

Bodas de sangre:

del teatro poético a una poética del trasvasamiento discursivo

Daniel Nahum

Significación: La significación debe ser uno de los temas teóricos más complejos, si es que no es el más complejo. La significación emerge de componentes diacrónicos y sincrónicos. Ante un mismo sistema de significación, por ejemplo una obra de arte, diferentes épocas, y dentro de una misma época, diferentes grupos o individuos decodifican diferente. El conjunto de componentes culturales desde los cuales se realiza la lectura del texto artístico puede concentrarse en el concepto de *ideología*. La ideología del lector (ya sea individual o colectivo) genera connotaciones diferentes. También un perfil sincrónico resulta necesario para determinar la significación y la dificultad no radica en la descripción sincrónica del significado que cada época otorga al texto artístico, sino en la conciencia de que la descripción se hace desde el presente interpretando cómo debió ser la interpretación que se hizo en una u otra época. Esta característica tiende a sistematizar las ideologías artísticas en descripciones que manifiestan estandarización aun cuando se trata de momentos complejos de producción artística. De esta manera, a modo de ejemplo, delineamos características generales de la estética medieval y llegamos a la conclusión de que toda la Europa medieval concebía el arte de manera semejante a nuestra descripción. A través de este mismo mecanismo, clasificamos textos de acuerdo a características análogas. *Escribir un poema o una novela es comprometerse con una tradición literaria, o, por lo menos, con cierta idea de poema o de novela. La actividad es posible gracias a la existencia del género, contra el que, indudablemente, puede escribir el autor, cuyas concepciones puede intentar subvertir.* Una serie de características ordenadoras hace que ubiquemos un texto dentro de lo que llamamos *poesía* y otro dentro de *teatro*. El punto está cuando esos ordenadores preestablecidos, que el autor conoce bien y le sirven de referente, son voluntariamente transgredidos para crear nuevas formas expresivas. De intenciones trasgresoras surgió el teatro poético. El teatro poético es un tipo de lenguaje que no tiene que ver con la utilización o no del verso como

expresión natural de los personajes, sino con un lenguaje que pretende desestandarizar las formas expresivas del realismo teatral. La implicancia del verso en el teatro poético es para Cocteau relativa y hasta le parece prescindible. Para Eliot es el verso la forma adecuada de expresar un sentimiento que solo se puede intuir pero nunca visualizar completamente. Sea en verso o en prosa, la necesidad de poetizar el teatro es una actitud antirracionalista que se pone de manifiesto en *Bodas de sangre*, al yuxtaponer García Lorca los dos medios expresivos referidos generando extrañamiento con respecto al realismo de fines de siglo XIX.

Concurrencia expresiva: código lingüístico y códigos icónicos: Una historia es soportada desde múltiples lenguajes: desde una serie de colores dispuestos de tal manera que constituyan íconos secuenciados como en los vitrales, hasta construcciones complejas como el teatro o el cine, donde la pluricodicidad es la marca esencial. La historia a analizar es lo menos sobresaliente, o, mejor dicho, su sencillez hace que lo contado no sea lo fundamental sino que lo más importante es cómo es contada. Desde el punto de vista argumental, el texto de García Lorca es la recreación somera del pasado de dos familias cuya resonancia aún marca el presente, el cual está lleno de desgracias. Por una parte está el personaje Novio y su madre. Esta ha perdido a su marido y a uno de sus hijos por culpa de otra familia: los Félix, a quienes la desgracia los persigue porque Leonardo Félix, único personaje que posee nombre propio y no genérico, aún está enamorado de Novia, una joven con la que estuvo ennoviado durante tres años y a quien no ha podido olvidar, a pesar de estar casado y con un hijo. El argumento principal de la obra es el futuro matrimonio que unirá al Novio con Novia. Pero la tragedia que implica amar está presente e impedirá que el inminente matrimonio logre desarrollarse. La madre repudia a Leonardo pues presiente en él un desenlace trágico por la sangre asesina que corre por las venas de los Félix. Paralelamente se desarrolla un subtema que está en función del tema principal: la relación entre Leonardo y su Mujer. La novia, siente despertar su amor por Leonardo cuando lo ve el día de su boda. Finalmente el Novio y la Novia se casan pero al poco rato, durante la boda, la

Novia y Leonardo se escapan juntos arrasados por un impulso incontrolable, como un destino ineludible. El Novio, buscando recuperar el honor que tal afrenta le ha causado, impulsado por su madre, que al comienzo de la obra le ha rogado no portar cuchillos, es quien le alcanza uno. El Novio los persigue por el bosque hasta que los encuentra y entonces se produce el intercambio trágico: en una lucha entre Leonardo y Novio, los dos terminan muriendo. La novia, que siente que ya no tiene motivo por el cual vivir visita a la Madre, no para pedirle perdón sino para que le quite la vida y demostrarle que a pesar de todo ha mantenido su honor intacto. La Madre, por su parte, aunque con ganas de asesinarla, comprende que no recuperará con la muerte de la Novia a sus dos hijos, prefiere que el castigo sea la vida con el constante remordimiento. *Bodas de sangre*, es tópico de decirlo, es una tragedia en el sentido clásico. La fatalidad está en un amor prohibido e irreprimible: habita al héroe, la Novia, es comentado por el coro, la Madre y es cumplida por el instrumento: el cuchillo. El esquema de las relaciones interpersonales es mucho más complejo que un simple triángulo amoroso.

El cine y la literatura son lenguajes concurrentes, que corren en paralelo (con-currencia, correr con) y que cruzan argumentos (*inventio*). Kristeva, afirma que *todo texto es un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto, es por consiguiente, una intertextualidad. En el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.*¹ *Un texto es una productividad que constituye una permutación y una neutralización de enunciados, tomados de otros textos. La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de*

1

Kristeva, J. (1968). *El texto de la novela*, Barcelona, Ed. Lumen, pág. 15

*intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble.*²

En el film *Bodas de sangre* se encuentra, al menos, la síntesis de tres lenguajes concurrentes que sólo por una cuestión de metodología analítica pueden ser separados porque sintetizados constituyen una única forma expresiva: lenguaje verbal, lenguaje cinematográfico, lenguaje coreográfico.

Trasvasamiento discursivo. Los tres lenguajes pueden ser simbolizados en tres nombres metonímicos: Lorca/Saura/Gades. Si el film es un texto complejo de por sí porque en él confluyen varios códigos en forma simultánea (luz, encuadre, vestimenta, parlamentos, escenografía, gestualidad, sonidos, música, etc.) la complejidad de la película *Bodas de sangre* es aún mayor porque no sólo contiene la complejidad de cualquier film sino que contiene la complejidad de otras formas expresivas como la verbal y la coreográfica. En cuanto al lenguaje verbal hay que establecer una precisión: en el film de Saura, la historia contada (la preparación del casamiento, el casamiento, la fuga de la novia y la muerte del amante y del novio en duelo por honor) es desarrollada sin lenguaje verbal, con la excepción de las canciones preparatorias de la boda y de las cantadas en la propia boda, pertenecientes al texto dramático, escritas por el propio Federico García Lorca. ¿Por qué, entonces, afirmar que el lenguaje verbal está presente en este texto cinematográfico? La respuesta no es sólo porque en el resto del film hay discursos verbales, es decir, parlamentos, diálogos entre los personajes, dentro del cual la coreografía sin lenguaje verbal es sólo una parte ya que el film representa el ensayo general de la coreografía, sino porque está en el espectador el conocimiento del texto lorquiano. Con esto quiero decir que quien viera el film en el año 81, al modo de la tragedia griega y su espectador (que asistía al teatro con conocimiento del mito a desarrollar), ya conocía el conjunto de acontecimientos, lo que redundaba en el concepto indicado más arriba sobre la escasa importancia del argumento. Lo más importante está vinculado a la generación de significado que produce la coreografía y, sobre todo, con la

disposición de la cámara, es decir, su encuadre, alejamiento o acercamiento al objeto filmado, la luz y contra luz que se utiliza para significar. Según Greimas la estructura mínima de toda significación se define por la presencia de dos términos y la relación que los une. Es decir, la significación presupone la percepción de los términos y la percepción de su relación. El relato, por lo tanto, se reconoce sin importar el lenguaje en el que esté expresado. Por ejemplo, la huida a caballo es representada en la coreografía del filme con una proximidad entre los actores de modo que representen la montura y la grupa con movimientos que semejan ser los de un jinete a caballo (58:15)³. Todo relato es una secuencia temporal; secuencia doblemente temporal: el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato (tiempo del significado y tiempo del significante). Por ejemplo, tres años en la vida de un personaje son resumidos en dos líneas en una novela, o en algunos segundos de montaje de planos en el cine. En el texto de Lorca la sucesión temporal se realiza sin saltos, y esta linealidad se reproduce en la filmación. No hay paréntesis temporales que se intercalen para representar sucesos anteriores o posteriores al relato (analepsis y prolepsis). Si la coreografía de Gades respeta el orden temporal de los acontecimientos la pregunta esencial que dará lugar a la teoría del trasvasamiento discursivo es en qué acontecimientos se basó para crear la coreografía, o lo que es lo mismo decir, en torno a qué movimientos coreográficos el baile genera significación y hace que el espectador entienda que está ante *Bodas de sangre*. Hay que tener presente que ni Gades ni Saura han modificado el título de la obra de García Lorca. La tarea de ver cuáles son las secuencias seleccionadas para significar escapa a las pretensiones de este trabajo y con ellas se puede apreciar el procedimiento de trasvasamiento en que se sustenta esta producción cinematográfica.

Por trasvasar se entiende pasar un líquido de un recipiente a otro. Con esta metáfora extraída de la ciencia química se da a entender que los contenidos esenciales permanecen idénticos y que al cambiar el "vaso", el recipiente, es decir el significante, se está generando un nuevo significado. La tradición teórica que vincula la literatura con el cine habla de "adaptación". Creo que más que una

adaptación, en el volcar determinados contenidos a un lenguaje distinto del que fue concebido se genera nuevas formas expresivas que habilitan nuevas significaciones. Al ver la película *Bodas de sangre* no se está viendo la pieza dramática, y lo mismo ocurre al ver la coreografía: no se asiste a la obra de Lorca sino a un nuevo lenguaje con potencialidades expresivas diferentes. Después de leer el texto de Lorca, después de asistir a la obra teatral, después de ver la coreografía y después de conocer los elementos de artificio con los que el cine crea, resulta interesante realizar la comparación entre los diferentes lenguajes. La orientación metodológica elegida, más que indicar los contenidos similares del relato que hacen posible entender que se está ante un trasvasamiento de la pieza dramática de Lorca, centran la atención en un trasvasamiento análogo y uno diferencial (uno que Gades no incorpora al corpus narrativo coreográfico: la aparición de la luna y la muerte). Se empezará por el análogo, es decir, una secuencia narrativa incorporada al relato coreográfico: en el texto lorquiano la palabra "cuchillo" se emplea en diminutivo y así se marca la dualidad, ambigüedad en la que se cimienta la pieza teatral: es a la vez afectivo y obsesivo, intrascendente y trágico. La estructura dual también alcanza a los personajes que poseen vida y muerte al mismo tiempo y sobre todo, el deseo/contención de la Novia y Leonardo, quienes intentan escapar de un destino que, por ser tal, es inevitable, pero especialmente se manifiesta en la ambigüedad de la huida: la Novia no desea huir pero conscientemente favorece la huida. El tema motor, recurrente, el leit motiv, el cuchillo, abre la pieza teatral y la coreográfica (27:25). Cuando la Mujer se percata que Leonardo, su marido, ha huido con la Novia y da la voz de alerta, la Madre es quien alcanza el cuchillo a su hijo para que vengue su honor y realiza una arenga para que ayuden al Novio a encontrar a los fugitivos. La resolución coreográfica de esta secuencia narrativa consiste en separar las dos familias en dos bloques de bailarines, con la Madre en medio de los dos, siendo objeto de una toma paulatina de primer plano (56:20).

Por otro lado, la secuencia excluida. La hipótesis que se puede manejar para entender la exclusión es una declaración que realizara Federico en torno a la aparición de la Luna y la Muerte. Cuando un periodista le preguntó a García Lorca cuál era el momento de la pieza que más le agradaba contestó: "aquel en el

que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de la fatalidad. El realismo que preside hasta este instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como pez en el agua".⁴ La oposición realismo/fantasía poética que se desprende de la cita es, a mi entender, la clave por la que Gades excluye de su coreografía la escena. La condensación poética de la escena preferida por García Lorca hace que Gades la sostenga a lo largo de toda su coreografía. La aparición de la Muerte y la Luna pertenece al Cuadro 1, Acto III. En los primeros cuadros del Acto I se presenta las relaciones familiares entre Madre y Novio, por un lado, entre Leonardo y su Mujer por otro, y entre Novia y Padre por otro. El Acto II, que corresponde a la boda, se cierra con la arenga de la Madre, incitando a unos de los sectores familiares, sector clánico de una tribu rural española, a perseguir a la Novia y a Leonardo que han huido juntos. La expectativa del espectador cuando vuelve a levantarse el telón en el Acto III no es colmada al no encontrar en este acto la natural consecuencia, con-secuencia, de la acción del acto anterior: la persecución:

Padre: No será ella. Quizás se haya tirado al aljibe.

Madre: Al agua se tiran las honradas, las limpias; esa no. Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. 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.

Lo excluido por Gades es el corte en el relato, con la aparición de los tres leñadores antes que aparezca la Luna y Muerte. Este diálogo cumple varias funciones: 1) justifica la acción de los enamorados. 2) identifica la luna y la muerte como una sola práctica significativa aunque adquiere una dimensión dual en la representación, es decir bajo dos prácticas significantes, lo que confirma la idea expuesta anteriormente: la ambigüedad-dualidad como sistema. 3) indica la

imposibilidad de escapar a pesar de que la luna no salga, pero como la luna es la misma muerte, alumbra o no, vale decir, facilite la ubicación de los amantes o no, la muerte es inevitable y por lo tanto inminente. 4) establece la rivalidad clásica como elemento antiguo y de arraigo.

El diálogo de los leñadores se cierra con diez versos de los cuales seis contienen la palabra "luna". El personaje que mejor concentra en sí la dualidad es la luna. En una acotación el texto aclara: "por la claridad de la izquierda aparece la luna. La luna es un leñador joven con la cara blanca". García Lorca rompe así con la tradición alternando el tópico prosopopéyico de la luna como figura femenina, para otorgarle un carácter ambiguo:

Cisne redondo en río, / Ojos de las catedrales, / Alba fingida en las hojas / Soy.
No podrán escaparse. / Dejarme entrar. Vengo helada / Por paredes y cristales.

El conjunto metafórico de la presentación de la luna es excluido de la coreografía realizada por Gades, como ya se ha apuntado. Quizás, al ser este pasaje el más alto desde el punto de vista poético, Gades lo elimina para que la poeticidad mayor se concentre en el duelo entre los hombres rivales (58:40).

Analogía, exclusión, desplazamiento y condensación: Al hacer una teoría del trasvasamiento literario al coreográfico, podemos afirmar que Gades opera sobre el texto de Federico bajo los siguientes principios de la producción del significado: analogía, exclusión, desplazamiento y condensación. Ya se ha indicado dos ejemplos, que ilustran las dos primeras operaciones: *analogía* en el caso de la escena del cuchillo y de la arenga y *exclusión* en la escena de la aparición de La Luna y la Muerte. El desplazamiento y la condensación son categorías rediscursivas y no son ejemplificables en determinado movimiento coreográfico porque operan a lo largo de toda la coreografía. Por desplazamiento semántico en el trasvasamiento del discurso artístico entendemos un proceso de composición expresiva en el que el resultado artístico modifica de alguna manera la expresión base sin cambiar la unidad referencial. Con la condensación ocurre algo similar, desde el punto de vista teórico. En primer lugar, opera en todo el nuevo texto, es decir, el coreográfico y, en segundo lugar, se puede afirmar que la condensación semántica responde a la síntesis discursiva exploratoria de un

determinado juego de posibilidades en el que se alude a la memoria implícita del artista, en este caso, Gades. Para quien ve la película, o ve la coreografía sin haber visto la representación teatral (que ya de por sí es una interpretación) o para quien no haya leído el texto dramático no existe condensación semántica sino producción primaria de significados. La condensación del significado sólo opera en la medida que haya un texto previo en el conocimiento del espectador. Cada movimiento puede condensar varios significados que de no haber sido vista o leída la pieza dramática no puede ser vinculado por analogía.

Música, encuadres, planos. *Bodas de sangre* no es una película comercial, por lo que no necesita orientar al espectador hacia un significado preestablecido. No utiliza música de ambientación (música extradiegética), sino que la única música que escucha el espectador, es la que surge del llamado a la novia o de las canciones que animan la fiesta de bodas.

Como principio se podría establecer que un motivo visual o sonoro en el cine constituye un discurso que "vale" más que lo que denota en sí mismo. La connotación en el cine y en la literatura es más importante que la denotación.

A primera vista se podría decir que la película *Bodas de sangre* es una danza filmada. Esta percepción sería válida si la cámara oficiase de espectador teatral desde un ángulo fijo en el que las diversas perspectivas se dejan de lado. La filmación que realiza Saura está alejadísima de ser una coreografía filmada. La película de Saura maneja técnicas cinematográficas como el encuadre, el enfoque y la luz que de por sí son una determinación estética, por tanto, ideológicas. En la escena del duelo, las tomas que aproximan al espectador al detalle de los cuchillos, dejando fuera del encuadre los cuerpos de los bailarines, redundan en la idea de que el cine es una selección dentro de un conjunto de imágenes potenciales o posibles. La selección indica el carácter estético que el director le imprime a su film; elegir un detalle u otro, ya es una decisión estética. El foco dirigido hacia un punto pretende generar una significación; el significado, por lo tanto, dependerá del producto artístico.

La complejidad de los personajes de la que el teatro hace una de sus especialidades no puede ser representada en la coreografía aunque Gades logra

un clima de tragedia ayudado por los encuadres que Saura realiza, tomando en primer plano los rostros o los pies de los actores. La ambigüedad del deseo es lograda por Lorca en un momento climático como el diálogo entre Novia y Leonardo. El deseo/contención, como esencia de la ambigüedad, se concentra en los parlamentos que siguen:

Leonardo: Ya dimos el paso; ¡calla! / porque nos persiguen cerca /
y yo he de llevar conmigo.

Novia: ¡Pero ha de ser a la fuerza!

Leonardo: ¿A la fuerza? ¿Quién bajó primero las escaleras?

Novia: Yo las bajé.

Leonardo: ¿Quién le puso al caballo bridas nuevas?

Novia: Yo misma. Verdá.

Leonardo: ¿Y qué manos me calzaron las espuelas?

Novia: Estas manos, que son tuyas, / pero que al verte
quisieran / quebrar las ramas azules /y el murmullo de tus venas.
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! /Que si matarte pudiera, / te
pondría una mortaja con los filos de violetas. / ¡Ay, qué lamento,
qué fuego / me sube por la cabeza!

Leonardo: ¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! / Porque yo
quise olvidar / y puse un muro de piedra / entre tu casa y la mía./
Es verdad. ¿No lo recuerdas? / Y cuando te vi de lejos / me eché
en los ojos arena. / Pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu
puerta. / Con alfileres de plata / mi sangre se puso negra, / y el
sueño me fue llenando / las carnes de mala hierba. / Que yo no
tengo la culpa, / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te
sale / de los pechos y las trenzas.

Novia: ¡Ay qué sinrazón! No quiero / contigo cama ni cena, / y no
hay minuto del día / que estar contigo no quiera, / porque me
arrastras y voy, / y me dices que me vuelva / y te sigo por el
aire / como una brizna de hierba. / He dejado a un hombre
duro / y a toda su descendencia / en la mitad de la boda / y con
la corona puesta. / Para ti será el castigo / y no quiero que lo
sea. / ¡Déjame sola! ¡Huye tú! / No hay nadie que te defienda.

La ambigüedad se trasvasa en forma de simetría. Las tomas, con encuadres simétricos muestran la ambigüedad de dos mitades idénticas. La especificidad connotativa del filme es la simbolización. El significado motiva la presencia del significante. El film, al elegir qué mostrar y qué no, es decir, al realizar una selección de signos establece una relación de motivación entre los significantes y los significados (las imágenes mostradas y lo que ellas significan). Ni en literatura, ni en danza ni en cine el signo es arbitrario.

Bibliografía

- ALONSO, D. (1981). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Ed. Gredos, 3ª reimp.
- ECO, U. (1992). *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Ed. Lumen.
- GARCÍA-POSADA, M. (1982). *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal.
- KRISTEVA, J. (1968). *El texto de la novela*, Barcelona, Ed. Lumen.
- KRISTEVA, J. (2000). *Semiótica 1*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2ª ed.
- MATAS, J. (1979). *La cuestión del género literario*, Madrid, Ed. Gredos.
- METZ, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo.
- PEÑA-ARDID, C. (1992). *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Ed. Cátedra.