

Bodas de sangre o los códigos de instinto

por Luis Rafael Sánchez

Que *Bodas de sangre* es un texto dramático de calidades excepcionales lo confirma su inclusión constante en la programación de diversos teatros nacionales oficiales, compañías privadas de actores y su escenificación por los departamentos universitarios de drama cuya atención se dirige, exclusivamente, a la excelencia y la renovación. También lo atestigua su traducción al inglés, francés, italiano, alemán, ruso. Además su provecho como punto de arranque para otras creaciones artísticas. Así, tres óperas; una del argentino Juan José Castro del año 1952, otra del húngaro Sandor Szokolay del año 1964, otra del alemán Wolfgang Fortner del año 1957. *Bodas de sangre* ha inspirado también dos ballets; uno con coreografía del inglés Dennis Aplvor y otro con coreografía del español Antonio Gades. Finalmente, ha propiciado dos películas, la conocidísima de Carlos Saura y Antonio Gades y una marroquí, filmada en el desierto del Sahara y que lleva en el papel protagónico de La Madre a la famosa actriz griega Irene Pappas.

Estamos, pues, frente a un texto reverenciado por la crítica y el público, perteneciente a ese selecto puñado de dramas que denominamos clásicos contemporáneos como *Un tranvía llamado deseo*, *A puerta cerrada*, *Madre Coraje*, *Seis personajes en busca de un autor*, *Esperando a Godot*, *La muerte de un viajante*; dramas que examinan o bordean el misterio permanente de ese eterno desconocido que es el hombre a partir de la certeza de su ambigüedad y desamparo.

Para entrar a la obra *Bodas de sangre* no hay mejor puerta que la que nos abre el título mismo. Habitualmente, las bodas proponen un estallido de alegría, de afirmación vital, de entusiasmo de un ser por el otro; las bodas concretan las relaciones múltiples de la pareja, las afectivas y las intelectuales, en un todo curioso, singular, que promete vivirse bajo el signo de la armonía con que se acepta y solemniza el matrimonio. Sin embargo, las bodas propuestas en el título de la obra de Federico García Lorca son bodas en que la sangre se derrama.

La inminencia de la muerte, el fracaso nupcial como una condena, el cumplimiento de un fatum inexorable, se adelantan por medio de la paradoja estremecedora que cautiva el título. Digo paradoja porque la contradicción significante es sólo aparente. Desde el primer cuadro, desde la intervención de la madre para maldecir la existencia de las navajas, irrumpe el peso de la emoción trágica que crece, lenta, sigilosa. Como si fuera insuficiente la sugerencia nítida del título, su paradoja audaz e indiscutible símbolo, García Lorca ofrece, seguidamente,

la clasificación genérica de su obra: tragedia en tres actos y siete cuadros. Será *Bodas de sangre* la primera entrega de una trilogía trágica que incluirá *Yerma* y *La destrucción de Sodoma*. La tercera no la escribió aunque el autor habló muchas veces de ella. Igualmente, muchas veces habló del proyecto dramático titulado *Los sueños de mi prima Aurelia* que tampoco completó.

En *Bodas de sangre* la noción de la tragedia no participa, rigurosamente, de las exigencias listadas por Aristóteles en su *Poética*. No obstante, se produce en la misma más de una característica de las que el griego enumera, transformadas por la genialidad lorquiana. Por ejemplo, el trío de leñadores que aparece en el Acto Tercero cumple la función indudable del coro comentarista y hace suya la idea de la fatalidad que contamina toda la obra. También la Vecina que interviene en el Cuadro Primero y que reaparece en el Cuadro Último, funciona como corifeo novedoso, como portavoz popular – repárese que la Vecina comunica a la Madre que Leonardo pertenece a la familia de sus enemigos acérrimos. Finalmente La Luna y La Muerte disfrazada de mendiga gozan del poder inapelable de los dioses, de su pasmosa impiedad e indiferencia. Podemos, también deducir que la purificación ritual de la catarsis se anuncia en el llanto sin término a que se comprometen La Madre y La Novia en el Cuadro Final. Si bien La Madre permite que La Novia le acompañe en el llanto condiciona el permiso. Que lllore en la puerta. Que nos transgreda su recinto de dolor. La demarcación del odio y el rencor se fija para siempre. No hay iluminación, propósito de enmienda, indulgencia. Tragedia sí, a medias, intervenida por los usos antiheroicos, modernos, de sus personajes; tragedia entresijada por la sospecha y el temor, la disposición tajante a la confrontación, la corrosión moral que tramitan los silencios, los desasosiegos, los cuerpos que evitan encontrarse, mirarse, reconocerse.

En *Bodas de sangre* se asiste al triunfo del estallido primitivo, ciego, ajeno a todo control. Las palabras de La Novia en el Acto Tercero son reveladoras de esa idea fundamental, aglutinadora de las peripecias que tejen la tragedia:

"Yo no quería, óyelo bien, yo no quería. Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada del mulo."

Los símiles con que La Novia cuenta su fuga son remiten a la fuerza de una naturaleza que no admite la doma. Ambas imágenes intentan una curiosa defensa: la fuga de La Novia con Leonardo obedece a un gobierno irracional, inscrito en su sangre desde siempre. También Leonardo expresa su incapacidad para contener su pasión por La Novia y la achaca a unos ordenamientos cumplidos más allá de su propia persona. Ambos personajes declaran su inocencia. Ambos coinciden en la explicación de que el deseo que se les desata tiene la magnitud de las fuerzas naturales avasalladoras, los volcanes, las tormentas, los ríos desbordados. El deseo carnal se entiende como una ley que se cumple aunque se la resista.

Para lograr el cima de zozobra, ordenar la atmósfera trágica de una condena diseñada al margen de la voluntad de los personajes, Federico García Lorca acude a un ritmo dramático exactamente musical. Una musicalidad cortante se escurre entre los silencios graves que continúan tras las oraciones cortas. Dichas oraciones conciertan una comunicación que vale más por lo que calla que por lo que dice. A estas complicidades continuas entre palabra y silencio, entre alusión y resistencia a la palabra, se debe el ritmo recordado del diálogo; ritmo que se abraza sin reservas cuando el verso se encarga de la acción. La urgencia y la rapidez de la acción en el

Acto Tercero, por causa de la fuga, impone la forma cerrada del poema y la sonoridad de la rima consonante. Por eso la escena entre Leonardo y La Novia tiene la resonancia de una frenética danza verbal. La irrupción del elemento sobrenatural -La Luna y La Muerte- se apropia del misterio alucinante de la poesía: La Mendiga y La Luna asedian a los dos rivales a través de unos versos de dicción apresurada. El ritmo, el verso, el abandono lírico, son las opciones discursivas para una vividura que se ha encarcelado, metrificado.

Lo formidable de la ^odramaturgia de Federico García Lorca, el hecho renovador de su incursión escénica en su arriesgada y permanente teatralidad. Y por la teatralidad entendemos su capacidad para la sorpresa que entra por los oídos y los ojos, su convencimiento de que el teatro arranca del maridaje perfecto entre la verdad real y la magia. *Bodas de sangre*, ese gran código de los instintos es prueba extraordinaria de ello.

Notas de Luis Rafael Sánchez a la puesta en escena de Bodas de Sangre que escenificó el Teatro Rodante Universitario del 29 de abril al 8 de mayo de 1986 en la Plazoleta de Glorieta en la UPR Recinto de Río Piedras