

APUNTES SOBRE LA FILMACIÓN DE UN MITO. *BODAS DE SANGRE*: DEL TEATRO A LA DANZA Y DE LA DANZA AL CINE

Verónica Azcue
Saint Louis University, Madrid Campus

RESUMEN

Artículo centrado en los modos de adaptación de Antonio Gades y Carlos Saura en su producción de *Bodas de sangre* que insiste en la correspondencia entre la estética teatral lorquiana y la versión cinematográfica. El estudio destaca la presencia en la obra de Lorca de algunos de los recursos más característicos del filme: carácter esencialista, eliminación de la palabra, concentración en la imagen o función estructural de la música. Dada la presencia en la película de una reflexión sobre el propio proceso de adaptación y producción, el artículo subraya por último la importancia de las referencias del filme a su origen dramático, su afán por mostrar la técnica y los medios coreográficos o la tendencia del director a revelar los procedimientos y técnicas cinematográficos.

PALABRAS CLAVE: Carlos Saura, García Lorca, Antonio Gades, *Bodas de Sangre*, cine, teatro, adaptación, mito, tragedia.

ABSTRACT

Focusing on the methods of adaptation employed by Antonio Gades and Carlos Saura in their production of *Bodas de Sangre* (*Blood Wedding*), this essay elucidates the correspondence between Lorca's dramatic aesthetic and the film version of the play. The study underscores the presence in Lorca's work of some of the film's most characteristic features and techniques: plot of a universal nature; minimization of speech; emphasis on imagery; and the structural function of music. In addition, the article seeks to highlight the theatrical allusions contained within the film, its desire to disclose choreographical methods and techniques, and the director's tendency to reveal the procedures and practices of his filmmaking.

KEY WORDS: Carlos Saura, García Lorca, Antonio Gades, *Bodas de Sangre*, cinema, theatre, adaptation, myth, tragedy.

La historia de la producción de *Bodas de sangre*, de Carlos Saura, muestra uno de los procedimientos más interesantes de traslación de un texto dramático a uno filmico, no sólo por la original fusión de elementos de diversos medios artísti-

cos que supone, sino por las distintas fases de adaptación que conlleva. Entre el drama de García Lorca y la película de Carlos Saura se da un proceso doble de adaptación: la llevada a cabo por Antonio Gades al convertir el material dramático en un ballet flamenco y la realización posterior de Saura de una versión cinematográfica de aquél. El resultado final, un aparente documental de un ensayo de baile, mostraría, sin embargo, una correspondencia inequívoca con el sentido y la estética del teatro de Lorca. La selección particular de los elementos éticos y estéticos¹ hecha por el coreógrafo y el director y su traducción al medio cinematográfico revelan un conocimiento profundo de la creación trágica del dramaturgo y se basan, en última instancia, en la utilización de una serie de recursos presentes tanto en este drama como en el contexto más amplio de la famosa trilogía del autor². En las páginas siguientes se analizarán los modos de adaptación de *Bodas de sangre*, desde la elección de Gades para el diseño de su danza hasta la realización de la versión filmica por Saura, observando la interacción de los dos medios e insistiendo en su recurrencia sobre el modelo teatral.

En «Lorca/Gades/Saura: Modes of adaptation in *Bodas de sangre*», Wendy L. Rolph subraya ya la importancia de seguir el análisis secuencial de la producción de *Bodas de sangre* y destaca algunos datos fundamentales que abarcan desde la creación del ballet hasta la filmación de la película. *Bodas de sangre* fue la primera coreografía ideada por Gades que incluía un argumento y una estructura narrativa. En colaboración con el dramaturgo Alfredo Mañas, fue concebida, además, como un espectáculo teatral que sería representado por un pequeño grupo de bailarines en diversas giras a lo largo de los años setenta³. La austera concepción del coreógrafo, reductora en su selección argumental, en su presentación escénica y en su estructura, determinaría ya los rasgos característicos de la adaptación filmica: la preexistencia del ballet condiciona un filme que limita su escenario al básico de la representación teatral. Una serie de posibilidades que ofrece el medio cinematográfico en principio, como son la ampliación del espacio escénico, la filmación de exteriores o el desarrollo narrativo de acciones secundarias implícitas, quedan eliminadas desde el primer momento. Frente al realismo propio del ritmo narrativo

¹ Utilizo la terminología que propone Antoine Jaime al tratar sobre las adaptaciones cinematográficas en su libro *Literatura y cine en España (1975-1995)* (Cátedra: Madrid, 2000), pp. 72-101. Los elementos éticos se refieren al sentido y la visión general e incluyen el tema, el asunto, el género o la época. Los estéticos corresponden a los recursos expresivos, desde la puesta en escena, el punto de vista o las diferentes figuras: metáfora o símbolo.

² Al margen de la discusión sobre la identificación de los textos dramáticos que constituyen el proyecto de trilogía mencionado por Lorca, considero oportuna esta denominación para las tres últimas obras del autor —*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*— para este estudio, no sólo por las afinidades en cuanto al género y la visión trágica, sino por tratarse de las tres obras del dramaturgo llevadas al cine en los últimos años.

³ ROLPH, Wendy L. (1986): «Lorca/Gades/Saura: Modes of Adaptation in *Bodas de Sangre*», ALEC, 11 (1-2), pp. 205-213.

del cine y su desarrollo de las transiciones espaciales y temporales, la versión de Saura se realiza a partir de un guión contruido sobre un esquema preteatral formado de cuadros y actos superpuestos.

El ballet eliminaba ya escenas y personajes secundarios concentrando al máximo la acción en el argumento básico que desarrolla la obra de García Lorca: el mito trágico del amor imposible y de las familias rivales. El carácter esencialista de la versión de Gades parte de la tendencia del drama a la recreación de relaciones arquetípicas y se basa en la cualidad trágica de un conflicto que remite al esquema abstracto general sobre el que recurre toda la dramaturgia del autor granadino: el enfrentamiento entre dos conceptos opuestos que aparecen como determinantes del destino humano, denominados por Francisco Ruiz Ramón el principio de la autoridad y el de la libertad⁴. Gades eliminaba un total de tres cuadros: el tercero del Acto I, que representaba la visita del novio y su madre a casa de la novia, y las dos escenas del Acto III, la intervención de la Luna y la Muerte. Como indica Gwynne Edwards⁵, el encuentro entre las dos partes antes de la boda aporta detalles argumentales de interés que se refieren al nivel económico de cada familia, más pobre en el caso de la novia; pero su exclusión no afectaba de modo directo a la interpretación de la tragedia. La omisión de las dos escenas del Acto III, con el recorte que supone de los dos personajes sobrenaturales, la Luna y la Muerte, determina sin embargo una visión trágica particular en la que pierde importancia el papel de las fuerzas suprahumanas en relación al destino de los protagonistas. Con todo, en la versión bailada, el progreso y la resolución final de la acción se preservaba en sus pasos generales. *Bodas de sangre*, tal como la concibió el coreógrafo y como la llevara al cine el director, resultaría una adaptación de la obra, en el sentido que propone Antoine Jaime: a pesar de las transformaciones, se mantienen los rasgos básicos del texto dramático y la obra original queda plenamente reconocible⁶. El tema, el asunto y el género se respetan a pesar de las reducciones y lo mismo cabe decir sobre otros elementos éticos fundamentales, la época y el lugar, muy imprecisos en el drama.

A pesar de la indeterminación temporal y de la desnudez del escenario, la elección del flamenco como medio artístico de expresión situaba a la versión en relación al mundo andaluz y dejaba constancia de una interpretación regionalista de la obra. Como producto de un momento concreto, principios de los ochenta, la película sería considerada como un ejemplo típico de la tendencia de la nueva etapa democrática a la reformulación de un material cultural, lo andaluz y flamenco, desvirtuado por el franquismo en su orientación folclórica⁷. Al expresar en una entre-

⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco (1995): *Historia del teatro español del siglo XX*, Cátedra, Madrid, p. 177.

⁵ EDWARDS, Gwynne (1992): «Saura's *Bodas de Sangre*. Play into Film», Liverpool UP, pp. 275-282.

⁶ JAIME, pp. 109-111.

⁷ JORDAN, Barry y MORGAN-TAMASUNAS, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema* Manchester University Press: Nueva York, pp. 28-29.



vista el efecto favorable que le produjo el ballet de Gades la primera vez que lo vio, el propio Saura se refería también al talante preventivo con que fue a ver uno de los ensayos, de la mano de Emiliano Piedra, el distribuidor que le sugirió la realización de la versión cinematográfica: «...En el mejor de los casos me imaginaba que habrían hecho la obra de Lorca con un decorado de esos que se abren y cierran con mandíbulas, o en una arena taurina como si fuese una corrida...»⁸. Fascinado tanto por el espectáculo como por la calidad artística del ensayo, su adaptación no se limitaría ya a reproducir desde el punto de vista cinematográfico el ballet, sino que incluiría a modo de prólogo la concienzuda preparación de los bailarines, destacando así la talla artística del grupo y la profesionalidad del medio de expresión flamenca.

La elección del escenario, aquella habitación blanca y diáfana de techos altos en la que sólo destacan tres balcones y un espejo, se inspira en el lugar de ensayo de los bailarines que Saura decidió reproducir en el estudio cinematográfico. El confinamiento de la acción entre paredes evoca, en su limitación espacial, el origen teatral de la versión y establece la relación concreta con el género trágico y la desnudez que le es propia. En este espacio cerrado se desarrollarán al mismo tiempo y sin cambios de decoración escenas de interior y de exterior cuya realidad es evocada, en primer lugar, a través de la representación gestual. Eliminado el diálogo, y con él la función de la palabra como complemento localizador, el espectador recibe ahora la información pertinente a los lugares a partir de las actitudes y gestos de los protagonistas. A este respecto los movimientos por el escenario adquieren una relevancia singular: la simulación de la acción de montar a caballo por medio de la mímica y los pasos de baile sugiere, por ejemplo, la localización en un espacio exterior. El procedimiento del director de seleccionar sólo la parte superior de los cuerpos de los jinetes completa por medio del encuadre este efecto evocando de modo implícito el lugar por el que cabalgan los jinetes, en el texto, el bosque.

Pero la falta de límites entre el espacio exterior y el interior es una opción estética que desarrolla un tema de reflexión propio de la tragedia lorquiana. Tal como se observa en *Bodas de sangre*, *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*, el tratamiento del espacio en la trilogía tiene una función simbólica importante y se constituye en un recurso dramático fundamental. La casa se presenta como un ámbito de represión en tanto que la naturaleza aparece asociada a la expresión de la libertad individual. A partir de un esquema localizador binario se plantea asimismo en estas obras la inexistencia de una delimitación clara entre el ámbito privado y el público del individuo. El motivo de la vigilancia se da tanto en la casa, a partir de una autoridad que asume el mando patriarcal, como fuera de ella y ejercida entonces por una colectividad al acecho, celosa del cumplimiento de las leyes del honor. *Yerma* oponía así el confinamiento del hogar a la expansión en la naturaleza y *La casa de Bernarda Alba* establecía una relación de continuidad entre la calle y la casa privada, en la cual las opresivas leyes sociales se reproducían. El escenario de la

⁸ Citado por ROLPH, pp. 194-195.

película *Bodas de sangre* remite inevitablemente a las paredes blancas de *La casa de Bernarda Alba* y refleja la inexistencia de una limitación entre los distintos ámbitos de acción del individuo. Se trata de un espacio que se transforma por sugerencia en interior o exterior y cuya característica básica es la ausencia de privacidad a partir de la sospecha continua ejercida por el grupo sobre el individuo.

Otra imposición de la versión del ballet fue la eliminación de la palabra, presente ahora sólo en los textos de las canciones. Los gestos y la prosemia serán procedimientos principales para la sustitución del valor expresivo y denotativo del diálogo. Si el desarrollo mímico se ve limitado en la representación teatral por la distancia óptica del espectador, en la versión fílmica tendrá un desarrollo mucho más importante debido a las posibilidades de acercamiento o alejamiento de la cámara. El valor expresivo de la palabra será reproducido por las actitudes gestuales de los protagonistas enfocados en primeros planos. Sus sentimientos se hallan además definidos a priori dada la tendencia del texto dramático a la presentación de esquemas arquetípicos: la relación entre madre e hijo aparece así asociada al instinto de protección; la de los amantes, al deseo y la de las mujeres rivales, a los celos.

Otras veces la información que aporta la palabra se verá expresada por procedimientos mímicos más complejos, no sólo gestuales, entre los que destaca la prosemia o los comportamientos de traslación del cuerpo humano por el escenario. Algunas escenas aportan ya una información concreta que implica un importante desarrollo argumental. Las imágenes de la reacción de los personajes ante la huida de los amantes, con la formación de dos grupos y la determinación de una acción violenta son un buen ejemplo de representación por medio de los gestos y de la prosemia. La cámara enfoca primero a la mujer abandonada por el marido, la cual señala enérgicamente a un extremo, lugar no incluido en el plano que sugiere la dirección en la que huyen los amantes. Como personaje predefinido argumentalmente, el acercamiento de la cámara hacia la mujer expresa un punto de vista condicionado al modo arquetípico. Su papel de esposa le impone la función de vigilancia, la de mujer engañada determina sus sentimientos de celos. La escena fílmica traduce perfectamente un diálogo que, en su parquedad, recuerda el modo sucinto de los subtítulos de una película muda:

MUJER- ¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación⁹.

La división de los personajes en dos grupos es filmada por la cámara mediante la alternancia de planos largos, que enfocan la disposición general del grupo, y cortos, los cuales se fijan en la posición que toma cada individuo. Así se insiste en la problemática relación entre el individuo y la colectividad, uno de los motivos principales que plantea la obra. Ya en el repertorio de códigos y signos propios de la

⁹ GARCÍA LORCA, Federico (1971): *Bodas de sangre*. *Yerma*, Espasa Calpe, Madrid, p. 89.



tradición fílmica, los personajes, mientras se dividen, realizan un peculiar chasquido de dedos que anuncia la intención de luchar de los dos grupos, evocando así una escena famosa de otro musical que desarrolla un mito parecido, *West Side Story*. Los personajes quedan ya divididos en dos grupos y en el centro la madre, la cual asume en la obra la conciencia del drama del enfrentamiento entre los hombres y las familias, predestinadas desde el comienzo a la lucha. En el diálogo es por tanto quien reiteraba la idea de una división al modo directo y conciso ya mencionado:

MADRE- ...Dos bandos, aquí hay ya dos grupos. Mi familia y la tuya...Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío¹⁰.

En otras ocasiones, la eliminación de la palabra da lugar a la introducción de cambios estructurales en la versión. Quizá el más significativo sea la representación en el escenario de la lucha final. En la obra dramática ésta es aludida mediante una descripción ticsoscópica, opción tradicional en la tragedia cuando se trata de presentar escenas violentas. Eliminada la función visual del diálogo y la posibilidad de evocar sucesos mediante la palabra, será necesario incluir la lucha en la versión del baile. La escena adquiere en la película un desarrollo importante: aparece representada con detalle en toda su extensión y supone una original combinación de recursos coreográficos y fílmicos. En un recorrido singular, el medio cinematográfico ha ejercido primero su influencia sobre el baile, el cual reproduce el efecto de la cámara lenta: los propios bailarines representan la acción lentamente, controlando el ritmo de sus movimientos. Tras la filmación, tenemos sin embargo la impresión de estar viendo una escena rodada por el procedimiento de ralentización que simula. Respecto al sentido de esta escena, como indica Wendy Rolph, la lucha diseñada a cámara lenta por Gades y filmada posteriormente por Saura reproduce visualmente el carácter simbólico y atemporal del cuadro final¹¹. Otro recurso coreográfico que destaca es el efecto especular que produce la lucha, en la cual las acciones y gestos violentos de los adversarios resultan simétricos por medio del acompasamiento y la identidad de los pasos, de modo que los personajes parecen reflejarse el uno sobre el otro. La versión bailada subraya así el paralelismo argumental establecido en la historia entre dos hombres enamorados de la misma mujer y llevados a un mismo destino por las leyes del honor. Como procedimiento cinematográfico destaca al final el uso de la metonimia y la sinécdoque mediante la fijación de la cámara en determinadas partes del cuerpo de los hombres, la mano que sujeta la navaja, el rostro descubierto o los pies calzados; imágenes que representan el resultado de la violencia y el final trágico del enfrentamiento. Esta vez, la cámara traducirá un lenguaje que en el drama se caracteriza también, dado el uso de la comparación y el quiasmo, por la concentración y superposición de imágenes:

¹⁰ GARCÍA LORCA, pp. 90-91.

¹¹ ROLPH, p. 200.

MENDIGA- Flores rotas los ojos, y sus dientes dos puñados de nieve endurecida.

Wendy Rolph resume perfectamente el estilo de Saura y su modo de usar las figuras en la versión de *Bodas de sangre*:

Al filmar el mundo metafórico de la danza de Gades, la cámara de Saura tiende a operar por medio de la sinécdoque y la metonimia, enfocando con frecuencia las partes del cuerpo de los bailarines o realizando primeros planos de las manos y de los pies o de las expresiones faciales, investigando así continuamente la relación entre el modo de ver y lo que se ve. Su estilo de filmar, esencialmente alusivo, complementa la cualidad alusiva de la mímica y los movimientos del ballet, pero quizá llega más lejos que la danza misma en su intento de evocar todo el poder sugestivo de la imaginaria poética de la obra de Lorca¹².

La eliminación de la palabra es además un recurso muy ligado a la estética del dramaturgo. En el teatro de Lorca el diálogo y las expresiones de los personajes se ven muchas veces caracterizados por la presencia del silencio, ya sea como referencia explícita, ya sea mediante la utilización de pausas, expresiones breves o frases sin acabar. Silencio aludido y ejercido por los personajes en un teatro en el que la supresión oral refleja la condición represiva a la que se ven sometidos los individuos, anuncia la presencia de acciones importantes y sugiere todo un subtexto que el receptor deberá imaginar. En un artículo titulado *El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca*¹³, Dru Dougherty analiza con detalle la presencia de este motivo en la dramaturgia del autor. En lo que se refiere a *Bodas de Sangre*, destaca, por una parte y como recurso temático, el silencio impuesto a la novia; por otra insiste en la presencia continua de la pausa y su función escénica, apuntando de paso hacia la importancia que la mímica adquiere en el texto. Las intervenciones verbales de la novia son en efecto esporádicas y cortas y recurren siempre sobre la necesidad de callar. Como contraste a su actitud recatada, el personaje aparece caracterizado por sus acciones y, de modo particular, por una serie de gestos altamente expresivos que preludian su destino. La versión filmica no hará sino destacar al máximo esta característica del personaje, verdadero protagonista en la película, a partir de unas indicaciones dramáticas que insisten en su actuación gestual. Frente a la carencia de caracterización verbal, los sentimientos y las emociones de la novia quedan claros en las didascalías y presentan en su caso un desarrollo mucho mayor que en el resto de los personajes. Su actitud y la evolución de su reacción ante la inminencia de la boda se expresan con precisión a través de las acotaciones desde el primer momento. Cuando la novia entra en escena por primera vez, durante el encuentro entre las dos familias del cuadro III del Acto I, es descrita del modo si-

¹² ROLPH, pp. 200-201. (Traducción mía)

¹³ DRU DOUGHERTY, (1986): «El lenguaje del silencio en el teatro de García-Lorca», ALEC, 11 pp. 91-110.

guiente: «Aparece la novia, trae las manos caídas en actitud modesta y la cabeza baja»¹⁴. Más adelante, en privado y junto a su criada, se precisa que está «mordiéndose la mano con rabia»¹⁵. Ya durante los preparativos de la ceremonia nupcial se indica en el texto cómo aquélla «coge el azahar y lo mira y deja caer la cabeza abatida»¹⁶. Finalmente, en la misma escena las acotaciones especifican que «la novia tira el azahar»¹⁷. Este último gesto, el más significativo, tiene en la versión filmica un énfasis especial, subrayado por los movimientos del baile y por el recorrido de la cámara.

Si desde el punto de vista temático, el silencio define a algunos personajes, como recurso escénico es propio de Lorca el uso continuo de la pausa. Así Dougherty cita, por ejemplo, una serie de didascalias del tercer cuadro de la obra entre las que destaca, junto a la mención del silencio, el uso de ésta:

Quedan madre e hijo sentados, inmóviles como estatuas. Pausa larga... Entra el padre de la novia. La madre y el novio se levantan y se dan las manos en silencio... La madre besa a la novia y van saliendo en silencio... La novia contesta con la mano... la luz va desapareciendo de la escena. Pausa larga¹⁸.

En las indicaciones anteriores, destaca además la referencia a la inmovilidad, vertiente específica de lo mímico que tendrá un desarrollo importante en la versión filmica de *Bodas de sangre*. La ausencia de movimiento se convierte en un modo de expresión presente continuamente en la danza y actuación de los personajes y aparece además destacado a partir de un motivo concreto: la fotografía hecha al grupo el día de la boda, la cual abre y cierra el filme. La imagen no sólo introduce y resume la historia representada, sino que sugiere, a través de lo estático, el carácter atemporal del conflicto y el valor arquetípico de los personajes. El momento de su toma, repetido en medio de la representación, insiste en este aspecto. Tal como observa Gwynne Edwards, en ella quedan además reflejados una serie de signos sociales a partir de la composición particular, la cual destaca la jerarquía y los roles impuestos a cada personaje mediante el rito del matrimonio¹⁹.

Otro recurso dramático no verbal del que saca partido la versión es el objeto. Una serie de ellos adquiere un valor simbólico en la obra, así la navaja o el traje de la novia y los adornos que lo acompañan. Como elementos fundamentales para la representación y mencionados continuamente en el diálogo o las acotaciones, éstos adquieren ya en el drama un protagonismo que la versión cinematográfica sabrá aprovechar con gran acierto. Las navajas portan desde el comienzo ese carác-

¹⁴ GARCÍA LORCA, p. 41.

¹⁵ *Op cit.*, p. 45.

¹⁶ *Op cit.*, p. 51.

¹⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁸ DOUGERTHY, p. 98.

¹⁹ EDWARDS, p. 277.

ter trágico de presagio que tienen en la obra, en tanto que el ramo y el velo serán un foco de atención para la expresión de los sentimientos y emociones de la novia. El prólogo de Saura, la parte constituida por la filmación de la preparación de los bailarines para el espectáculo, insiste ya en su protagonismo y su función casi verbal, enfocándolos con frecuencia y anunciando por medio de ellos el asunto de la representación que sigue. Los accesorios nupciales de la novia introducen el tema del amor, mientras que la navaja evoca ya el de la muerte. Asociados a los objetos, los colores aportaban también significados complementarios en el texto de Lorca a través de un código más o menos universal que, en general, la versión de Gades y Saura no respeta, no sólo por la tendencia a la eliminación del decorado, cuyos tonos son precisados en el texto dramático, sino en lo que a los accesorios más importantes se refiere. Así, por ejemplo, el traje de la novia era negro en la versión dramática, prelude obvio del luto que sigue a la boda, mientras que en la fílmica se recurre a la convención del blanco para el atuendo nupcial de la protagonista femenina. Sí destaca, sin embargo, la presencia final del rojo sobre el traje blanco de la novia en una escena que reproduce una imagen aludida en el diálogo:

MENDIGA- ...Los dos cayeron y la novia vuelve teñida en sangre falda y cabellera²⁰.

El código varía pero el color es todavía un recurso expresivo y simbólico en la versión fílmica.

Otro motivo propio del teatro de Lorca, las canciones, mantiene también en la película la función artística y estructural que tiene en el drama, si bien no se reproducen en su integridad por razones de extensión, sino que se seleccionan estrofas e imágenes principales de ellas. El argumento y los motivos temáticos se organizan en torno a dos canciones: la nana asociada a la mujer de Leonardo y la canción a la novia, las cuales representan los sentimientos de las mujeres rivales de la historia. En la escena particular en la que se introduce la nana, ésta evoca el drama de la familia abandonada por el padre, particularmente el sentimiento de la mujer, madre de un hijo, que sabe que su marido le es infiel. La letra presenta también una serie de imágenes de corte negativo y presagístico que anuncian el destino trágico de los personajes. La canción que escucha la novia la mañana de la boda subraya, por otra parte y como complemento al silencio, su sentimiento de frustración, al tiempo que anuncia el cumplimiento inevitable del destino impuesto socialmente, esto es, la inminencia del matrimonio. Estructuralmente situada detrás de la escena que comparte con Leonardo, en la adaptación fílmica una de carácter evocativo, cobra un significado especial: la exhortación a que despierte no es sólo una referencia temporal, parece pedirle que despierte de su sueño, destacando de este modo el carácter onírico de la escena anterior y la imposibilidad de su deseo. Otro elemento musical, esta vez ajeno a la obra dramática, es el acompañamiento orquestal, el cual

²⁰ GARCÍA LORCA, p. 116.



tendrá una función principal en la versión filmada ya que matiza mediante el tono o la intensidad el carácter de cada escena, en una gradación que llegará hasta el silencio. Así, en la escena de la lucha final, el efecto de la cámara lenta se ve complementado por la ausencia de música. Por último, es importante destacar el matiz popular que introduce la música en la versión bailada y filmada, sobre todo a partir de la escena de la boda en la cual destacan composiciones de tono marcadamente popular, como el pasodoble, y se utilizan instrumentos de carácter rural, como el constituido por una botella. El propio Saura comentó el acierto con que Gades había conseguido plasmar esta característica del drama, tan notoria en la trayectoria final de la obra de Lorca²¹.

La producción de la versión fílmica de *Bodas de sangre* supone por tanto la fusión de medios artísticos diversos: teatro, baile, música y cine. La película no sólo representa por medio de ellos el conflicto mítico que desarrolla el drama de Lorca sino que, al mismo tiempo, presentará toda una reflexión sobre este proceso de creación concebido como labor conjunta del dramaturgo, el coreógrafo y el director. *Bodas de Sangre* de Carlos Saura incluye la historia de su propia producción, mostrando una acusada tendencia a la recursividad, en un estilo que aporta continuamente comentarios sobre la obra artística, desde las referencias a su origen dramático, pasando por su conversión al ballet y hasta su constitución en filme. El prólogo que supone la filmación de la preparación de los artistas antes del ensayo introduce información sobre el medio dramático y el del ballet, revelando el origen de la versión y subrayando los medios y técnicas del baile. La representación en sí de la obra que sigue introduce además una reflexión cinemática en su tendencia a desvelar los procedimientos técnicos, rompiendo de este modo la ilusión de ficcionalidad que ofrece el medio del cine. Como explica Wendy Rolph, la relación de continuidad que existe entre las labores de Lorca y su barraca, por una parte, y Gades y su gira, por otra, queda expresada en el prólogo de Saura. A través de un detalle casi imperceptible, se puede observar sin embargo la referencia a la figura y obra del dramaturgo durante un breve momento en el que el famoso bailarín coloca una fotografía del grupo de teatro de Lorca en su espejo²². A continuación escucharemos la historia de Antonio Gades y observaremos su trabajo como director del grupo en una serie de escenas que recurren sobre el arte del baile flamenco, detallando la preparación de los artistas: el maquillaje, el vestido y hasta el calentamiento y ensayo de pasos. Ya en el ensayo general, el director revelará por distintos modos los recursos propios de su medio. Es característica, por ejemplo, la inclusión en planos y encuadres de detalles de fondo que revelan al espectador la artificialidad de la representación: así por ejemplo, los músicos o actores que no están en escena permanecen visibles durante la escenificación y rodaje de la obra²³. El modo de

²¹ ROLPH, pp. 194-195.

²² *Op cit.*, p. 195.

²³ *Op cit.*, p. 197.



filmarse se desdobra continuamente entre la sugerencia de realidad y la revelación de la ficción. La escena de los jinetes cabalgando muestra esta tendencia doble: al encuadrar sólo la parte superior, el director logra evocar esta acción con pleno realismo, otras veces filma de cuerpo entero a los que montan a caballo, mostrando el procedimiento coreográfico de la danza en su simulación de la acción. Por último, hay que destacar la tendencia del filme a insistir sobre la idea de ensayo o representación particular, frente al afán de presentar una versión única y completa, como es propio del cine. Así se alude al origen teatral de la obra al tiempo que se insiste en el proceso primero de adaptación al ballet.

La película de Saura, de 1981, sería la primera obra de la trilogía dramática de Lorca producida en la España democrática²⁴. García Lorca, además de ser uno de los principales autores ignorados por el franquismo que la transición deberá rescatar, se ofrecía como un escritor de alcance universal que avalaba los intentos de internacionalización del cine español. Su obra dramática presenta un balance entre lo particular y lo general que se presta tanto a la plasmación de la tradición española y de su carácter particular histórico como a la presentación y el desarrollo cinematográfico de temas universales. *Bodas de sangre*, como *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*, parecen situar su acción en el ámbito específico de los pueblos de España, preferentemente en el sur y en época contemporánea al autor, y sin embargo remiten, dada su esencia trágica, a conflictos universales de tipo mítico como el amor o el honor que se reproducen en todos los tiempos y en distintas sociedades. En el contexto socio-político en el que fue producida y en relación a la trayectoria general del director, *Bodas de sangre* ha sido interpretada en virtud de su planteamiento de algunos problemas fundamentales que atañían a la incipiente sociedad democrática en su herencia de estructuras arcaicas. En palabras de Antoine Jaime:

Con *Bodas de sangre* Lorca ofrece un soporte eficaz a una reflexión sobre la mujer en la sociedad, y, sobre todo en ese mundo que los españoles se proponían construir durante los 80.

¿Correspondía la imagen que la tradición daba de la mujer —es decir la imagen que ella debía de dar de sí misma— con la que ella deseaba vivir? El tema de la obra y por tanto de la película, palpitaba en los debates de aquel tiempo²⁵.

Este tipo de lectura proponía cierta continuidad con la producción anterior de Saura, el cual había abordado en sus películas, de un modo no exento de crítica,

²⁴ Como indica Wendy Rolph, existía una versión argentina de 1937, de Margarita Xirju, y otra realizada en Marruecos en 1977, con Irene Papas. Ya en 1983 Pilar Tavora dirige *Nanas de espinas*, película surgida de un espectáculo teatral del mismo nombre que se inspira en *Bodas de sangre*. La preferencia por la etapa popular y realista del dramaturgo se constante en las adaptaciones que siguen. De 1987 es ya *la casa de Bernarda alba*, de Mario Camus, y habrá que esperar hasta 1998 para que el ciclo trágico se completa con *Yerma*, también de Pilar Tavora, de 1987.

²⁵ JAIME, p. 142.

el tema de la dictadura de Franco y sus efectos sobre la sociedad. Lo cierto es que con *Bodas de sangre*, Carlos Saura consigue trasladar al medio fílmico el argumento trágico propuesto por Lorca, respetando ese equilibrio entre lo particular y lo general que caracteriza a la trilogía del dramaturgo, contribuyendo así a la universalización de un mito. La particular manifestación española del eterno conflicto de dos amantes naturales, cuya relación resulta incompatible por las normas sociales impuestas, traspasa los límites del localismo y se sitúa ya en línea con otras versiones cinematográficas que recurren sobre el mismo mito, como puedan ser *West Side Story* o cualquiera de las adaptaciones de *Romeo y Julieta*.

