



LORCA una vez más

NICOLAS DORR

Siempre he pensado que toda la obra de Federico García Lorca es danzable, por la fuerza gráfica de sus símbolos, su concepción del mundo tan decididamente agónica y su plenitud de imágenes y metáforas. ¡Qué danzas tan vigorosas sugieren su Romance sonámbulo, su Oda al Rey de Harlem, La cogida y la muerte y hasta, incluso, sus gacelas de Diván del Tamarit, por sólo mencionar algunos poemas; y ¿qué decir de su teatro? Desde invitaciones a danzas trágicas como a danzas cómicas pueden hallarse en piezas como: Mariana Pineda o El retablillo de don Cristóbal: teatro que nos entra por el corazón, y los ojos. Dramaturgia de una aguda y espigada sensibilidad que parece haber sido concebida sobre el teclado de un piano.

Y el Ballet Nacional no ha estado de espaldas, ciertamente, a estos estímulos. Ya se ha bailado La casa de Bernarda Alba; y cuando Alicia

Alonso se transfigura en Carmen, es más una legítima heroína del poeta granadino, que una española del francés Merimeé. Y ahora el montaje de Bodas de sangre acenta un camino hacia Lorca que hay que admirar y agradecer.

Hay dos aciertos fundamentales en esta versión del gran Antonio Gades y el dramaturgo Alfredo Maña: primero, haber concentrado y delimitado el conflicto central y argumental de la pieza —el amor y la obligada separación de Leonardo y La Novia—, y por consiguiente, presentar a ambos como los legítimos protagonistas de la trama, ya que son las primeras voluntades en pugna. Este aspecto —y es justo considerarlo— permanece confuso en la tragedia lorquiana; ya que La Madre adquiere una relevancia que difuma la coherencia del conflicto central, puesto que ella no lo genera. Era necesario, para ofrecer más nítidamente el mensaje de la pie-

za, arreglar las cosas como se ha hecho ahora: Leonardo y La Novia presiden al fin todo aquel retablo de vidas rurales, de intereses y sentimientos en lucha. Su trágica historia primero; lo demás, contexto influyente.

El otro acierto es llevar a escena lo que el poeta narró —tal vez porque dramáticamente le resultaba un reto a la medida—. Me refiero al duelo sangriento entre el Novio y Leonardo. Como, indiscutiblemente, es este el clímax de la tragedia, donde se rompe brutalmente el equilibrio y en el que se produce la más significativa y aguda conmoción por la separación abrumadora de los amantes, era un acontecimiento obligado, que debía ocurrir a nuestra vista. En danza sus posibilidades estéticas eran más factibles, y la solución de la contienda y muerte en tiempo espacioso ha sido aquí todo un hallazgo de acrisolado gusto.

Podríamos señalar aún un tercer logro que se extiende como atmósfera y raíz a lo largo del montaje y que se desborda y subyuga en el momento de la boda: es la concepción popular del mundo lorquiano, es la límpida y genuina cultura popular tradicional que alimenta y ensancha todo el ambiente y que llega a su esplendor cuando en la boda en torbellino irrumpe la vigorosa imagen del baile arrabalero al compás de un pasodoble de vitrola: El sombrero, en la voz honda de Juan Legido; encontrar y reafirmar estas posibilidades estéticas es otro motivo que invita a la reflexión.

Ha hecho bien Gades en elaborar en base a dos estilos su coreografía: por una parte, una imaginación onírica para abordar las ansias de encuentros prohibidos entre los amantes y su catástrofe final; por otra, un estilo rudo y real para apresar el mundo de los otros. Estilo que alcanza sus dos grandes ocasiones en el pas de deux entre Leonardo y su esposa y, sobre todo, en la boda. Ese contrapunto de expresiones diferentes sustenta la lucha de valores enemigos que engendra el drama: lo que debiera ser y lo que es.

Indiscutiblemente, en Bodas de sangre, se insiste sobre tres elementos cardinales de su mensaje: la pasión amorosa, el derecho de libertad y la muerte, pero estos significados permanecen abstractos en el montaje, porque se presentan emancipados de sus causas generadoras. Y al desatenderse estas fuentes —que son eminentemente sociales— todo queda al arbitrio de ciegas y extrañas fuerzas, de acciones humanas impulsadas por influjos desconocidos. Aquí radica un aspecto de consideración, ausente en la puesta: la ruptura entre Leonardo y La Novia y el casamiento de esta con El Novio responden a causas socioeconómicas, y esto explica profundamente el porqué del conflicto. Lorca, a pesar de su poesía, o tal vez por ella misma, hace que se conozcan estas motivaciones. Basta recordar estas palabras de Leonardo dichas a ella: "¿Quién he sido yo para tí?... Pero dos bueyes y una mala choza con casi





nada. *Esa es la espina*". O aquella reveladora escena entre la madre del novio y el padre de la novia —dos verdaderos comerciantes—, en que se cruzan palabras como estas:

—“Yo no vengo a pedirte nada.”

—“Tú eres más rica que yo”. Y después: “Lo mío es de ella y lo tuyo de él. Por eso. Para verlo todo junto, ¡qué junto es una hermosura!” Ya la suegra de Leonardo había comentado con respecto al matrimonio de *La Novia*: “Se van a juntar dos buenos capitales”.

Y es precisamente ese contexto social de intereses económicos desviando el camino de la sangre, destruyendo al amor junto a los odios ancestrales de venganzas sin sentido, lo que permite a esta tragedia (como a las otras que escribió Lorca, que en todas está la insistencia en tales bases) devenir símbolo de una España reaccionaria —aquella que después asesinaría al poeta—, acorralando y sojuzgando a una España joven, pletórica de amor y anhelos de fundar.

Lorca había asegurado en una de sus últimas charlas sobre teatro: “Soy un ardiente apasionado del teatro de acción social”. Recordemos esto siempre a la hora de abordarlo.

Creemos que es posible a través de imágenes danzarias expresar los fondos socioeconómicos de una historia. Ahí tenemos los ejemplos de *La casa de Bernarda Alba* y *Cecilia Valdés*. *Bodas de sangre*, con su inteligente, dramática y acendrada coreografía, bien podría experimentar un beneficioso ensanchamiento de su horizonte, a partir de un discernimiento escénico del por qué de aquellas acciones.

En esta época de convulsa lucha de clases, de mundos y aspiraciones opuestos, ni la danza más sublime debe quedar resagada en concebir y presentar las relaciones humanas como relaciones sociales. Esa insistencia —siempre que esté sustentada por el rigor artístico—, lejos de ser cargante, resulta despejante y útil. Y ¡qué más hermoso que

junto al goce estético hallar las causas sociales que mueven la vida?

Sin duda alguna, significa una rica experiencia ver bailar al Ballet Nacional una Bodas de sangre tan andaluza, y además, verle bailar majestuosamente. Han cambiado las zapatillas por los zapatos de tacones rotundos y resonantes, y parecería que siempre han bailado con ellos. ¡Qué bravíos para el flamenco y qué donairosos para el pasodoble! Bailaron más con la inspiración que con la técnica; la fuerte veta hispánica les erizó las venas y los hizo danzar a todos como gitanos. ¡Y qué actores! Porque aquello no era sólo danza, sino drama esencial y perdurable. Si valores ejemplares posee el Ballet de Cuba, uno de ellos es ese que ha hecho de sus bailarines profundos y convincentes histriones, capaces de gestar personajes humanísimos y vivirlos a plenitud.

Nuevamente hablemos de la boda, porque allí se produjo un hecho singular: a tal punto llegó aquella mezcla indisoluble y magnífica de danza y drama que todos los que asumíamos el paciente rol de espectadores, no pudimos soportar más y rompimos en estruendosos aplausos; fue una verdadera catarsis. Esos rugidos de manos eran el testimonio de la vasta agitación espiritual que toda aquella situación provocaba. De no haber concluido segundos después aquel instante extraordinario, se hubiera provocado un asalto pirandelliano del lunetario sobre el tablado para detener a aquellos bailarines y reñirles y al mismo tiempo alzarlos en hombros por habernos así alterado y engrandecido. Aquello fue nada menos que la experimentación de la emoción estética, tan rara vez lograda en toda su perturbadora potencialidad.

En los personajes centrales, Loipa Araújo cautivó para siempre con su cabal interpretación de La Esposa. Su pas de deux con Leonardo, de una espléndida concepción coreográfica, no podrá borrarse fácilmente de nuestra memoria. Era impresionante su imagen alargada, sinuosa y angustiada como





una figura del Greco. José Zamorano en Leonardo tuvo todo el fuego retador y recia virilidad que el personaje exige; su baile fue muy auténtico y preciso. Marta García danzó como acostumbra, con el dominio total de su cuerpo y sus riesgos técnicos cautivadores, pero debe penetrar más en esa compleja muchacha amargada, palpitante y virgen que Lorca llamó La Novia. Una sensualidad casi maligna la alejó de su rol. Raúl Bustabad y Clara Carranco en El Novio y La Madre mantuvieron con acierto una línea ascendente de evoluciones.

Con Bodas de sangre nuestra ejemplar compañía de ballet demuestra, una vez más, la prodigiosa variedad de su repertorio. Las aladas Willis y los románticos príncipes también danzan al compás de la música cubanísima de Lecuona o de Roldán, reemplazan las zapatillas por calzados hispanos, bailan pasodobles, flamenco o insinúan pasos de rumba y hasta de danzas rituales africanas. Ya han sonado en sus funciones los tambores batá, y Alicia Alonso ha movido caderas bajo su influjo. ¿Puede hallarse hecho más alocucionador para las búsquedas artísticas que estas últimas experiencias de nuestro ballet?

Artífices de lo clásico-romántico, los creadores del Ballet Nacional son a la vez audaces renovadores del arte escénico. Pero, ¿cómo no serlo, si su primordial figura, al igual que nos transporta al siglo de Giselle, hace arribar a nuestra escena la estética actual con su coreografía de Génesis?

Bodas de sangre ha venido a sumarse orgánicamente a un repertorio caracterizado por el vigor y la sensibilidad contemporánea. ¡Esperamos nuevos asombros!

Pág. 16: Marta García y Francisco Salgado.

Pág. 17: Loipa Araújo (Fotos: Luis Castañeda).

Escena final de Bodas de sangre, con Marta García, José Zamorano y Raúl Bustabad. (Fotos Tonatiuh Gutiérrez, México D.F.).