

Bodas de sangre: la rebeldía femenina en el drama de García Lorca y en la coreografía de Gades

GUILLERMO RIVAS PRADO, UNIVERSITY OF KENTUCKY

Sin duda, los personajes femeninos en la obra de García Lorca son los más interesantes y ricos en complejidad (Feal, Stone, Johnson, Moncó). Madres viudas y tiránicas, jóvenes rebeldes enardecidas por el deseo sexual y criadas desenvueltas son el tipo de mujeres que más sobresalen en las tragedias del granadino. Roberta Johnson arguye que sus protagonistas femeninas están influenciadas por el discurso feminista que se había gestado en España (252). También señala que, a pesar de que García Lorca no era un “feminista declarado”, sus dramas reflejan los problemas que enfrentaban las mujeres en España relacionados con la educación, el trabajo, los problemas de clase y el matrimonio, y que se diferencian de los trabajos más antifeministas de algunos autores españoles contemporáneos como Miguel de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró (Johnson 252). Una versión de este drama que continúa plasmando la rebeldía y complejidad de las figuras femeninas es el ballet “*Bodas de sangre*” (1974) de Antonio Gades.¹ En esta coreografía la insurrección femenina se destaca principalmente en la Novia, la Esposa y la cantante y actriz Marisol, quien interpreta la Canción de la Nana. Carlos Feal, Rob Stone, Beatriz Moncó, Roberta Johnson, Diego Santos Sánchez y Susana Pérez-Pedrero han tratado la cuestión femenina en el drama y en las versiones cinematográficas de Carlos Saura y Paula Ortiz. Sin

¹ Sin contar la coreografía de Antonio Gades en 1974 y la película de Carlos Saura en 1981, existe un número considerable de adaptaciones de *Bodas de sangre* realizadas en el campo de la danza, el cine y la música. En 1978 Antonio Gades adaptó para el Ballet Nacional de Cuba su versión flamenca de “*Bodas de sangre*” realizada en 1974. Existen otras adaptaciones cinematográficas de *Bodas de sangre* anteriores incluso a la de Saura, tales como la del cineasta argentino Edmundo Guibourg en 1938 y la del marroquí Souheil Ben-Barka en 1977. En el 2015, la directora española Paula Ortiz realizó una adaptación fílmica de esta obra titulada *La novia*. Con respecto a las adaptaciones de este drama en la música, existe una ópera titulada “*Bodas de sangre*” del compositor argentino Juan José Castro que fue estrenada en el año 1956 en el teatro Colón en la ciudad de Buenos Aires. La rumba flamenca en el ballet de “*Bodas de sangre*” de Antonio Gades está inspirada en la melodía de la canción “Te estoy amando locamente” (1974) compuesta por Felipe Campuzano e interpretada por el dúo Las Grecas en el álbum *Gipsy Rock* (1974). Felipe Campuzano también es el autor de la rumba flamenca en este ballet. En 1987 el grupo español de flamenco, rock y blues Pata negra compuso un tema en su álbum *Blues de la frontera* titulado “*Bodas de sangre*”, basado en la tragedia de Lorca.

embargo, apenas se le ha prestado atención al lenguaje corporal que expresa la índole rebelde de estas figuras femeninas en el ballet de Antonio Gades. Conocer la gestualidad y la representación femenina en esta adaptación coreográfica ayudará a entender la relevancia que tuvo *Bodas de sangre* en el periodo de transición del franquismo a la democracia y el papel que jugó la mujer en este momento histórico de España. En un intento de contribuir al análisis de lo femenino en la tragedia de García Lorca y en las versiones que ha inspirado, este ensayo se enfoca en el rol de la actriz estelar y militante política Marisol en el ballet “Bodas de sangre” de Antonio Gades. En esta coreografía la representación de nuevas escenas le ofrece la oportunidad a la mujer, como es el caso de las intérpretes de la Novia, la Esposa y la propia Marisol en su papel de la Nana, de resaltar su rebeldía de un modo innovador con respecto al drama. Esto se alcanza a través de un despliegue del erotismo y en el lenguaje desafiante de estas figuras femeninas a las normas patriarcales y sociopolíticas de ese momento histórico.

La tragedia *Bodas de sangre* de Federico García Lorca fue estrenada en 1933. Tiene tres actos y siete cuadros en total: tres cuadros en el primer acto y dos cuadros en el segundo y en el tercer acto respectivamente. Basada en un hecho real que fue publicado en *El defensor de Granada* en 1928 (Muñoz-Pinillo 7),² la obra despliega los temas del amor contrariado, la infidelidad, el odio, la infalibilidad del destino y la muerte. La tragedia cuenta la historia de un joven que decide casarse con su novia, quien tuvo un romance con Leonardo Félix. Al principio la Madre del Novio intenta oponerse cuando se entera que la Novia de su hijo estuvo con Leonardo, quien pertenece a la misma familia que asesinó a su esposo y a su hijo mayor años atrás. Sin embargo, la Madre termina accediendo y visita con su hijo al Padre de la Novia. Ese mismo día conciertan la boda de los novios. El día de la boda, después que el Novio y los invitados se enteran de que Leonardo y la Novia han huido juntos, el Novio, incitado por el odio de la Madre, los sigue hasta que los encuentra en el bosque. Allí Leonardo y el Novio tienen un duelo con navajas y terminan matándose. En el desenlace, la Novia regresa donde la Madre del Novio y se entrega a ésta para que disponga su suerte.

El ballet “Bodas de sangre” de Antonio Gades se estrenó en el teatro Olímpico de Roma en el año 1974 y fue adaptado por Alfredo Mañas. El ballet, a diferencia del

² La crónica publicada en *El defensor de Granada* cuenta la historia de una mujer de veinte años llamada Francisca Cañada Morales que se fugó con su primo hermano, Francisco Montes Cañada, horas antes de celebrarse su boda con Casimiro Pérez Pino. Casimiro Pérez Pino y Francisco Montes Cañada murieron de forma trágica en un enfrentamiento que ambos tuvieron posteriormente. Estos acontecimientos tomaron lugar en Níjar (Almería), en el mes de julio del año 1928.

Polifonía

drama lorquiano, está compuesto de un único cuadro con seis escenas. En la adaptación escénica se omiten y se agregan partes que no existen en el texto original. También se excluyen personajes del drama como el Padre de la Novia, la criada, la Suegra de Leonardo, los Leñadores y la Luna. Algunas partes importantes de las que se prescindieron en el ballet son la conversación de la Criada con la Madre, la visita de la Madre y del Novio al Padre de la Novia y la escena de los Leñadores y la Luna en el bosque. Las partes que pueden verse como interpretaciones de la trama lorquiana y no como añadidas a la tragedia son el baile de dúo entre Leonardo y la Novia antes de la boda, el pasodoble y la rumba flamenca en la boda y la pelea de Leonardo y el Novio, que ocurre pero que se le escamotea al lector porque ocurre fuera de escena.

Desde muy pequeño Antonio Gades experimentó en carne propia la miseria y las injusticias a la que fue sometido el pueblo español, sobre todo la clase más humilde y aquellos que discreparon con la dictadura franquista. Por nacer en el mismo año en que inició la Guerra Civil (1936), estuvo privado de la presencia paterna porque su padre “se encontraba luchando en el ejército republicano. Se crió, por tanto, en plena Guerra Civil y creció en la dura posguerra” (Domínguez, Gómez, Hernández, Marín y Pastor 4). Estas difíciles circunstancias lo obligaron a trabajar desde muy joven y a educarse de forma autodidacta. Pilar López, su primera maestra de danza, le inculcó el orgullo de ejercer esta profesión. Fue a partir de ese momento que Gades comprendió que debía dedicarse a cultivar y promover “la cultura de un pueblo”, convirtiéndose así en un “trabajador de la cultura” (Domínguez, Gómez, Hernández, Marín y Pastor 4).

Gades tuvo su primer encuentro con la obra de García Lorca a los 16 años, cuando un “señor” le prestó un libro del autor granadino y le dijo: “Léete esto, pero no se lo digas a nadie” (Gades).³ Cuenta Gades que en un principio a él le extrañó por qué debía ocultar que había leído un libro de García Lorca, pero después lo entendió y tuvo una “revelación”. Algunos años más tarde, en la década de 1970, esta “revelación” se materializó con el montaje de la coreografía “Bodas de sangre”:

Busqué determinadas músicas, los trajes, el lugar, formas de todo lo que eran los mitos y encontré en la obra de Bodas de sangre, que fue lo primero que hice como obra... Encontré todos los elementos que dicen que existen en el

³ Esta información se puede encontrar en el documental biográfico *La ética de la danza* (2007) de Juan Caño.

*pueblo español, el matriarcado, los celos, la pasión, el pueblo, lo popular, el amor e hice Las Bodas. (Gades)*⁴

El año en que Antonio Gades crea su adaptación “Bodas de sangre” (1974), estuvo marcado por acontecimientos que evidenciaron la crisis del régimen franquista que ya había comenzado en 1969, cuando Luis Carrero Blanco asumió la vicepresidencia y luego la presidencia en 1973, año en que murió debido a un atentado mortal por parte de la organización terrorista ETA. Carlos Arias Navarro, el entonces responsable de la Seguridad del Estado, asumió la presidencia desde 1974 a 1975. Estos acontecimientos son relevantes para entender la versión coreográfica “Bodas de sangre” de Antonio Gades, en donde predominan temas vinculados con el entorno sofocante del franquismo como la opresión, el anhelo de liberación de las normas sociales implícitas en las políticas preponderantes y la rebeldía. La censura con toda aquella línea de pensamiento y sentir político que no se adecuara con los estándares del régimen fue firmemente reprimido. Antonio Gades no fue la excepción a esta censura, como bien lo muestra su experiencia con el estreno de su coreografía “Don Juan” (1965), la cual fue fustigada por las autoridades por contener versos de escritores prohibidos por el franquismo como Rafael Alberti, Pablo Neruda, Antonio Machado y Omar Khayyan.⁵ Pero, tomando en cuenta el tabú que significaba la persona de García Lorca y su obra durante el periodo franquista, de haber debutado una obra como “Bodas de sangre” en España, las repercusiones hubieran sido mucho mayores en comparación con el “Don Juan.” Por eso, no resulta extraño que Gades estrenara su adaptación de *Bodas de sangre* en Italia y no en España.

Contraste de las figuras femeninas en el drama de García Lorca y en la versión coreográfica de Gades

Un aspecto curioso de la psicología de los personajes femeninos en la obra lorquiana es el carácter tan marcadamente opuesto que define a las mujeres jóvenes de las mujeres maduras. Si por un lado las jóvenes, como el personaje de Adela en *La casa de Bernarda Alba* y la Novia en *Bodas de sangre*, están dominadas por la pasión, el instinto, el deseo sexual y la rebeldía, las matriarcas como Bernarda Alba y el personaje de la Madre en *Bodas de sangre* se rigen por los reglamentos morales más tradicionalistas, defensa del patriarcado y su comportamiento tiránico. También existe otro tipo de mujer en la obra de García Lorca que puede situarse entre los dos

⁴ Ver en documental *La ética de la danza* (2007).

⁵ Información tomada del documental biográfico sobre Antonio Gades *La ética de la danza* (2007).

extremos que acabo de citar. Así, los personajes como La Poncia (la criada en Bernarda Alba) y la vecina y la Criada en *Bodas de sangre* son más desprejuiciadas, pragmáticas y sobre todo tolerantes con los excesos de este otro tipo de mujeres a las que sirven o tratan. En contraste, en *Bodas de sangre* los personajes de la Mujer y la Suegra de Leonardo son más pasivos y no sobresalen tanto como los tipos de mujeres lorquianas citados.

Las matriarcas como Bernarda Alba y la Madre son mujeres fuertes hasta la masculinización. Pero esta fortaleza de carácter no se puede interpretar como una especie de emancipación femenina, puesto que ellas son defensoras intransigentes de las leyes que representan al sistema patriarcal y su función es perpetuar la hegemonía del género masculino en la sociedad. La actitud de la Madre en *Bodas de sangre* y su manera de aconsejar a su hijo en cómo deben ser los hombres y cómo deben tratar a las mujeres encuentra resonancias en la opinión de Candace West y Don H. Zimmerman sobre la manera de construir el género:

Things are the way they are by virtue of the fact that men are men and women are women—a division perceived to be natural and rooted in biology, producing in turn profound psychological, behavioral, and social consequences. The structural arrangements of a society are presumed to be responsive to these differences. (West & Zimmerman 128)

El determinismo y orden estructural de los géneros que definen West & Zimmerman se observa en las partes de la tragedia en que la Madre compara la hombría de su difunto esposo y suegro con la de un toro y la gran capacidad de ambos para procrear: “Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo” (García Lorca 95). La Madre también cree que las mujeres deben estar confinadas en su casa con la obligación de guardar luto de por vida si su esposo muere, como fue su caso. Al Padre de la novia le dice que su hijo “[e]s de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos” (García Lorca 132). Pero su esposo fue asesinado por un miembro de la familia Félix.

Es probable que las reformas llevadas a cabo durante la Segunda República influyeran en Federico García Lorca a la hora de perfilar la conducta rebelde del personaje de la Novia en *Bodas de sangre*. Inmaculada Blasco Herranz examina el papel emancipatorio que tuvo la constitución de 1931 durante la Segunda República para las mujeres en España. Durante esta etapa, las mujeres obtuvieron el derecho al voto, al divorcio y además, “[i]f the essence of the new Republican regime was “a

people become Spain”; Spanish Republicans imagined something similar must be true for Spanish women and the republic” (Blasco Herranz 113). La actitud de los personajes femeninos rebeldes como la Novia se caracteriza según Roberta Johnson por “her unwillingness to accept the traditional patriarchal world into which she was born” (266), ya que la Novia prefiere sacrificar un futuro más próspero al lado de un hombre (el Novio) que posee viñas y es mucho más rico que su Padre y que Leonardo, el hombre que ella verdaderamente ama y que está dispuesta a seguir. Si se compara este proceder de la Novia con el conformismo y sometimiento de la Mujer de Leonardo y la Suegra, es obligatorio reconocer que la Novia subvierte el rol de las mujeres que obedecen las normas dictadas por el sistema patriarcal. Sin embargo, este salirse de la norma tan típico no sólo de la Novia, sino también de las otras protagonistas en los dramas rurales de García Lorca se logra, pero pagando un precio muy alto: la muerte, la soledad o soportando el oprobio de la sociedad. De ahí, el sentido trágico de estos personajes femeninos.

La indocilidad de los personajes femeninos en la versión coreográfica de Gades comienza a manifestarse desde el dúo que semeja una pelea entre Leonardo y su Esposa después que termina la canción de la Nana interpretada por Marisol. Las escenas de la Novia que le siguen a esta parte son espacios creados por Gades en donde este personaje utiliza su cuerpo y su gestualidad para revelar sus verdaderos instintos y aspiración de alcanzar su libertad. Aunque la Novia en el drama ya posee un carácter excepcional, dada su audacia para desafiar las normas patriarcales y la institución del matrimonio, estas escenas en la coreografía, que se corresponden con el tercer cuadro del acto primero en el drama en donde ella se muestra dócil y conforme con la voluntad de su Padre, su Novio y la Madre de éste en casarse, le ofrecen a la bailaora una mayor oportunidad para expresar su carácter rebelde, su erotismo y sus deseos por Leonardo. Baso este argumento en mi lectura del drama, en el que la Novia, aunque manifiesta algunos signos de inconformidad con su casamiento antes y durante la boda, como se ve en la escena del cuadro primero del segundo acto cuando la Criada percibe su contrariedad y en el momento que ella se retira en la boda pretextando que se siente mal, no muestra su verdadera esencia rebelde hasta la escena del bosque en que está junto a Leonardo. Otras de mis aportaciones con respecto a la forma en que la Novia altera las normas del género sexual en la danza es que en el final ella acaba sola y no doblegada a la autoridad de su suegra como sucede en la tragedia, en donde ella (la Novia) pide a la Madre ser castigada por haber causado la muerte de su hijo. Atormentada por la culpa y por su incapacidad para negar los instintos de su cuerpo, ella se entrega a la Madre de su difunto Novio diciéndole: “Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando;

te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto” (Lorca 1933: 163). Me inclino a pensar que esta manera de concluir la coreografía refleja los tiempos que se avecinaban en su momento: una España libre de una figura dictatorial (Franco) que sometía y sacrificaba la voluntad de los individuos. La coreografía supone, por tanto, una actualización del tratamiento de la mujer llevada al momento histórico de la representación del ballet.

En “Bodas de sangre” de Antonio Gades la representación de escenas que no existen en el drama de García Lorca ofrecen a las mujeres la oportunidad de salirse de su rol pasivo, como lo evidencia el dúo que semeja una pelea entre Leonardo y su Mujer después que termina la canción de la Nana interpretada por Marisol. Este encuentro entre Leonardo y su esposa ocurre en la segunda escena del primer acto de la tragedia con la Suegra presente. Ambos (La Mujer y Leonardo) sostienen una conversación que intentan hacer que parezca normal. Leonardo pregunta por su hijo que está ya está dormido. La mujer le dice que el día anterior lo habían visto por el secano⁶ y menciona otros temas concernientes al precio del trigo y la necesidad que tiene ella de “un vestido” y el niño de una “gorra con lazos”. No es hasta el final de esta plática, después que la Mujer y la Suegra le comunican a Leonardo que su ex novia (la Novia) se casará, que surge una breve confrontación entre los esposos:

*Mujer (a Leonardo). ¿Qué te pasa? ¿Qué idea te bulle por dentro de la cabeza?
No me dejes así sin saber nada...*

Leonardo. Quitá.

Mujer. No. Quiero que me mires y me lo digas.

Leonardo. Déjame (Se levanta)

Mujer. ¿Adónde vas, hijo?

Leonardo (agrijo). ¿Te puedes callar?

Suegra (enérgica, a su hija). ¡Cállate! (Sale Leonardo.) ¡El niño! (Lorca 1933: 106)

En el *Pas de deux*⁷ de la coreografía de Gades que representa esta escena que se acaba de citar, se utilizan gestos que recrean el diálogo. Sin embargo, desde principio a fin este dúo simboliza más un forcejeo en donde la Mujer proyecta todo su enojo y frustración, en vez de simular una conversación anodina para al final atreverse a preguntar a su esposo: “¿Qué te pasa?” Uno de los momentos más

⁶ Así es como le llaman a la región en donde viven la Novia y su Padre. En el secano es muy común que la gente viva en cuevas transformadas en viviendas, como la casa de la Novia y su Padre. Por lo general, el terreno en esa zona es agreste y difícil de cultivar.

⁷ En la terminología del ballet y de la danza en general esto significa baile para dos, dúo, dueto.

intensos de este dúo ocurre al final, cuando la Mujer golpea tres veces el piso, como indicando “¡Basta!”, y luego se lleva a su hijo en la cuna sin permitir que Leonardo lo vea. Como se ha podido notar, esta versión del personaje de la Esposa de Leonardo es mucho más asertiva y resuelta que la escena del drama. Esta esposa tampoco duda en castigar a Leonardo por su infidelidad privándolo de ver a su hijo.

En la versión de “Bodas de sangre” de Antonio Gades, a diferencia de la película de Saura, Marisol no aparece en el escenario cantando. No obstante, y tomando en consideración que la Nana continúa siendo interpretada por ella como voz en off en la coreografía de Gades, creo que un análisis de las posibles implicaciones que su estrellato le infunde a esta producción justificará cómo es que lo femenino trasciende aspectos del drama de García Lorca, en el que las figuras femeninas, como hemos visto, son víctimas del orden patriarcal y afrontan castigos al romper las normas establecidas. Christine Gledhill define el concepto de “star persona” como algo que

exists independently of the real person or film character, combining elements of each in a public present, it forms the private life into a public and emblematic shape, drawing on general social types and film roles, while deriving authenticity from the unpredictability of the real person. (218)

La militancia comunista de Marisol, además de atribuirle a “Bodas de sangre” una connotación más acorde con la ideología social y marxista que defendió Gades, evidencia el poder que tiene su persona estelar en la España Post-Franquista. Su transformación de niña prodigio del franquismo a mujer rebelde y militante comunista es un emblema de la España en transición a la democracia que tuvo un comienzo oficial con el Partido Obrero Socialista Español (PSOE). Este partido, aunque ha tenido transformaciones, promovió algunos de los valores de la Segunda República, que concedió a las españolas derechos que nunca antes habían gozado: el divorcio y el sufragio. La Marisol que escuchamos en “Bodas de sangre” personifica la voluntad militante de las mujeres que participaron en la transición a la democracia y que desempeñaron cargos relevantes en el nuevo gobierno. Algunas fueron Pilar Miró, quien estuvo al frente de la Dirección General de Cinematografía hasta 1985. En la política se destacaron Francisca Sequillo, Carmen Romero, Rosa Conde, Matilde Fernández, Cristina Alberdi y otras que, aunque no las mencione, no dejan de ser importantes.

Núria Triana-Toribio hace un recuento de la carrera de Marisol en la década de 1960 como niña prodigio de la televisión y el cine español (84-95). Partiendo del

hecho de que Marisol era ya una artista popular famosa y establecida en el momento que interpreta la Canción de la Nana en “Bodas de sangre”, no sería desacertado suponer que su persona estelar incrementa aún más el alcance y la repercusión que tuvo esta adaptación de la tragedia de García Lorca. Si se considera que en su niñez fue “synonymous with an irresponsible entertainment utopia” (Dyer 1992:23) which pacified the masses in the year of economic development when these masses should have been acquiring a political conscience” (Triana-Toribio 85), en contraste con el de su posición como miembro del Partido Comunista y su rompimiento con los intereses franquistas, hay que reconocer que su celebridad durante y después del franquismo tiene una resonancia indiscutible en la audiencia nacional e internacional. Es más, su participación en esta obra en calidad de artista y mujer transformada y comprometida políticamente muestra las posibilidades que tienen los símbolos culturales y populares de una nación para construir un modelo del género sexual más progresista e independiente que el ejemplar femenino promovido por el franquismo. Rob Stone expresa refiriéndose a su actuación en la coreografía de Gades:

Her appearance in “Bodas de sangre” is therefore clearly in the line of such revisionism and rebellion: for not only does she perform a version of Lorca’s nana with an affecting sense of anguish and longing, but she does so with a sonorous voz ronca which destroys any memory of her alter-ego Marisol at the same time as it reasserts the relevance of a flamenco style to the performance of the lullaby and so the dance-piece as a whole. (Stone 203)

Si se toma en cuenta que la canción de la Nana que interpreta Marisol son fragmentos del drama pronunciados por la Mujer de Leonardo y la Suegra, dos mujeres sumisas en comparación con los otros personajes femeninos de esta obra, la transformación que se opera en Marisol de “manipulated child star of the compliant Francoist cinema” (Triana-Toribio 87) a la joven rebelde de los años 1970, se puede interpretar en esta coreografía como el intento de la mujer española de hacer oír su propia voz y de oponerse a las normas del género impuestas por las instituciones que componen el patriarcado (la Iglesia, el Estado, el matrimonio, etc.).

Aunque no podemos negar la excepcionalidad de la Novia en *Bodas de sangre* en lo referente a su resolución para construir un modelo femenino diferente del normativo, en la coreografía Gades crea nuevos espacios emancipadores que le permiten a este personaje expresar mediante su cuerpo la indocilidad de sus instintos y su pasión más desmedida.

Polifonía

La escena del primer cuadro en el tercer acto de la tragedia, en la que la Novia y Leonardo están huyendo por el bosque, abundan las frases mediante las que la Novia expresa sus más sentidos deseos de libertad sexual utilizando unas poderosas imágenes eróticas:

*Y yo dormiré a tus pies
para guardar lo que sueñas.
Desnuda, mirando el campo
como si fuera una perra,
¡porque eso soy! Que te miro
y tu hermosura me quema. (Lorca 1933: 153)*

Sin embargo, la pasión de la Novia por Leonardo y viceversa no alcanza su clímax de expresión hasta la escena del bosque. En el presente, Leonardo está casado, tiene un hijo y otro en vías. La Novia no puede hacer más que esperar pacientemente a casarse con un hombre que su padre acepta por las ventajas que esta unión supone. Aunque la Novia comienza a mostrar su inconformidad con el casamiento que se aproxima antes de esa escena del bosque, como lo advierte la Criada al preguntarle: “¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir” (Lorca 1933: 116), hasta ese momento ella ha estado actuando conforme con lo que se convertirá su vida. Así lo expresa en la escena del cuadro tercero, acto primero de la tragedia, cuando su Padre y la Madre del Novio están haciendo los arreglos para la boda que será “[e]l jueves próximo”:

*Madre. Acércate. ¿Estás contenta?
Novia. Sí, señora.
Padre. No debes estar seria. Al fin y al cabo ella va a ser tu madre.
Novia. Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo. (Lorca 1933:112)*

En el drama lorquiano, el personaje de la Novia, a pesar de su aparente docilidad, comienza a rebelarse progresivamente de la voluntad que le imponen su Padre, su Novio y la Madre de éste, hasta que por fin rompe con todos los tabús en la escena del bosque. Lo que hace más sobrecogedor este acto subversivo de la Novia y Leonardo es que sucede justo en el momento de la boda. Aunque en su adaptación coreográfica Gades omite personajes del drama como el Padre de la Novia y algunos sucesos de la trama, inyecta escenas de gran sensualidad como la de la huida de Leonardo y la Novia. Gades crea espacios y escenas en donde la Novia tiene la posibilidad de representar otras maneras de construir el género sexual que el

lector/espectador de esta tragedia puede tal vez intuir mediante la elipsis, técnica narrativa que consiste la omisión de algún suceso de la historia que se cuenta, pero que no le es posible presenciar físicamente como sí se lo permite el espectáculo coreográfico.

Donde primero la Novia expresa los deseos reprimidos que siente por Leonardo es en el dúo que ambos interpretan aproximadamente en el minuto 12:45 del ballet. Aquí se hace una clara evocación a los espacios oníricos y de conciencia de la pareja, único lugar (antes de la escena de la huida en el drama) en donde su amor y fantasías sexuales logran materializarse. John Hopewell lo interpreta así: “Leonardo and the bride-to-be dance together, separate to writhe in agonies of self repression on the floor, come together again to melt in passionate embrace” (152). Para entender por qué esta escena del dúo entre Leonardo y La novia, y de otras que referiré más adelante, resultan tan impactantes para el espectador, recurro a John Martin y su teoría de la danza, donde desgrana bien los significados implícitos en la gestualidad y en la proyección corporal. Según él, en calidad de espectadores, vamos a proyectar en nosotros aquello que vemos y escuchamos (17). Su teoría es aplicable a la escena del dúo en “Bodas de sangre”, ya que los personajes (la Novia y Leonardo) se sirven de la gestualidad y de sus movimientos para expresar sus estados anímicos causados por la situación en que se encuentran. John Martin se refiere a la facultad que tenemos de relacionar y transferir los sentimientos de los demás a nuestras propias experiencias como “inner mimicry”. Un ejemplo que ilustra este concepto es el siguiente:

When the dancer appears on the stage, he presents to us movements of the human body, the very element in which we live. It is manifestly impossible, as we have seen, for him to make any movement which has not been either submitted to the inner man for his approval or dictated by him in the first place. In other words, the dancer's movements must inevitably have emotional connotations; he cannot make any other kind of movements unless his nervous system is pathological. (Even when movement is pathological, a tic or some other form of motor uncontrol is likely to appear grotesque because of its apparent implications of meaning quite inappropriate to the situation.) No movement of the human body is possible without definite relation to life experience, even if it is random or inadvertent. (Martin 22-23)

Este segmento explica que la expresión corporal de los bailarines (a excepción de algún paso técnico) está basada por lo general en el lenguaje de la vida diaria. Sin embargo, Martín también deja claro en su teoría que no todos los movimientos en la

danza son tomados del lenguaje corporal que normalmente conocemos y usamos, ya que depender sólo de éstos no garantiza “the making of the dance at all” (59). En otras palabras, los movimientos de los bailarines consisten en una combinación de lenguaje corporal y de movimientos abstractos, los cuales hacen posible que la danza no se reduzca a un mero acto de pantomima.

En base al planteamiento de John Martin sobre la dinámica gestual en una coreografía, sostengo que en las escenas que le suceden a este dúo en donde la Novia es el centro de atención principal, sus gestos y la proyección corporal construyen el género femenino fundándose en lo que Deutsch describe como “the possibility that one will be judged according to normative standards—applied to one’s sex category—to be accountable to that sex category” (10). Es decir, la Novia por ser mujer y no hombre puede ser juzgada más severamente por sus deseos y sus acciones, sin importar cuán reprehensible sea la conducta de Leonardo en comparación con la de ella. Así, la gestualidad y la representación del cuerpo contribuyen a una construcción del género femenino más dinámica y subversiva, cualidades que como ya apunté antes sólo se infieren en el drama lorquiano mediante la elipsis, exceptuando la parte en que la Novia le expresa su disconformidad a la Criada y en la escena de la huida en el bosque.

Las escenas que siguen después del dúo de Leonardo y la Novia son un solo de ella en la que intervienen los dos cantaores y luego la Criada; la parte de la boda en que se interpretan el pasodoble y la rumba flamenca; la huida por el bosque y la pelea de Leonardo y el Novio. Al final del ballet la figura de la Novia resurge de entre los cadáveres de Leonardo y del Novio. Si se compara de forma paralela las partes del dúo y el solo de la Novia (incluyendo las intervenciones de los dos cantaores y la Criada) con los acontecimientos que ocurren en el drama, estas dos escenas de la coreografía se corresponden con el lapso temporal del cuadro tercero del primer acto, cuando la Madre y el Novio van a la casa de la Novia para concertar con el padre de ésta los arreglos para el casamiento. Al final de este cuadro la Criada nota que la Novia no está muy entusiasmada con la boda que se avecina. Así, el personaje de la Novia en este segmento de la coreografía dista de su representación en el tercer cuadro del primer acto del drama. Mientras que en esta parte del drama La Novia se conduce como un ser en apariencia sumiso (a pesar de la sospecha del lector/espectador), en la adaptación de Gades ella se expresa desde un principio como en realidad es: una mujer inconforme con su vida doméstica, atormentada por la pasión, el deseo y capaz de cometer un acto de rebeldía sin precedentes. El resto de las escenas en donde ella está presente lo confirman.

Polifonía

En el solo que interpreta la Novia después del dúo con Leonardo se puede observar a través de sus gestos y su lenguaje corporal repercusiones de lo que está ocurriendo en su psiquis: frustración, tormento, angustia y ansiedad. La intensidad de la música, sumado a los cambios que se producen en la misma en los momentos en que intervienen los dos cantaores y la Criada, dramatizan estos sentimientos de la Novia. De esta suerte, ella utiliza todo su cuerpo para expresar su desesperación: constriñendo su rostro, moviendo sus brazos con brusquedad e intensificando el zapateado. También la apertura de sus brazos, de su pecho y la manera en que deja caer sus brazos refleja un estado de resignación que es interrumpido súbitamente con un movimiento enérgico, como indicando que no renunciará a sus deseos. Otro gesto que determina la actitud rebelde de la Novia es cuando arroja el buqué que le entrega la Criada antes de acabar este solo.

En el pasodoble que tiene lugar durante la boda, el lenguaje corporal y la mirada de la Novia indica que toda su atención está dirigida hacia Leonardo, un impulso que no puede evitar incluso cuando baila con su Novio. Sin embargo, creo que un gesto que informa mucho sobre el verdadero sentir de la Novia y que no ha sido tomado muy en cuenta ocurre en el momento del brindis. Cuando los invitados y los protagonistas (exceptuando a Leonardo, que aún no ha llegado) alzan sus vasos, se puede observar que la Novia, a diferencia del resto que levantan sus vasos de vino muy por encima de sus cabezas, apenas levanta el suyo a la altura de su barbilla (aproximadamente en el minuto 24:46 de la coreografía). Este ademán de la novia es un claro indicador de su descontento y falta de entusiasmo con lo que está ocurriendo, cuando debería ser al revés.

Los movimientos de la Novia en la escena de la rumba flamenca en la boda se caracterizan por un gran erotismo en la forma de menear sus caderas y de entreabrir sus piernas al comienzo de este baile (aproximadamente en el minuto 26:45 de la coreografía). Este erotismo de sus movimientos se enfatiza en la manera de trabajar sus brazos. La novia, a diferencia del resto que palmea durante casi toda esta escena cubriendo de manera inevitable sus pechos, abre sus brazos constante y ampliamente mostrando la amplitud de sus senos, en un ademán que no desmiente la alta dosis de erotismo que en ese momento brota de su cuerpo. Otra particularidad que, a mi entender, acentúa la cualidad erótica de sus gestos es la ubicación delantera de su cuerpo con relación a los demás ejecutantes. El protagonismo implícito de su posición en esta parte, sumado al efecto de contraste que crea el color blanco de su vestido con los colores oscuros de los otros personajes, facilitan la exteriorización de sus verdaderos sentimientos (su pasión y deseo por Leonardo) a través de sus gestos y su lenguaje corporal.

Por último, aunque en la escena de la pelea entre Leonardo y el Novio en el ballet de Antonio Gades el lenguaje corporal de la Novia no expresa oposición al modelo pasivo y resignado de la mujer, como sí sucede en las escenas mencionadas anteriormente, al final de esta coreografía surge una interrogante que en mi opinión destaca el aspecto femenino en lo concerniente a su agenciamiento y su capacidad para emanciparse de las normas impuestas por el patriarcado. Lo que me impulsa a dicho posicionamiento, es que, a diferencia del final en la tragedia de García Lorca, en donde la Novia acaba sometiéndose a la voluntad de la Madre para que esta tome venganza en ella por la muerte de su hijo, en la adaptación coreográfica de Gades ella termina sola, mirando hacia el horizonte (el futuro). Según mi interpretación, esta forma de terminar en el ballet apunta a una historia controvertida respecto a la situación nacional del momento, si se toma en cuenta el año en que esta producción fue realizada (1974). El hecho de que la Novia termine así, sin la necesidad de doblegarse a nadie por sus acciones, infiere un acontecimiento próximo a suceder en la historia de España: la anticipada muerte de Franco y lo que será la vida después del franquismo. No se puede asegurar que cuando Gades realizó esta coreografía lo hiciera tomando en consideración estas posibilidades de una forma premeditada, o sea, sabiendo de antemano los efectos que este final tendría a partir de esta nueva situación de la Novia, que bien puede aplicarse a la situación de la mujer en España durante el trado-franquismo. Sin embargo, la alusión de un final en donde la mujer española entrevé nuevas oportunidades en el futuro a través de la proyección del espectador no deja de resultar atrayente.

Conclusión

Para concluir, el género femenino en esta adaptación al ballet se beneficia de una gestualidad agresiva y desafiante, como bien se puede observar en la escena de Leonardo y su Esposa. Aunque esta escena proviene del encuentro que ocurre entre Leonardo, su Mujer y su Suegra en el cuadro segundo del primer acto en el drama lorquiano, la actitud de la Esposa en la coreografía de Gades se torna más desafiante. La participación de Marisol en esta obra en calidad de mujer y artista reformada de los intereses franquistas que representó en su temprana carrera para una audiencia coaccionada al entretenimiento y la apatía política, exhorta a una construcción del género más acorde con el periodo de transición a la democracia que ya ha comenzado a tomar efecto. Uno de los puntos aclaratorios sobre la Novia es que si bien ella no carece de una indiscutible excepcionalidad en el drama lorquiano, lo cual se evidencia en su desafío a las normas del patriarcado que aún subsisten, la proyección de su cuerpo y su gestualidad en nuevas escenas en la coreografía le

ofrecen otras posibilidades para expresar sus deseos y su desobediencia a las normas impuestas. De igual forma, la afirmación corporal en el ballet sugiere una invitación al cambio que ya se aproxima.

En esta tragedia lorquiana el proceder de la Novia rompe con el modelo normativo del género femenino, tema que ha sido ampliamente estudiado por la crítica. No obstante, lo que llama la atención sobre este personaje, al igual que en otras protagonistas de los dramas rurales del autor granadino, es que terminan pagando un alto precio por trastornar los preceptos del género sexual. Si bien los nefastos desenlaces son propios de la tragedia como género literario, la pregunta que merece más seguimiento es la siguiente: ¿por qué García Lorca creó esta obra en plena Segunda República, periodo que se caracterizó por otorgarle derechos civiles a las mujeres como nunca antes había sucedido en la historia de España, e insiste en castigar a las protagonistas por rebelarse contra unas normas que en ese momento habían comenzado a considerarse retrógradas? Mi conclusión es que el ballet de Gades, sin dejar de revelar la opresión social que sufrían las españolas, le da una vuelta de tuerca al drama lorquiano porque, sin abandonar la tragedia, enfatiza la rebeldía de estas figuras femeninas durante el tardo-franquismo y en los primeros años de transición a la democracia, poniendo de relieve la continuidad de dicha opresión y nuevas formas de subversión a través de la figura femenina.

Obras citadas

Blasco Herranz, Inmaculada. "Gender and the Spanish Nation" in *Metaphors of Spain: Representations of Spanish National Identity in the Twentieth Century*. Javier Moreno-Luzón, and Xosé M. Núñez Seixas, editors. Berghahn, 2017, pp. 105-121.

"Bodas de sangre". *Youtube*, uploaded by EuroArtsChannel, 3 Oct. 2015, www.youtube.com/watch?v=riOpG5qPbK8.

Caño, Juan. *La ética de la danza*. *Youtube*, uploaded by TerritorioFlamenco, 1en. 2014, www.youtube.com/watch?v=0JxTkakfimQ&t=2037s.

Deutsch, Francine M. "Undoing Gender." *Gender and Society*, vol. 21, no. 1, 2007, pp. 106–127. JSTOR, www.jstor.org/stable/27640948.

Domínguez Isabel, Gómez Eva, Hernández Ana, Marín Silvia, and Pastor Raquel. "Antonio Gades Federico García Lorca: Bodas de sangre. Guía didáctica".

Polifonía

https://antoniogades.images/guiasdidacticas/Guia_didactica_BODAS_DE_SANGRE_Fundacion-Antonio-Gades.pdf

Dyer, R. and G. Vincendau. *Popular European Cinema*. Routledge, 1992.

Feal, Carlos. "El Sacrificio de la hombría en *Bodas de sangre*". MLN, vol. 99, no. 2, 1984, pp. 270–287. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2906188.

García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Allen Josephs and Juan Caballero, editors. Cátedra, 1997.

---. *La casa de Bernarda Alba*. Translated by Allen Josephs and Juan Caballero, Cátedra, 2003.

Gledhill, Christine. "Signs of Melodrama" in *Stardom: Industry of Desire*, edited by Christine Gledhill. New York Routledge, 1991. pp. 207-229.

Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco*. British Film Institute, 1986.

Johnson, Roberta. "Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 33, no. 2, 2008, pp. 251–281. www.jstor.org/stable/27742554.

Las Grecas. "Te estoy amando locamente". *Youtube*, uploaded by Daniiluss, 17 Jul. 2006, www.youtube.com/watch?v=U4il05Pt5Nk.

Martin, John Joseph. *The Dance in Theory*. Princeton Book Co., 1989.

Moncó, Beatriz. "Maternidad y alianza en *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca: Una lectura desde la antropología." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 35, no. 2, 2010, pp. 451–474. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27799166.

Muñoz-Pinillos, María Teresa. "Representaciones culturales e imaginarios colectivos como productores de estereotipos sociales: *Bodas de sangre*". Diss, *Universidad de Castilla-La Mancha*, 2015.

Pérez-Pedrero, Susana. "Bodas de sangre y La Novia: de Federico García Lorca a Paula Ortiz". *Tonos Digital*, vol.218, no. 35, 2018, pp. 1-15. *Revistas de*

Polifonía

estudios filológicos,

www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/search/results.

Santos Sánchez, Diego. "Mariana Pineda's Struggle Against Censorship." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 88, no. 8, 2011, pp. 931-944. ProQuest, <http://ezproxy.uky.edu/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.uky.edu/docview/910129300?accountid=11836>.

Saura, Carlos, director. "Bodas de sangre". Libra Films (USA), 1981.

Stone, Rob. "Through A Glass Darkly: Ritual and Transition in Carlos Sauras' Bodas de sangre." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 78, no. 2, 2001, pp. 199-215. ProQuest, <http://ezproxy.uky.edu/login?url=https://search-proquest-com.ezproxy.uky.edu/docview/853689684?accountid=11836>.

Triana-Toribio, Núria. *Spanish National Cinema*. Routledge, 2003.

West, Candace, and Don H. Zimmerman. "Doing Gender." *Gender and Society*, vol.1, no. 2, 1987, pp. 125-151. JSTOR, www.jstor.org/stable/189945