrich en su exposición sobre las adaptaciones cinematográficas de textos originarios de otra media como el proceso de ajustar el sistema de signos cinematográficos a un sistema de signos previo a la manifestación cinematográfica. En el caso de la coreografía de Antonio Gades, la concordancia del baile, del canto y del toque flamenco al texto original de Lorca se muestra tan exacta que la interpretación coreográfica está sincronizada con la oscilación de la música. Como el propio Gades declara, “lo que me importa es el pueblo y el grito solidario. Los sentimientos son iguales en todos los pueblos, pero cada uno lo transforma de modo distinto. Por eso yo me he dedicado a buscar en cada paso, en cada gesto, su significado para recrearlo” (Stone 2001: 209). Conforme el esquema de “matching” de Gombrich y Dudley, Stone destaca que al adaptar la pieza de teatro de Lorca, Gades descubre equivalentes visuales y sonoros en el sistema de expresión del arte flamenco que logran expresar las emociones textuales descritas por Lorca. Por esta razón, Stone pone énfasis en las semejanzas entre ambos sistemas de signos:

Both words and images are sets of signs that belong to systems and at a certain level of abstraction, these systems bear resemblance to one another... The “baile” is an amalgam of the semiotics and discourse of Lorca’s play with an appreciation of the dancers’ skills and life-experiences and an awareness of the socio-political context of the play, the ballet and the panoptic culture of flamenco. (Stone 2001: 210).

Además, el proceso de hacer coincidir el movimiento de la cámara, la iluminación y el editar al ballet, ejecutado por Saura, resulta ser un proceso tan preciso que la interpretación de la obra teatral obtiene aún más importancia visto el hecho de que superpone el proceso coreográfico de Gades. Es decir, la película de Saura crea una obra construida de capas de diferentes sistemas semiológicos siendo la película, el baile y el teatro. Sin embargo, a pesar de aparecer diferentes códigos de significado, las distinciones entre los tres sistemas resultan mínimas al considerar el sentido que quieren generar. O sea, aunque Lorca empieza con algunas palabras, Gades con una secuencia de pasos de baile y Saura con un punto de

vista específico, los tres *Bodas de Sangre* empiezan con un sentimiento creando un ambiente especial. Observamos que al escenificar el Novio y su madre el matrimonio, las guitarras incluyen una sugerencia clara al “Wedding March” del compositor Mendelssohn aplicable a varios niveles de simbolización:

Firstly, it alludes to the origins of the music in Mendelssohn’s “A midsummer Night’s Dream”, which, of course, is based upon the work of Shakespeare that influenced the forest scenes of Lorca’s play. In addition, it hints at the underlying Oedipal complex of the relationship between el Novio and la Madre, and it is the first indication of the social ritual that will prove so fateful for the characters in the play. (Stone 2010: 210)

En *Bodas de Sangre*, el ambiente se ve muy bien ligado a los sonidos de la guitarra de flamenco los que uno escucha en momentos determinados a través de las diferentes escenas que siguen.

#### 4.2.2 Segunda escena

La interpretación coreográfica de la pieza de teatro original implica en la segunda escena una nana cargada de presagios fatales y seguidamente el baile conflictivo entre Leonardo y su mujer ante su hijo recién nacido. Este fragmento coincide principalmente con el Cuadro II del primer acto en el que aparecen la mujer de Leonardo (también prima de la Novia), su suegra y el bebé puesto en la cuna al que la madre y la abuela intentan arullar con una nana. En el momento en que entra Leonardo, su mujer primero le da la bienvenida de manera amorosa hasta el punto en que ella le tira de la lengua. Pues la mujer trata de obtener más información sobre los rumores hechos por algunas recolectoras quienes afirmaban haberle observado de caballo en los llanos. Leonardo niega rotundamente:

MUJER. Ayer me dijeron las vecinas que te habían visto al límite de los llanos.

LEONARDO. ¿Quién lo dijo?

MUJER. Las mujeres que cogen las alcaparras. Por cierto que me sorprendió. ¿Eras tú?

LEONARDO. No. ¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?

(García Lorca 1987: 103)

A continuación su mujer le hace saber que han pedido a su prima, la Novia, y que se casará dentro de nada a lo que Leonardo responde de manera rabiosa al tornar su mujer tan

recelosa que se retira de la escena. Paralelamente a la versión teatral, la segunda parte del filme se abre con una mujer cantando una canción de cuna que se basa directamente en el texto de Lorca. Sin embargo, como ya hemos observado en la primera escena, el discurso verbal es transferido a un agente exterior mientras que la Mujer mece al niño. Vestido de ropa civil en comparación con los trajes de los personajes, la mujer cantando resulta ser nadie menos que Pepa Flores. Flores, cantaora descubierta a la edad de once, resultaba ser una de las rebeldes comunistas más públicas durante la Transición española a casarse algunos años más tarde con Antonio Gades. A este respecto, Rob Stone (2009: 211) enfatiza que su apariencia en la película *Bodas de Sangre* asimismo se incluye en esta línea de rebeldía: no solamente representa una versión de la nana lorquiana con sentimiento de sufrimiento y de deseo, pero también la canta con voz ronca y sonora lo que reafirma la importancia del estilo flamenco al representar la nana y la coreografía en general. Además, la concordancia entre su voz y la letra de la canción de cuna es muy significativa. Es decir, como la nana cuenta la historia del caballo que niega el instinto expresada por las palabras “Ay caballo grande / que no quiso el agua!”, de la misma manera Pepa Flores se vio ligada al papel público de Marisol, nombre artístico previo de la cantaora. Así, en *Bodas de Sangre*, Flores aparece como víctima de las fuerzas sociales lo que constituye el tema principal de la pieza mientras que su cante une todos los aspectos estéticos y expresivos de la filosofía del flamenco. Sin embargo, aunque adoptada del teatro de Lorca, la nana cantada por Flores solamente resulta ser un apartado de la canción original. En realidad, las estrofas escogidas por Gades son las en que los signos de valor premonitorio del fin trágico son menos evidentes. Para llegar a esta conclusión, nos acercaremos primero a la nana incluida por Lorca en la pieza de teatro de los años treinta. De hecho, según la autora Felicia Smith-Kleiner (1996: 288) Federico García Lorca reconoció en el cante jondo, el prototipo del canto andaluz, la misma tristeza misteriosa que uno puede observar en la canción de cuna. En este sentido, el poeta vincula dos tipos de elegía y de la evocación patética del amor dentro del contexto histórico-cultural de Andalucía y España en general. De lo que Lorca describe ser la nana más popular de Granada, escribe otra versión en *Bodas de Sangre*, cantada por la suegra de la Novia:

SUEGRA.        Nana, niño, nana  
                          del caballo grande

que no quiso el agua  
 el agua era negra

(García Lorca 1987: 100)

Con esta adaptación literaria de la nana original, Lorca trae la canción infantil a la memoria, toma conciencia del padecimiento inherente y la eleva a otro nivel textual. La nana del teatro refiere a las excursiones nocturnas de Leonardo, dejando el caballo agotado. Cabe destacar aquí que las imágenes evocadas reaparecen en el último acto de *Bodas de Sangre* al afirmar la función de la nana de punto de referencia a través del guión de teatro. Así, la canción resume esencialmente el destino del padre del niño por identificarle con el caballo. Consideramos ahora la producción de Gades: se adapta de nuevo la nana cantada a una versión más concisa y clara. No obstante, Smith-Klein (1996: 291) observa que la canción sigue representar Leonardo y presagiar el fin dramático de la película cuando canta Flores: “Nana, niño, nana/ Ay caballo grande/ Que no quiso el agua”. Después del primer verso, la nana se interrumpe lo que permite la Mujer bailar una coreografía singular primero acompañada por las guitarras flamencas y luego en silencio. Al arrodillarse la Mujer al lado de la cuna, la nana se reanuda y la cámara registra poco a poco los pasos de un hombre acercándose a la Mujer con su hijo. Al mismo momento, se escucha todavía la canción de cuna, pasando a segundo término. Por dar un golpe de zoom en los zapatos del hombre conocido, Saura logra crear un suspenso desagradable lo que simboliza la relación inestable entre padre e hijo recién nacido. En el mismo momento en que la Mujer se da la vuelta para ver quien está aproximándose, la cámara nos muestra el cuerpo de un hombre quien se hinca de rodillas al lado de la Mujer. A continuación, la mujer toca de mano la cara de Leonardo de modo que posibilita la cámara identificar el personaje. Mientras tanto, la nana continúa: “Que el caballo se pone a llorar” y a manera de reacción al toque de la Mujer, Leonardo coge las manos de su esposa y la rechaza. Repite esta acción cinco veces hasta que la Mujer lleva el niño consigo y abandona el escenario. En ese momento, Leonardo se queda solo y se pone a bailar una coreografía apasionada lo que marca la desviación de la película frente a la secuencia narrativa del original teatral. La versión cinematográfica no incluye el tercer cuadro del primer acto aunque siendo un apartado crucial en el transcurso de la historia de “*Bodas de Sangre*”. Es decir, el fragmento textual representa el momento en que la Novia descubre de que Leonardo efectuó sus viajes nocturnos con el objetivo de

observarla a través de la ventana de la casa de la Novia. Ella misma, por consiguiente, reacciona violentamente ante esta revelación de Leonardo. No obstante, Gades decidió no representar este apartado y empezó a dar vida a una nueva escena en la que refleja la pasión platónica entre la Novia y Leonardo. Esta nueva creación coreográfica observaremos más en detalle en el capítulo siguiente de este apartado. Antes de terminar la comparación de la tercera escena con apartados de la pieza de teatro, destacamos que como resultado, la actuación de ballet desvía la atención de los hechos dramáticos a fin de concentrarse en el conflicto íntimo entre la sociedad y el individuo. Con respecto a lo anterior, concluye María Asunción Gómez en su análisis de las estrategias metatextuales utilizadas en la película de Saura de que “a este foco central de la coreografía representada se suma en el filme de Saura una reflexión metatextual en torno a la tensión entre libertad creativa y disciplina artística: la necesidad de someter la expresión individual a los códigos de representación. Este doble dilema es encarnado en la figura de Gades como Leonardo y como coreógrafo de la compañía” (Gómez 1998: 13).

#### 4.2.3. Tercera escena

Al considerar la tercera escena de la interpretación coreográfica por parte de Saura, observamos que esta se distancia profundamente de la versión original teatral. Es decir, la tercera escena representa el primer cuadro del segundo acto, siendo el diálogo dramático entre los personajes por la mañana de la boda. En *Bodas de Sangre* Lorca describe como la Criada está arreglando a la Novia cuando de repente entra en la escena Leonardo con el objetivo con hablar con su amante. Sin embargo, en vísperas de la boda, la Criada considera su visita poco correcto cuando exclama: “Estas palabras no pueden seguir” (Lorca 1987: 119). A continuación, en vez de irse, Leonardo ofrece a la Novia una declaración amorosa que por tanto tiempo ha callado. La Novia le suplica dejar reavivar el pasado hasta el momento en que se escuchan por afuera de la casa los pasos de los primeros convidados. Al haber llegado todos los invitados, la compañía pone rumbo a la iglesia donde celebrará el matrimonio con lo cual la Mujer de Leonardo empieza a sospechar que el marido le es infiel pero decide callarse.

No obstante, si entramos ahora más en detalle en la versión coreográfica-cinematográfica de *Bodas de Sangre*, comprobamos que se han eliminado tanto la visita sorprendente por parte de Leonardo como la llegada de los convidados. El resultado de la supresión e interpretación diferente de los apartados teatrales es una coreografía de deseo entre los amantes que la autora María Asunción Gómez describe como tal:

En esta parte asistimos al deseo mutuo de los dos amantes en vísperas de la boda. Aunque separados en la distancia – cada uno, al parecer, en su propia casa –, Leonardo y la Novia fingen abrazarse. Mediante movimientos paralelos de una bella simetría, presentados a través de contrapicados y contraluces, se expresa un deseo insatisfecho que parece llegar a convertirse en realidad por un breve instante. (Gómez 1998: 13).

Así, por eliminar algunos pasajes claves del teatro y sustituirlos por el baile íntimo entre los dos amantes, el coreógrafo una vez más pone énfasis en el tema central de toda la interpretación, siendo el conflicto interno entre la sociedad, los instintos humanos y el código de honor. No obstante, de esta manera se pierde el aspecto socioeconómico del último cuadro del primer acto. Es decir, la pedida de la mano de la Novia representa el momento en que la familia trata con todo detalle el interés financiero de la boda y la clase social a que pertenecen ambos clanes. Examinamos el diálogo teatral entre el Padre y la Madre más de cerca sobre las transferencias de propiedades al ratificar el matrimonio futuro:

MADRE . Pero ahora da. No te quejes. Yo no vengo a pedirte nada.  
 PADRE (Sonriendo). Tú eres más rica que yo. Las viñas valen un capital. Cada pámpano una moneda de plata. Lo que siento es que las tierras... ¿entiendes? ... están separadas. A mí me gusta todo junto. Una espina tengo en el corazón, y es la huertecilla ésa metida entre mis tierras, que no me quieren vender por todo el oro del mundo.  
 NOVIO. Eso pasa siempre.  
 PADRE. Si pudiéramos con veinte pares de bueyes traer tus viñas aquí y ponerlas en la ladera. ¡Qué alegría! ...

(Lorca 1987: 110)

Al revés, ambos aspectos socio-económicos los atenúan tanto la interpretación coreográfica de Gades como la adaptación cinematográfica de Saura con el objetivo de insistir más en la

lucha pasional en la que los personajes se sienten atrapados (Gómez 1998: 13). Esta pasión se manifiesta cuando Leonardo se imagina a la Novia preparándose para la boda y sueña que está haciendo el amor con ella. Gades considera el instinto individual como fuente principal de las acciones rebeldes de los protagonistas. Esta interpretación se refleja en el hecho de que el director de la compañía presenta una serie de coreografías. Las primeras realizadas individualmente por los dos personajes al soñar el uno con el otro y luego de los dos juntos, espejeándose los movimientos que representan la unión carnal. O sea, una vez que la Mujer abandona la escena, Leonardo se queda solo y inicia una coreografía íntima al lado derecha del proscenio (desde la perspectiva de los espectadores). Por consiguiente aparece la Novia ante de la cámara de Saura a bailar una coreografía lenta que sincroniza los movimientos del bailarín Gades quien interpreta el papel de Leonardo. De esta manera, los cuerpos inician a ser reflexiones de espejo del uno al otro al encontrarse la Novia en la casa preparándose y Leonardo en su propia casa. Ambos bailarines se doblan para luego desdoblarse en la tarima del estudio como si fueran niños recién nacidos. De este modo, parece que describen “sobre arena que no guardara ninguna huella de ellas, las volutas y los vuelos efímeros del deseo y del placer” (Courcelles 2006: 84). A continuación, se ve como esta pasión lleva a ambas figuras a abrazarse el uno al otro, como fingen después abrazarse de manera intensiva y como son finalmente firmemente separadas. Sin embargo, aunque separados, el baile pasional simboliza la unificación mística-espiritual entre ambos.

A continuación, cabe destacar aquí que a través del rodaje de esta escena, Saura se centraliza en los ejercicios de los cuerpos humanos en los que se lleva a cabo la lucha entre el instinto del alma y la conformidad con la regulación social. A este respecto añade D’Lugo:

Focusing on the individual bodies of the two dancers as they simulate lovemaking and embrace each other, the camera shows us at once the results of the dancers’ submission to the discipline of the dance which, ironically, has enabled them to perform the fictionalized rebellion of instincts against the social regulation of that same body. (D’Lugo 1991: 200).

Asimismo, Stone (2001: 210) analiza los movimientos eróticos de los protagonistas espejeándose como expresiones de las pasiones que corrompen de manera traidora el orden social manifestado en la pieza de Lorca. Sin embargo, en vez de grabar estas secuencias desde una perspectiva objetiva del espectador teatral, Saura las filma de manera subjetiva.

Lo hace por cambiar la posición de la cámara: desde vista de ángulo superior a vista de ángulo inferior, poniendo la cámara al suelo desnudo de modo que los cuerpos humanos obtengan formas abstractas. Este movimiento cinematográfico ofrece a los espectadores una vista que no resultara imposible al ver la coreografía o la pieza simplemente en el teatro. En este sentido, el ángulo permite observar los actores-bailarines de otra manera:

The viewer watches the Bride and Leonardo lying on the ground, twisting and writhing, reaching their arms up into the air and wrapping them back around their own bodies. The visible pain and suffering stings like Leonardo's words to the Bride in the play: "To burn with desire and keep quiet to ourselves is the greatest punishment we can bring onto ourselves". (Smith-Kleiner 1996: 297).

De hecho, el efecto del cambio de posición de la cámara desorienta completamente al espectador: las imágenes sincronizadas obtienen una calidad soñadora pero al mismo momento Saura se concentra tanto en la singularidad concreta del cuerpo humano como en la separación física de los dos protagonistas. Añade Stone:

The contorting bodies appear both to attract and repulse each other like revolving magnets in an example of the extent to which Saura's technique colludes with the inventiveness of Gades' ballet. (Stone 2001: 210).

Además, destaca De Courcelles que es "la bailarina Cristina Hoyos, con su larga y fina silueta blanca y su masa de cabellos negros quien, reuniendo en su cuerpo de mujer los poderes del negro y el blanco, demuestra, de golpe, cómo el cine de Carlos Saura inventa otra modalidad de presencia del cuerpo, cinematográfica, que puede rivalizar con la de la tragedia clásica" (Courcelles 2006: 85).

La siguiente etapa en la coreografía sería cuando la Novia y Leonardo se ponen de pie, crean movimientos elegantes y se dirigen hacia el medio del proscenio donde sus cuerpos finalmente se encuentran. Al unificar los ejercicios de los cuerpos, Gades simboliza los amos de los personajes que se desean desesperadamente hasta que ambos se retiren de nuevo a su lado del escenario. No obstante, continúan mover lentamente y idénticamente. A continuación, Leonardo desaparece y deja la Novia sola por lo cual ella coordina los movimientos de una manera más rápida: lo más rápido que mueve, lo más intenso se lucha

con las emociones amorosas. De hecho, todo su interior está en conflicto de modo que se siente miserable, se ovilla (a 44 minutos y 12 segundos) y empieza a sollozar.

A esa escena profunda de sentimientos se añade la música al penetrarse luego el texto proveniente de la mano de Lorca: “Despierte la novia/La mañana de la boda” (Lorca 1987: 120). Así, el sentimiento de la tragedia inevitable se transpone de la canción a la coreografía cuando la Novia se pone a bailar de nuevo. Sin embargo, la letra de la canción recitada por los dos hombres es una compilación acertada de los apartados originales del primer cuadro del acto segundo de Lorca. La canción nupcial tanto en el texto dramático de Lorca como en la película de Saura refleja tradición y cambio en la cultura andaluza: tradición por la alusión a la cultura gitana y cambio por aludir a los cantos populares. Por tanto, Smith-Kleiner refiere a la tradición nupcial gitana donde la Novia se cubre de flores a fin de celebrar la virtud de la mujer recién casada. La estrofa inicial del canto lorquiano relata (segundo acto, primer cuadro):

MUCHACHA 1ª.        Despierte la novia  
                                   la mañana de la boda  
                                   ruede la ronda  
                                   y en cada balcón una corona

(Lorca 1987: 121)

No obstante, en la pieza de teatro, el primer impulso de la canción nupcial se origina ya la madrugada de la visita clandestina de la Novia por Leonardo. Cuando se escuchan desde lejos una compañía que está cantando, Leonardo termina apresuradamente la declaración de amor cuando dice:

LEONARDO.        No me quedo tranquilo si no te digo estas cosas. Yo me casé. Cásate tú  
                                   ahora

CRIADA                (*a Leonardo*). ¡Y se casa!

VOCES                (*cantando más cerca*).

Despierte la novia.

La mañana de la boda.

NOVIA.                ¡Despierte la novia! (*sale corriendo a su cuarto.*)

(Lorca 1987: 120)

Ahora, si comparamos la canción nupcial que cantan en la película con la de Lorca, comprobamos que surgen bastantes semejanzas entre ambas manifestaciones. Cantan los dos mozos en la versión de Gades:

Despierte la novia, despierte  
 que despierte la novia, despierte  
 con el ramo verde  
 del laurel florido  
 con el ramo verde  
 del laurel florido  
 rueda la ronda, que rueda  
 y en cada balcón  
 pongan una corona  
 rueda la ronda, que rueda  
 y en cada balcón  
 pongan una corona  
 despierte la novia despierte  
 que despierte la novia despierte  
 la mañana de la boda  
 la mañana de la boda  
 la mañana de la boda

Una vez que salen de escena los dos hombres, la Novia se queda solo al empezar de nuevo el duende de los acordes de la guitarra flamenca. Consecutivamente, la Criada aparece en la esquina del escenario y prepara a la Novia para la recepción de la boda. Así, Gades representa a final de la tercera escena el diálogo dramático lorquiano al principio del primer cuadro del segundo acto de la pieza. La Criada le ofrece a la Novia el ramo a lo cual lo arroja al suelo simbolizando el conflicto entre sociedad y instinto humano. Así, tanto el ramo de flores como el azahar en la película obtienen valor de objeto sagrado y supersticioso en la lucha interna de los protagonistas. Por consiguiente, la Novia desaparece del escenario mientras que los invitados se ponen a prepararse y vestirse para las festividades de la boda en la cuarta escena.

#### 4.2.4. Cuarta escena

La cuarta escena resulta a ser sin duda la parte más larga, elaborada y compleja del *Bodas de Sangre* de la compañía de Gades. En ella, estamos ante la representación de la fiesta que sigue a la ceremonia de la boda (que tuvo lugar fuera de escena) y la huida sucesiva de los dos amantes, lo que coincide con el segundo cuadro del segundo acto en la representación teatral. La escena de Saura abre con la entrada de un grupo de cantantes y músicos tradicionalmente andaluces y de una banda popular. Esto incorpora un contraste musical en la interpretación por parte de Gades visto que se añade a los toques de las guitarras flamencas dominantes en la película la música de un pasodoble famoso. Los invitados felicitan a los novios y a continuación, el pasodoble en honor de los recién casados invita a los convidados brindar y empezar el festejo. Sin embargo, de repente la música es interrumpida por algunos segundos con el fin de sacar la foto nupcial la que resulta reflejar la misma foto con que la película de Saura se abre y se cierra. En la foto conmemorativa, el Novio sentado resulta ser ciego a la blasfemia alrededor de él mientras que cumple con las normas que la sociedad le impone. Similarmente, otros personajes asimismo expresan en sus posturas conflictos emotivos similares. Así, la Madre, que figura a mano derecha del Novio, pone las dos manos respectivamente en el hombro y el brazo superior de su hijo. Esta postura sugiere sutilmente que a un lado, la Madre se apoya en su hijo pero al otro lado le tiene bajo control. A mano derecha de la Madre figura la Mujer quien cruza los brazos y mira de frente a la cámara. La posición refleja como ella afronta el dolor experimentada como mujer y madre. Al revés, la Novia (vestida en blanco) figura a mano izquierda del Novio al sujetar el ramo de flores como si fuera muerte, lo que simboliza y sugiere intensivamente la muerte que sufrirá en el matrimonio de conveniencia.

La danza espontánea en parejas que surge por consiguiente crea nuevas lecturas simbólicas. A manera de ilustración, consideramos la interpretación metafórica del baile nupcial por parte de María Asunción Gómez:

Los invitados forman una masa compacta que, aunque de forma desorganizada, evoluciona circularmente en torno a los novios. Alrededor del torbellino de las parejas que bailan se desplaza Leonardo a quien mira fijamente la Novia.

(Gómez 1998: 14)

El juego de intercambiar miradas entre los amantes sugiere de manera poderosa la atracción platónica entre ambos al reconocer la imposibilidad de cumplir el deseo mutuo. A este respecto el autor Marvin D'Lugo nos expone la interpretación sugestiva siguiente:

This scene is a key moment in both the Lorca story and Saura's narration. Within the Gades staging of Lorca's scenario, the dance of the wedding couples embodies the obstacles the community erects to constrain renegade desire. Leonardo's circling movement underscores that community interdiction. In order to achieve this union with his lover he must therefore somehow disrupt the conventions of the dance. (D'Lugo 1991: 200).

El cineasta subraya el valor de este fragmento crucial en la historia de *Bodas de Sangre* por insertar una serie de tomas de Leonardo circulando prudentemente la danza de las parejas. Las vistas grabadas desde el otro lado de la sala se prestan a colocar la pareja en primer plano mientras que los gestos de Leonardo se mantienen en segundo plano. De esta manera, Saura logra enfatizar la verdad simbólica que contiene la coreografía de que el baile resulta ser la simulación del proceso de sujeción social de los cuerpos individuales y acciones individuales (D'Lugo 1991: 200). No obstante, la separación en espacio entre los amantes se rompe cuando Leonardo penetra el círculo de baile que rodea a la Novia. El amante aprovecha de la oportunidad del cambio de parejas para llegar a la Novia y en ese mismo momento, el baile espontáneo anterior se metamorfosea en un baile perfecto en el que todos los invitados se ponen a efectuar los mismos movimientos y pasos. La importancia de este fragmento en la coreografía se basa en las dos funciones de coreógrafo-personaje que se juntan en la figura de Gades. Al Leonardo (Gades) quien circula al margen de la compañía de los convidados y quien se muestra distante al orden social se junta aquí el coreógrafo (Gades) que rige la coreografía de los otros personajes y la otorga sentido. De esta manera, la intervención en el círculo por parte del amante simboliza paradójicamente la interrupción de las normas sociales con las que se organiza la sociedad humana pero también la afirmación de las reglas estéticas de la compañía de ballet. Así Leonardo-Gades guía firmemente los pasos del pasodoble efectuados por todos los personajes presentes en la escena y al final del baile ambos amantes se abrazan apasionadamente hasta que son interrumpidos por la Mujer.

Lo que sigue en la interpretación coreográfica-cinematográfica de la obra teatral es la modificación del canto original lorquiano al principio del segundo cuadro del segundo acto.

Canta la criada en la pieza de teatro:

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

¡Pon los manteles!

Cantaban, cantaban los novios  
y el agua pasaba.  
Porque llega la boda  
que relumbre la escarcha  
y se llenen de miel  
las almendras amargas

¡Prepara el vino!

...

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

...

(García Lorca 1987: 130)

Según Smith-Kleiner (1996: 298) la rueda en Lorca evoca la imagen de tanto la rueda de la fortuna como la rueda de la vida. Girando y girando, el destino de la vida rueda tan rápidamente que envuelve completamente las vidas de los novios y Leonardo y su esposa. Además, los versos refieren al campo que está esperando la sangre de la Novia. Como ya hemos indicado anteriormente, en la tradición nupcial gitana, el pañuelo blanco impregnado de sangre simboliza la virtud de la Novia y inicia las celebraciones de la boda gitana. Sin embargo, el campo no solamente desea la sangre de la recién casada, sino también del

Novio y Leonardo expiando sus pecados de adulterio y traición. De esta manera, la canción enmarca el tema principal de amor y muerte al presagiar el fin trágico de la pieza.

De hecho, la versión flamenca de *Bodas de Sangre* de Gades incorpora los últimos versos de estos cantos lorquianos sobre el destino de la vida. Mientras tanto, los invitados se ponen a bailar una coreografía de flamenco que se alinea alrededor de las figuras centrales de la Novia, la Mujer y el Novio. Los movimientos y las expresiones de los cuerpos simbolizan los giros de la rueda: la compañía se moviliza cada vez más rápidamente de un lado al otro lado de la sala creando movimientos que siempre giran alrededor de cierto axis. Si referimos ahora a los versos cantados por los convidados como si fuera una canción popular, observamos claramente paralelas con las estrofas de la pieza:

Cantaban, cantaban los novios  
y el agua pasada llegaba la boda  
Que relumbre la casa  
y se llenen de miel las almendras amargas.

Pon los manteles ya,  
prepara el vino ya.

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

Giraba la rueda  
giraba, giraba  
giraba la rueda  
el agua pasada.

Resulta claro que la banda canta una modificación del original de Lorca integrando las interrupciones del texto teatral “Pon los manteles ya/prepara el vino ya”. La canción y el baile flamenco se aceleran de modo que ponen en marcha la tensión de la narrativa coreográfica. Por consiguiente la Novia se retire de la escena bajo cuidado del Novio lo que corresponde con el diálogo dramático original en el que la Novia expresa querer retirarse de las festividades por sentirse cansada:

NOVIO            (*abrazándola*). Vamos un rato al baile. (*La besa.*)  
 NOVIA            (*angustiada*). No. Quiero echarme en la cama un poco.  
 NOVIO.           Yo te haré compañía.  
 NOVIA.           ¡Nunca! ¿Con toda la gente aquí? ¿Qué dirían? Déjame sosegar un momento.  
 NOVIO.           ¡Lo que quieras! ¡Pero no estés así por la noche!  
 (Lorca 1987: 137).

Gades, eliminando todos los diálogos busca representar este fragmento mediante el baile, el lenguaje de cuerpo y los gestos de los personajes. Así, asistimos a una interpretación que comienza con la expresión atormentada de la Novia al cubrirse la cara, el Novio que pone de manera tranquilizadora las manos en los hombros de su recién esposa y el gesto de rechazo por parte de la Novia.

Lo que sigue es la compañía siguiendo bailando hasta la Mujer interrumpe el círculo de baile mientras canta la banda “y espera en el campo el rumbo de la sangre derramada.” De repente, la música y el baile ha sido cortado lo que posibilita a la Mujer informar al grupo presente del hecho de que la Novia y Leonardo han huido de la fiesta. En primer lugar, la Mujer intenta llamar la atención de los invitados por efectuar una coreografía apresurada seguida por el gesto que simboliza la huida (haciendo un movimiento circular con el brazo). En segundo lugar, expresa el medio con el que los dos amantes han realizado la huida, es decir, imita el galope de caballo y el movimiento de jinete. La interrupción del baile nupcial asimismo figura en la pieza de teatro. En ella, la Mujer entra en el momento en que el Padre y la Madre realizan que la Novia ya no está en el baile:

MADRE            (*al Padre*). ¿Qué es esto? ¿Dónde está tu hija?  
                       (*Entre la mujer de Leonardo*)  
 MUJER.            ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. ¡Iban abrazados, como una exhalación!  
 (Lorca 1987: 139).

De esta manera, la acusación explícita de la Mujer completa la canción de cuna de la narrativa teatral-coreográfica. Los miedos y las predicciones iniciales de la Mujer, expresados originariamente por canto, se cumplen ahora en realidad de modo que la acusación resulta

referir a sí misma. El caballo atípico de la nana ha distanciado finalmente a Leonardo de su hijo recién nacido.

La reacción instintiva consecutiva de la Madre después de haberse enterado de la noticia de la huida es ofrecerle la navaja, objeto de la primera escena, a su hijo, el Novio quien queda perplejo y sale. Uno puede observar de que por algunos instantes, los convidados se permanecen paralizados a causa de los hechos recién anunciados. Luego, desorientan las miradas en direcciones distintas en cada signo de castañeta. Estos movimientos interpretativos explica Gómez por obtener la función ambivalente indicada anteriormente. “Por un lado, sus miradas perdidas muestran el desconcierto ante la transgresión de Gades/ Leonardo: la comunidad parece haber perdido así el objeto de su función vigilante. Pero, por otra parte, la actitud de los invitados muestra la desorientación ante la ausencia del Gades/ coreógrafo sin el cual estos personajes guiñolescos sienten que han perdido su razón de ser” (Gómez 1998: 14). Después de haber superado el estupor inicial, los invitados se ponen a organizar la persecución al formar dos grupos opuestos, uno al lado izquierda de la sala, otro a la derecha. Las dos bandas formadas en la versión de Gades corresponden al texto original de Lorca donde las dos familias después de años se oponen de nuevo:

PADRE. No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.  
 MADRE. Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa, no! Pero ya es 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*).

(Lorca 1987: 40)

En el centro del estudio, atrapada entre las dos bandas, la Madre anda hacia adelante, hacia la cámara. La toma queda enmarcada por la luz y el ventanal al fondo de la sala mientras que la mirada de la figura en el medio muestra signos contradictorios de pánico y odio, lo cual presagia las acciones de la quinta escena. Por concluir la comparación entre la cuarta escena de la película y la pieza de teatro, cabe tomar en cuenta la observación que hace Rob Stone al investigar ritual y transición en la *Bodas de Sangre* de Gades y Saura. Stone (2001: 211) señala que la manera en que el ritual de la boda en la cuarta escena es representada por la compañía de ballet, resulta ser metáfora para la pérdida de identidad por mostrar la transformación de la Novia en objeto de aprobación social que traiciona sus instintos

apasionados. De esta manera, la cuarta escena representa el orden social como el orden que suprime las emociones naturales de los diferentes personajes, forzados a cumplir las exigencias de la sociedad para que no sean sancionados por la Iglesia católica y el estado de España. Además, la cámara de Saura similarmente funciona como objeto que cumple con las exigencias sociales, como afirma Stone:

The camera which has taken an active part in the celebration, is suddenly extracted from the milieu and assigned a role from which purists might claim it should not have strayed: i.e. that of the camera as objective, unfeeling, recorder of events, the producer of photographic evidence, which ironically records people and events as they are consciously fabricated rather than as they truly are. In other words, the roaming , subjective camera is banished to its traditional role as recorder of such deliberate repressive artifice. (Stone 2001: 212).

Pasamos ahora a la comparación teatral-cinematográfica de la última escena de Saura.

#### 4.2.5. Quinta escena

La última escena del ensayo general resulta a ser también la más breve de todas las escenas anteriores. En ella, se refleja la persecución y de los dos amantes y el encuentro trágico entre el Novio y Leonardo, sugeridos a través de los dos cuadros del tercer acto. Como ya hemos indicado, Gades busca en su ballet representar lo esencial de la trama original eliminando personajes ambiguos como la Luna, la Mendiga y los Leñadores cuyas apariencias forman gran parte del primer cuadro del acto tercero. Por eso, la interpretación coreográfica pasa directamente a representar la persecución de la Novia y Leonardo en la que los personajes-bailarines Gades y Hoyos fingen los movimientos de jinete y caballo. A continuación un grupo de hombres entra en escena bajo dirección del Novio, todos asimismo simulando ir en caballo. El grupo forma círculo en el medio de la sala y empieza a mirarse el uno al otro simbolizando la consulta de que como es mejor proceder la búsqueda de los amantes. Aquí se trata, más bien, de la interpretación tácita del diálogo original entre el Novio y uno de los mozos:

MOZO 1º.	No los encontrarás
NOVIO	( <i>enérgico</i> ). ¡Sí los encontraré!
MOZO 1º.	Creo que se han ido por otra vereda.

NOVIO. No. Yo sentí hace un momento el galope.  
(Lorca 1987: 147).

Continúan el viaje en caballo con lo cual la figura del Novio por un lado y Leonardo y la Novia por otro lado absorben completamente la atención de la cámara. Observamos que Saura presta especial atención en los movimientos opuestos de los pies y el galope fingido por parte de los dos partidos del conflicto amoroso, siendo el Novio contra los dos amantes.

Lo que sigue marca el punto culminante de toda la adaptación de la pieza de teatro por parte de Gades: el encuentro fatal entre el Novio y Leonardo lo que en la tragedia "*Bodas de Sangre*" queda absolutamente fuera de escena. En ello, se percibe claramente la interacción de los tres artistas. Es decir, la lucha trágica evocada por un fragmento que no aparece en la versión de Lorca, la coreografía intuitiva de Antonio Gades y la planificación cinematográfica por parte del cineasta Saura. Así, una vez encontrada por el Novio, el enfrentamiento dramático se abre con la Novia desmontar y retirarse del espacio de la presentación coreográfica. A continuación ocupa ella posición opuesta a la de la cámara enmarcada por la luz de la ventana al fondo del estudio. Además, Rob Stone (2001: 212) sugiere de que uno puede identificar la Novia como la representación del espectador dentro del texto con lo cual el duelo entre ambos hombres llega a ser la lucha para el cuerpo y el alma de los espectadores. A este respecto, añade Stone que Leonardo encarna el instinto humano, la pasión y la anarquía mientras que el Novio personifica la sumisión insensible a las reglas sociales. Así el último llega a ser el personaje a quien no le queda otra opción que defender los morales sociales los que le enseñaba la Madre aunque causaría lo que ella más teme, es decir, la muerte de su hijo.

El duelo inicia con un concurso de "zapateados", un tipo de baile flamenco enérgico que consiste completamente de movimientos de pie y que Saura ajusta al medio cinematográfico por montar rápidamente varias tomas de ángulos diferentes. Al apogeo del llamado concurso de los zapateados equivalentes por parte de los dos rivales, se suma los movimientos de los zapateados efectuados por la Novia quien se encuentra entre los dos hombres. Por consiguiente, los dos hombres se quitan los chalecos mientras que la Novia intenta desesperadamente y infructuosamente impedir la lucha fatal. Tanto el Novio como Leonardo sacan las navajas, estiran los brazos y crean el movimiento en forma de arco. Luego, los movimientos resultan ralentizados y los dos hombres retroceden a fin de tomar

posiciones para la lucha sucesora. Los toques de las guitarras flamencas desaparecen mientras que ambos empiezan a circular silenciosamente y prudentemente. Stone describe los gestos y movimientos siguientes de los hombres como tal:

They circle in silence with a display of muscular control and balance which prompts a meditation on the skill of the performers. At the same time, the camera abandons its objectivity and enters the fray, circling them as they circle each other, creating a vortex out of their movements which engulfs the spectator. They parry and thrust with painstaking control of their balance and breathing and the camera follows them as a guitar might follow the performance of a bailaor, mirroring their movements in its own until Saura cuts to a wider shot in an effort to restore balance and anchor these separate movements to an appreciation of the whole performance. (Stone 2001: 212).

Durante el combate entre los rivales, ambos efectúan de hecho un baile de muerte filmado por una cámara lenta. Cuando llega el momento en que se apuntan el uno al otro, los personajes fuera de escena empiezan a dar palmadas y gritar de manera rítmica mientras que la Novia (quien se encuentra detrás de los dos hombres) tiende los brazos al aire y los abraza cariñosamente a los dos hombres de su vida. Cada uno de los rivales sucumbe a causa del ataque del otro a lo cual ambos cuerpos caen al suelo. A continuación, Saura dirige la cámara en primer plano a la cara agonizante del protagonista Leonardo, pasa luego al gesto del Novio para formar finalmente el plano total del escenario con los cuerpos de los dos hombres. Cabe destacar aquí que al recurso de la cámara lenta que ya estaba presente en la interpretación del ballet de Gades se añade una dimensión nueva en la película. “Si el director se hubiera valido de la cámara lenta, rodando a una velocidad superior a lo habitual, el efecto no habría sido tan impactante y sugestivo, ya la ralentización de las escenas de lucha y muerte es una de las convenciones más explotadas del medio” (Gómez 1998: 15). No obstante, visto que los protagonistas fingen la cámara lenta, la atención de los espectadores es automáticamente dirigida hacia los recursos de la ilusión de cine. Al contemplar la quinta escena, nos damos cuenta del fingimiento cinematográfico por parte de los bailarines en medio del silencio predominado. Además el autor Pedro Miguel Lamet llama la atención en el hecho de que “Antonio [Gades] busca en la danza lo que en teoría del cine se llama tiempo fílmico, que no coincide habitualmente con el tiempo real; es más, muchas veces reinterpreta el tiempo psicológico, esos tiempos largos o cortos, según las coordenadas de la

vida en que transcurren subjetivamente” (Lamet 1982: 105).

Esta escena de gran valor simbólico, termina con La Novia, de expresión atormentadora, caminar entre los dos personajes tumbados e inmóviles hacia la superficie reflectante de ese espejo grande que se extiende sobre la pared lateral. “Alejándose sin volverse de los dos cuerpos inertes, se dispone a cruzar sus brazos sobre su pecho, cuando súbitamente su mirada, estupefacta, se dirige hacia sus manos” (Courcelles 2006: 87). Al fondo el espectador escucha la banda repitiendo los versos de la canción “Despierte la Novia” mientras que la Novia misma mira fijamente al espejo y pausa. Observamos las dos manchas de sangre que cubren el vestido de matrimonio blanco y representan simbólicamente los dos destinos diferentes que ella pudiera haber elegido. La imagen final del baile produce entonces un punto de cierre que resulta lógico en el transcurso de la historia de *Bodas de Sangre*. Aunque Gades y Saura no incluyen los apartados que incluyen los personajes alegóricos o las partes del acto tercero que refieren a las consecuencias de la lucha fatal entre los dos hombres, se refieren aquí al enfoque del proceso artístico que envuelve la puesta en escena. Así, a la tragedia social se suma el final estético en vez del final psicológico, afirmando de esta manera los valores de la tragedia y el baile como formas artísticas en lugar de reflejar la realidad psicológica de la relación entre los amantes, condenada al fracaso. Por fin, una vez más aparece la fotografía de la compañía de Gades interpretando la escena de la recepción nupcial. Ahora, fuera del contexto coreográfico, observamos como el cuadro fotográfico repite el tema central de Saura lo que consiste de la imposición de la norma social sobre los deseos del cuerpo y del alma individual.

## 5. Conclusiones

La interpretación estética cinematográfica (1982) de la coreografía del ballet flamenco (1974) adaptada a partir de uno de los dramas trágicos más conocidos del campo andaluz (1933) despierta el interés de una variedad de espectadores que se sienten ligados al mundo del cine, del baile y del teatro. Además, se pique la curiosidad al mencionar que el cineasta resulta ser Carlos Saura, que el coreógrafo de la compañía del ballet es Antonio Gades y que el dramaturgo original es Federico García Lorca. La obra en cuestión que aparece tres veces bajo el mismo título es *Bodas de Sangre*.

El flamenco es, sin duda, el concepto clave que vincula las ficciones distintas que se entrelazan en la película. Al lado del hecho de que los tres lenguajes artísticos refieren a la arte gitana, siendo bajo forma de suscitar dramáticamente la nostalgia del campo andaluz, los “zapateados” del baile flamenco o la representación cinematográfica del ambiente flamenco, las vidas y las obras de los tres artistas referidos se sienten bien unidos con el cante jondo como expresión profunda del alma andaluz. Federico García Lorca vivió los cantos y el zapateo del flamenco a muy temprana edad gracias al amor por la música dentro del círculo familiar, tanto del lado del padre como del lado de la madre, y el contacto con las faenas rurales andaluzas. Además, hemos visto que el vínculo que mantuvo el dramaturgo con el arte gitano se intensificó por ser homosexual y por experimentar el exilio interior en un ambiente de marginación y decepción. Para el poeta, el flamenco era la expresión suma de la muerte y el dolor lo que le llevaba a escribir poemas, piezas teatrales y teorías que reflejaron el duende de la arte gitana. La tragedia *Bodas de Sangre* forma parte de su trilogía trágica rural en la que el “fenómeno andaluz” sirve de pauta a elaborar tres tramas distintas que se desarrollan en el campo misterioso y tradicional de Andalucía. De hecho, el drama de *Bodas de Sangre* se basa en una noticia del año 1928 publicada en un periódico de Granada y fechada en un pueblo llamado Níjar sobre la fuga de una novia en compañía de su primo y la muerte seguida de dos hombres rivales. El crimen se clavó en la memoria del dramaturgo Lorca quien desde la imaginación trágica iba recuperando paso por paso la historia lo que daba lugar al estreno de la tragedia referida en el año de 1933.

Asimismo, el cineasta Carlos Saura siempre mostraba especial interés por los sentimientos negros de la cultura del flamenco. Trabajando como fotógrafo profesional en los años

cincuenta, se le ocurrió la idea de crear un estudio de los pueblos españoles lo que daba lugar a una serie de retratos sobre el mundo y el arte de los gitanos. Más tarde, en los años ochenta, empezó a rodar la trilogía del flamenco en colaboración con el coreógrafo Antonio Gades y la bailarina española Cristina Hoyos. Hemos destacado la manera en que estas tres figuras se proponían llevar a cabo una vinculación intensa entre los artes del baile, cine, teatro y la música. Las tres películas resultaban ser un conjunto coherente con propósito de recuperar el arte puro del flamenco reflejado en los movimientos estéticos de los virtuosos de la compañía de baile. A continuación, a partir de los años noventa, Saura producía cuatro rodajes más vinculados al mundo del flamenco por incluir una abundancia de bailaores, guitarristas y cantaores famosos y desconocidos, jóvenes y maduros. Se trata más bien de cuatro proyectos que muestran ser la simbiosis perfecta entre el mundo del ballet clásico y el arte gitano personificada en el personaje de Antonio Gades.

Este mismo Gades experimentó el zapateo del flamenco a fin de desmitificar la imagen de la España de pandereta. Desde edad joven, los bailarines más notables del país le introducían en el ámbito de las disciplinas folclóricas de España lo que le incitaba al bailarín a montar su propio grupo de baile, a recorrer el mundo con las coreografías en compañía de la bailarina Cristina Hoyos y a asumir la dirección del Ballet Nacional Español. Por consiguiente, hemos observado como *Crónica del suceso de Bodas de Sangre* era el proyecto coreográfico anterior al proceso de conversión cinematográfica de Saura (1981). El nexo principal entre estas dos ficciones era sin duda el propio Gades desempeñando al mismo tiempo el papel de coreógrafo y protagonista. Como coreógrafo intentaba enlazar las delicadezas estéticas del ballet clásico con la pasión furiosa del flamenco con lo cual las pasiones coreográficas originales del joven Gades se continuaban a manifestar en sus obras posteriores.

A continuación, referimos a algunos estudios semióticos en el ámbito teatral a fin de presentar los objetos semióticos significantes del diálogo dramático que dan lugar a cierto proceso específico de la comunicación dialogada. En la mayoría de los casos, los principios y teorías semióticas generales que hemos formulado de manera teórica han sido comprobados en el análisis concreto de los diálogos de la obra dramática *Bodas de Sangre*. La semiótica implica en primera instancia la presencia de un signo convencional emitido por un emisor y interpretado como tal por un receptor. Según la teórica Carmen Bobes Naves (1997a: 174) recuperamos estos signos en las tres diferentes formas tipográficas del texto

dramático, es decir, el diálogo, las acotaciones y las didascalias. A este respecto se observa como las mismas acciones pueden expresarse a la vez en el diálogo y en las acotaciones, pensamos en la conversación entre la Novia y la Criada sobre el azahar de la boda. Además, cabe señalar que algunas referencias de las didascalias y las acotaciones se traducen difícilmente en el diálogo hablado durante la representación teatral. A manera de ilustración hemos analizado como se puede transmitir la angustia de la Novia a los espectadores de *Bodas de Sangre* en el lenguaje de las miradas y los movimientos.

Si se entra más en detalle en la semiótica del diálogo teatral destaca inmediatamente la forma discursiva y el efecto “feedback” con lo cual el receptor siempre intenta adaptar su discurso a la posición del emisor. Luego, hemos indicado las propiedades más notables del discurso dialogado entre los protagonistas de la pieza teatral lorquiana. En primer lugar, según las teorías del autor Lozano Palacios, el diálogo dramático se caracteriza por los deícticos de persona, de tiempo y de espacio. Seguidamente, hemos observado las diferentes funciones que desempeñan estos deícticos a fin de intensificar las emociones de amor y muerte de los personajes de *Bodas de Sangre* (véase el rechazo por parte de la Novia de establecer contacto con Leonardo en el primer cuadro del acto segundo). En segundo lugar, hemos visto como los turnos indican la alternancia de las palabras de los personajes que siempre quieren persuadir a sus interlocutores (como la Madre que no quiere que su hijo lleve la navaja a la viña). En tercer lugar, es imprescindible el papel de los espectadores como seres comunicativos visto que comparten el mismo espacio escénico de la representación que los personajes dramáticos. Y en último lugar, el diálogo literario dramático se distingue del diálogo literario narrativo por el uso abundante de los deícticos, por la repetición de palabras (pensemos en el diálogo que comenta la huida de los amantes por parte de los invitados) y enunciados (lo que intensifica la fuerza dramática), por el uso del estilo directo, por dar informaciones superfluas a fin de informar el espectador.

Las observaciones anteriores sobre el funcionamiento del lenguaje del diálogo dramático nos ayudan a profundizar el análisis de la pregunta clave del presente estudio: ¿Cómo traducir el lenguaje de palabras escritas o habladas en lenguaje de movimientos, miradas, música y objetos? En este sentido, las coreografías y las tomas cinematográficas de *Bodas de Sangre* nacen por la intervención subjetiva de Gades y Saura, lectores de la obra teatral lorquiana que se convierten en emisores de un nuevo proceso comunicativo. Sin embargo, al lado de

transmitir el texto original del poeta andaluz, el proceso de transducción coreográfica-cinematográfica de *Bodas de Sangre* implica también la transformación de esa misma obra original. Así, asistimos a una película sobre un ensayo en el que se suprime los diálogos de la obra lorquiana al recurrir a un encanto coreográfico creado y ejecutado por el grupo de bailarines bajo dirección de Antonio Gades y al utilizar las fuerzas musicales de los cantos andaluces, la música popular y los toques de las guitarras flamencas. Hemos destacado también la eliminación por parte de la compañía de Gades de algunos apartados del texto, por ejemplo el apartado de aspecto socioeconómico en el que ambas familias discuten el interés financiero de la boda. Al revés, la coreografía incluye también algunos fragmentos que no aparecen en el texto original. Así, el duelo de los zapateados realizados en la última escena de la película sauriana es un ilustración de un fragmento trágico que textualmente queda fuera todo tipo de escena. Además, la interpretación coreográfica-cinematográfica eliminó algunos personajes secundarios y alegóricos de la obra dramática de Lorca. Algunas de estas desviaciones del original se explican por la naturaleza diferente del baile clásico y del baile flamenco, otras se explican por la lectura propia de los dos artistas Gades y Saura lo que da lugar a una película que se compone de dos partes de las cuales la segunda se divide en cinco escenas.

Como ya hemos indicado, la eliminación de diálogo da lugar a otro lenguaje de movimientos y miradas que intenta expresar los mismos valores significantes e simbólicos que los signos originales. Al adaptar la pieza de teatro de Lorca, Gades descubre equivalentes visuales en el sistema de expresión del arte flamenco y en del ballet clásico que pueden manifestar las emociones textuales descritas por Lorca. A manera de ilustración, hemos observado cómo, mientras Pepa Flores canta la nana, Leonardo aparta cinco veces a su mujer empujándola. Otro ejemplo es el baile apasionado de los dos amantes en la tercera escena: al espejar los movimientos, los dos bailarines fingen la unificación mística y carnal aunque estar separados. Asimismo, durante las celebraciones de la boda en la cuarta escena, la interrupción del círculo por parte de Leonardo simboliza al mismo momento la interrupción de las normas sociales de la sociedad andaluza. A continuación, la escapada en caballo de los amantes en la última escena es representada por los dos actores fingiendo los movimientos de caballo y jinete. Salvo el valor sustitutivo de los movimientos y miradas de los actores, observamos cómo se incorporan también los objetos, la luz, y los trajes de los actores a fin

de sustituir los diálogos expresados por los personajes teatrales. En este sentido, la navaja que trae el Novio en la primera escena obtiene valor simbólico al presagiar el fin dramático de la obra. Asimismo, el fajín de que se viste el Novio en la misma escena simboliza el vínculo entre madre e hijo. Por consiguiente, señalamos aquí el traje de boda con lo cual se viste el personaje de la Novia. De esta manera, los espectadores relacionan automáticamente la figura vestida en blanco con el personaje de la Novia quien al final ensucia el traje con dos manchas de sangre. En último lugar, cabe destacar que los recursos cinematográficos de Saura y las guitarras flamencas además de los cantos intensifican los valores dramáticos de las coreografías y miradas de la interpretación de Gades. Así, a través de la primera escena, la cámara de Saura da un golpe de zoom y se escucha los primeros sonidos de una guitarra lo que nos informa de las emociones normalmente expresadas por los personajes. También por introducir en la segunda escena un golpe en los zapatos de Leonardo, Saura logra crear un suspenso desagradable en la interpretación cinematográfica. Otro ejemplo son las guitarristas que sugieren la puesta en escena de la boda al tocar el “Wedding March” del compositor Mendelssohn y la nana de la segunda escena que selecciona apartados de la canción de cuna original que refieren a la identificación del caballo con Leonardo. Al revés, el silencio en la película también puede desempeñar valor simbólico si consideramos el suspenso que trae el silencio a través del duelo de navajas.

Finalmente, nos queda mencionar que al rodar la interpretación flamenco de Gades, la trama de *Bodas de Sangre* empieza a ser un producto de serie con lo cual diferentes espectadores, españoles o extranjeros, obtienen acceso a la interpretación artística de uno de los teatros más conocidos de Lorca. Este hecho puede suscitar más lecturas de la noticia original del crimen de Nijar. En este sentido, el proceso adaptivo por parte de Lorca, Gades y Saura llega a desempeñar el papel de proyecto cultural con el que se unifican baile, teatro, cine y los cantos andaluces. Además, la convicción de García Lorca de que “todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto” (Lorca 1988: 333), enriquece la adaptación de *Bodas de Sangre* y la expresión de amor y muerte en las artes estéticas.

## 6. Bibliografía

### Bibliografía básica

Bobes Naves, María del Carmen. 1997a. *Semiología de la obra dramática*. Madrid. Ibérica Grafic.

Lorca, Federico. 1986. *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.

### Federico García Lorca

Gibson, Ian. 1986. *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Grande, Felix. 1992. *García Lorca y el flamenco*. Madrid: Mondadori.

Lamet, Pedro Miguel. 1982. "Bodas de sangre". *Cine para leer* 1981, 217-218.

Lorca, Federico. 1982. *Poema del cante jondo, 1921*. Madrid: Espasa Calpe.

Lorca, Federico. 1988. *Obras Completas. Tomo I*. Madrid: Aguilar.

Lorca, Federico. 1989. *Antología comentada. Poesía, teatro y prosa*. Madrid. Ediciones de la Torre.

Lorca, Federico. 1994. *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Catédra.

Lorca, Federico. 1994. *Obras VI. Prosa 1*. Madrid: Ediciones Akal.

Rabassó, Carlos. 1995. "Federico García Lorca entre el jazz, el flamenco y el afrocubanismo". *Actas del XII congreso de la asociación internacional de hispanistas* Vol. 4, 208-218.

Salinas, Pedro. 1958. *Ensayos de literature hispánica*. Madrid: Aguilar.

Steiner, George. 1968. *The death of tragedy*. Nueva York: Knopf.

### Carlos Saura

Brasó, Enrique. 1974. *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.

Castilla, Amelia. 2005. "Música, danza, baile español y clásico componen la Iberia de Carlos Saura". *El País* octubre, 24.

D'Lugo, Marvin. 1991. *The films of Carlos Saura. The practice of seeing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Gómez, María. 1998. "Estrategias metatextuales en el teatro y cine españoles: "Bodas de sangre" y "Ay, Carmela!". *Eutopías. Documentos de trabajo*, 1-35.

Montañes, José Angel. 2010. "Saura: Flamenco hoy es el colofón al trabajo anterior." *El país* abril, 35.

Pérez De Albéniz, Javier. 1992. "Carlos Saura, termina de rodar Sevillanas". *El País* enero, 22.

Rob Stone. 2009. *Compás and the reterritorialisation of time. [Coloquio en la Universidad Libre de Bruselas]*.

Rob Stone. 2001. "Through a glass darkly: ritual and transition in Carlos Saura's "Bodas de Sangre"". En *Bulletin of Hispanic Studies* n°2, 199-215.

Saura, Carlos. *Pueblos y gentes de España: fotografías de los años cincuenta y sesenta*, [online]. Madrid: Instituto Cervantes, marzo 2000.

URL: < <http://cvc.cervantes.es/artes/fotografia/saura/saura.htm>>. [Consulta: 9 de marzo de 2010].

## La comparación de la *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca y la de Carlos Saura

Bolado, José. 1990. "*Bodas de Sangre*" y el cine: una mirada sobre el espejo. En *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Courcelles, Dominique. 2006. *De soplo y de espejo. Lorca, Gades, Saura en Bodas de Sangre*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.

Galan, Diego. 2004. "Bodas de Sangre, un musical de Carlos Saura." *El País* marzo, 34.  
URL:<[http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Bodas/sangre/musical/Carlos/Saura/elpepiept/20040311elpepiesp\\_8/Tes/](http://www.elpais.com/articulo/espectaculos/Bodas/sangre/musical/Carlos/Saura/elpepiept/20040311elpepiesp_8/Tes/)>. [Consulta:9 de marzo de 2010].

Minguet Batllori, Joan María. 1997. "Bodas de Sangre." *Antología crítica del cine español*. Julio Pérez Perucha. Madrid: Ed. Cátedra y Filmoteca Española, 832-834.

Rolph, Wendy. 1986. "Lorca/Gades/Saura: Modes of adaptation in "Bodas de Sangre" ." *Anales de la literatura española* n° 1-1, 193-204.

Smith-Kleiner, Felicia. 1996. "The cultural process of adaptation: Bodas de sangre." *Hispanic-Journal* n° 17:2, 285-307.

## El flamenco

Cassiman, Roland. 2007. *Flamenco een passie*. Roermond. De vleermuis uitgeverij.

Edwards, Gwynne. 2000. *Flamenco!*. New York.Thames & Hudson.

Marcellus, Matteo. 1993. *The language of Spanish dance*. Norman. University of Oklahoma Press.

## Semiología del teatro

Bobes Naves, María del Carmen. 1997b. *Teoría del teatro*. Madrid. Ibérica Grafic.

Haverkate, Henk. 1987. *La semiótica del diálogo*. Amsterdam. Editions Rodopi.

Lozano Palacios, Antonio. 1988. "Un análisis del uso de los deícticos en la comunicación verbal". *Revista Española de lingüística aplicada* vol. 4, 109-124.

Lozano, Jorge. 2007. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Slembrouck, Stef. 2008. *Analysis of spoken interaction*. Leuven. Acco.

## **7. Filmografía**

Saura, Carlos. 1981. *Bodas de Sangre*. Emiliano Piedra: España.