

## **BODAS DE SANGRE EN LA ARGENTINA**

**Norma Saura**

Universidad de Morón, Argentina  
normasaura@hotmail.com

Recibido: 16/09/2019. Aceptado: 01/10/2019.

### **Resumen**

En el presente trabajo presentamos dos reelaboraciones de *Bodas de sangre* realizadas en la Argentina. La primera tiene el valor agregado de haber sido la primera película sobre una obra de García Lorca a dos años de su violenta muerte, y con la presencia en la pantalla de Margarita Xirgu. La segunda es la versión teatral que ideara el dramaturgo y actor Juan Carlos Gené entretejiendo recuerdos propios y ficción lorquiana y que se presentara en el CELCIT de Buenos Aires en 2010 y 2011.

**Palabras clave:** García Lorca - Guibourg - Gené - Margarita Xirgu - Intratextualidad

### **BLOOD WEDDING IN ARGENTINA**

#### **Abstract**

This note studies two Argentinian reelaborations of *Blood Wedding*. The first one has got the extra value of being the first filmic adaptation of any Lorca's dramatic work, made only two years after his violent death, and with Margarita Xirgu on the screen. The second one is a theatrical version made by the playwright and actor Juan Carlos Gené mixing Lorca's fiction with his own memories, and staged in the CELCIT of Buenos Aires during 2010 and 2011.

**Keywords:** García Lorca - Guibourg - Gené - Margarita Xirgu - Intratextuality

## García Lorca en el cine argentino

En 1929 García Lorca había viajado a los Estados Unidos de Norteamérica y a Cuba. Pero en 1933 llegó el “viaje del triunfo”<sup>1</sup> a la Argentina. La Sociedad Amigos del Arte<sup>2</sup> lo invitó a dar varias conferencias en Buenos Aires y también lo hizo la actriz Lola Membrives para poner en escena *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*.

*Bodas de sangre* se había estrenado en el Teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933<sup>3</sup>, en mayo se vio en Barcelona y obtuvo el éxito definitivo en julio de ese mismo año, en el Teatro Maipo de Buenos Aires<sup>4</sup>. Luego la Compañía de la Membrives pasó al Teatro Avenida; el público se agolpaba para asistir a la función y conocer al autor en persona, quien gozó de numerosas entrevistas, invitaciones y de una una popularidad asombrosa de la que no se cansaba de admirarse el mismo Lorca:

No como ni un día en el hotel. Siempre estoy invitado y llevado y traído. Esta mañana firmé en la cama veinte álbumes [...] Buenos Aires tiene tres millones de habitantes pero tantas fotos han salido en esos grandes diarios que ya soy muy popular y me conocen por las calles. Esto ya no me gusta nada. Pero es para mí importantísimo porque he conquistado a un pueblo inmenso para mi teatro<sup>5</sup> (García Lorca, 1994: 1142-1143).

---

<sup>1</sup> El crítico español Miguel Pérez Ferrero, que había entrevistado a García Lorca para el *Heraldo de Madrid* a su retorno a España calificó el primer viaje como “viaje de estudios” mientras que el viaje a Buenos Aires fue realmente el “viaje del triunfo.”

<sup>2</sup> Institución que desarrolló un original modelo de gestión cultural al favorecer todas las manifestaciones artísticas entre 1924 y 1942.

<sup>3</sup> Por la Compañía de Josefina Días de Artigas y Manuel Collado.

<sup>4</sup> Ante la excelente respuesta del público, los empresarios, Lola Membrives y su esposo, solicitaron y lograron que Federico viajara a Buenos Aires.

<sup>5</sup> Escrito al dorso de una fotografía enviada a su familia desde Buenos Aires, otoño de 1933. Incluido por Miguel García Posada en su edición de las obras de García Lorca.

El crítico teatral Edmundo Guibourg (1893-1986) en un número de *Proa* en homenaje al poeta le contaba en entrevista a Mona Moncalvillo:

Un año y medio después de la muerte de García Lorca vino a mi casa, precisamente aquí, Margarita Xirgu y me dijo que quería filmar “Bodas de sangre” en homenaje a Federico con quien fuimos amigos en Buenos Aires. “¿Qué necesita de mí?” le pregunté. Margarita quería que además de escribir el guión, hiciese la película (Moncalvillo, 1998: 23).

Y así se hizo. Guibourg confesaba en otra entrevista:

[...] Me agradó dirigir cine, pero no tanto ... no tanto... Era muy engorroso, perdimos el tiempo esperando el sol en Córdoba –llovía a cada rato– cometí el error de grabar la música antes de lo debido y cuando hubo que cortar la película no me atrevía a hacerlo por no dañar la música (Naios Najchaus, 1984).

Esta película es la primera versión cinematográfica de una obra de Federico y el único documento filmico con la presencia de la Xirgu. La censura franquista prohibió su exhibición por la clara postura de los actores y por representar una posición política del director. En 1975 El Museo Municipal de Cine “Pablo Ducrós Hicken” de Buenos Aires la incluyó en el ciclo *El filme maldito en el Cine argentino*.

El español Manuel Peña Rodríguez la produjo para CIFA. La Compañía de la Xirgu cubrió los roles como en el teatro. Ella misma encarnó a la Madre, Amelia de la Torre a la Novia<sup>6</sup> y Enrique Alvarez Diosdado al Novio, mientras que Pedro López Lagar iniciaba con este filme, en el rol de Leonardo, una larga trayectoria cinematográfica en la Argentina.

Helena Cortesina, primera directora de cine en

---

<sup>6</sup> Amelia de la Torre había conocido a Federico en 1933; en la primera representación de *Bodas de sangre*. Ella representaba a la Muerte. Se cuenta que García Lorca había aprobado su participación, al afirmar que “la Muerte tiene que ser joven y bella”. A fines de 1935 Amelia le escribió a Federico pidiéndole recomendación para ingresar a la Compañía de Margarita Xirgu.

España, fue la mujer de Leonardo.

La filmación se realizó en Jesús María, provincia de Córdoba. El montaje final estuvo a cargo de la pintora y figurinista madrileña Victoria Durán, también exiliada.

Juan José Castro compuso la música y la dirigió pero su partitura excedía el metraje de la película. Unos años después compuso la ópera *Bodas de sangre*, estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 8 de agosto de 1956 bajo la dirección del músico y con la *régie* de Margarita Xirgu.

### La tragedia llevada al cine

Su autor calificó a *Bodas de sangre* de tragedia, y está claramente expuesta la lucha de los personajes, su enfrentamiento con el destino y su catástrofe.

La tragedia es un género poco frecuentado en el siglo XX. García Lorca, andaluz nacido de una cultura antigua pero también asiduo lector de los trágicos griegos, habla del duende y de la cultura de la sangre donde éste habita. Hay un vínculo entre lo trágico griego y la cultura mediterránea andaluza que Federico desnuda, un responder a la llamada de la sangre y de la tierra, un destino fatal que los protagonistas de *Bodas de sangre* no pueden eludir:

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  
(García Lorca, 1997: Acto III, cuadro 1º, 463).

En el bosque, lugar sagrado donde se realiza el ritual, sucumben el Novio y Leonardo. La Novia vuelve al pueblo, execrada, y la Madre lamenta su definitiva soledad.

En el filme los créditos son acompañados por música de raíz hispánica, donde las cuerdas y las maderas sugieren con sonidos oscuros la tragedia pasional que propone el título.

La primera macrosecuencia funciona como prólogo, pues relata la prehistoria del conflicto trágico: la muerte del esposo que la Madre recuerda en el primer cuadro de la obra teatral. La palabra está ausente en este prólogo que se compone de dos secuencias y es sostenido por la música. Un cielo claro que se va oscureciendo como anticipación del crimen y un río serrano que mueve impetuosamente la rueda del molino. Entre el cielo y la tierra los conflictos humanos. Lo que parecía una estampa bucólica se carga de tensión: tres pares de pies calzados con alpargatas se deslizan subrepticamente entre los matorrales, alternándose con los planos de otros pies bien calzados con botas, de un hombre que lleva de las riendas a su caballo. Los primeros cavan la tierra para desviar el curso del agua. Las cuerdas anuncian el crimen: el enfrentamiento de los personajes señalados a través de la metonimia, pobres y rico. Luchan y el jinete es muerto de un tiro en el pecho y no con una navaja. Queda tendido junto al agua que defendía.

La secuencia siguiente ocurre en el interior de una casa donde una mujer que está junto a sus dos niños atiende al bullicio que llega de la calle. Son los vecinos que han encontrado al muerto y lo traen al pueblo. La mujer sale y al reconocerlo cae sobre él con un trístísimo “¡Ay!” El agua que fluye cierra la secuencia.

Un cartel extradiegético anunciará entonces:

Sangre resbalada gime muda canción de serpiente.

El odio se enrosca en el odio abarcando a las generaciones sucesivas. La aspereza de la campiña serrana es menos ruda que el alma de los labriegos y que su lucha por el agua que ha de dar vida a los secanos. Y el odio deja rodar los años y sigue acechando como una maldición.

He aquí un motivo para los odios y la muerte, no explicitado en la obra teatral, motivo ligado a la explotación de la tierra: la necesidad de agua de los menos favorecidos, que puede llevar al crimen para conseguirla.

El cartel citado comienza con dos versos del romance “Reyerta” del *Romancero gitano*. No será la única vez que Guibourg acuda a ese *Romancero* en claro uso de la

intratextualidad y en el contexto de homenaje a García Lorca.

Se ha elegido un orden cronológico lineal para contar la historia, con mayor duración que en la obra original ya que se actualizan situaciones que en la obra teatral son simplemente referidas por los personajes como ocurridas en el pasado.

Las relaciones entre Leonardo y la Novia están marcadas por una violenta atracción sexual y el conflicto de la mujer que quiere guardarse. En dos ocasiones aparece el "Romance de la casada infiel". Durante una conversación junto a la reja, él, sosteniéndole una mano para despedirse y ya en vísperas de su propio casamiento con la prima de la Novia, le dice: "Ni nardos ni caracolas/ tienen el cutis tan fino". Y, ya distanciados, cuando ella lleva el almuerzo a su padre, Leonardo la acosa en plena sierra, la abraza y besa a la fuerza y murmura "El almidón de tu enagua me suena en el oído como seda rasgada por cuchillos"<sup>7</sup>. La Novia amenaza con rasgarle la cara con sus uñas ante lo cual Leonardo expone la fatalidad del deseo con palabras casi iguales a las del diálogo en el bosque del tercer acto<sup>8</sup>. Ella, que ha defendido su honra, al volver a su casa jura ante una imagen de la Virgen "Tú que me oyes sabes que esto se acabó".

Una breve secuencia muestra después a la muchacha haciendo una tortilla y cantando un fragmento del "Romance sonámbulo" con su carga de presagios funestos.

Tras el casamiento del despechado Leonardo<sup>9</sup> al que asiste la Novia, se produce el asesinato del hijo mayor. La secuencia de la nana funciona como un indicador del paso del tiempo: hay un hijo, y una mujer, la de Leonardo, que

---

<sup>7</sup> El texto del romance es: "El almidón de tu enagua / me sonaba en el oído / como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos".

<sup>8</sup> "Que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale de las carnes".

<sup>9</sup> "Tú lo quisiste. Amarrado por ti, hecho por tus manos. Tu orgullo me trajo a esto".

llora el desamor.

La macrosecuencia de la boda de la Novia con el Novio (preparativos - realización - fiesta ) es rica en motivos folclóricos: los carros floridos que llevan a los invitados hacia la iglesia, la fiesta posterior, cante y baile – pura Andalucía– pero que resultan demasiado extensos y debilitan la tensión.

En el bosque no hay leñadores ni brilla la Luna. La secuencia del duelo, elidida en la obra teatral, se representa en el filme; la Mendiga es una vieja acurrucada en su manto que por momentos se mimetiza con la vegetación y por momentos se desliza como reptando a la espera de que caigan los hombres. Las dos Niñas, las Parcas, aquí son tres y llevan en las manos objetos simbólicos: una madeja, un ovillo y las tijeras.

La Mendiga se desliza dentro de la iglesia mientras un cortejo enlutado va escoltando a la Madre. El narrador extradiegético acompaña con un fondo musical de marcha fúnebre. La Novia atraviesa el pueblo entre el rechazo y la reprobación de la gente y así entra al lugar sagrado para quedar frente a la Madre y sostener ambas el grito de sus dos soledades.

En conclusión, esta película respeta el texto original con algunas variantes que actualizan episodios narrados en aquél y agrega muy poca sustancia. Quizás lo más notable sea haber planteado el origen de los odios familiares en relación a la tierra y la posesión del agua.

### ***Un cuento para cuatro actores***

En 2010 asistimos en Buenos Aires a una representación de *Bodas de sangre*. Nos llevaban inexorablemente mi amor por Federico y su obra y la admiración por un gran hombre de teatro, director, actor él mismo, dramaturgo y maestro de actores: Juan Carlos Gené (1929-2012). La cita era en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT).

Juan Carlos Gené ha reconocido en su vida la obsesiva presencia de García Lorca al que se acercó a menudo a través de poemas o fragmentos dramáticos trabajados de forma experimental con la actriz Verónica Oddó, su pareja durante los últimos treinta años de su vida.

En la ocasión que comentamos tomó un texto completo, el de *Bodas de sangre*, al que enmarcó en sus propios recuerdos de infancia. Gené tenía entonces ochenta años.

El título, *Un cuento para cuatro actores*, alude a la presencia inicial de un narrador, el mismo Gené, que plantea la reinención de sus propios recuerdos. En el año 1933, Juan Carlos tenía casi 5 años. Su madre y su tía alborotaban porque Federico había llegado a Buenos Aires. Con él presente, no podían perder la representación de *Bodas de sangre* en el Teatro Avenida. En el 34 volvieron ambas al Avenida para escuchar *Juego y teoría del duende*, a sala colmada. Así empezaba a forjarse un mito familiar. Una madre fascinada por los ojos negros del atractivo andaluz, que contaba la historia donde

[...] había un caballo sonoro e invisible, una luna que hablaba y tenía frío, una víbora en un arcón y el gato Félix. Y yo no podía comprender que un pariente del gato Félix como ese Leonardo de los Félix hiciera algo tan terrible como lo que yo escuchaba<sup>10</sup>.

Pocos años más tarde, llanto y dolor: la noticia del fusilamiento en agosto del 36. Juan Carlos volvía del colegio, donde había aprendido en la Historia Sagrada que Caín había asesinado a su hermano Abel.

[...] encontré a mi madre y a la tía Raquel abrazadas y llorando; por supuesto fue verlas así y llorar yo también [...] Fue así como supe, a mis 8 años, que existían hombres reales que asesinaban a hombres reales<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Fragmento del texto inédito mecanografiado depositado en el Archivo Juan Carlos Gené, Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

<sup>11</sup> *Idem*.



Jorge Dubatti otorga valor iniciático a estos recuerdos en el sentido de que Gené supo por primera vez de la fascinación por el teatro y por García Lorca a través de su madre y su tía. Al mismo tiempo Gené habría conocido que el mito de Caín y Abel podía encarnarse en la realidad, situación que él mismo calificara de “pérdida de la inocencia” (Dubatti, 2017).

En una entrevista hecha por Juan José Santillán<sup>12</sup> a Verónica Oddó y Gené, el dramaturgo explicaba:

Hacia falta un relato para unir todas las escenas porque teníamos sólo cuatro actores y Lorca pide dos tríos. Y se me ocurrió vincular el texto con los mitos familiares que fundamentan existencias. Como la memoria siempre inventa recuerdos, y uno no sabe bien dónde termina lo real y dónde comienza lo fantástico, quise jugar con esa idea. Hubo cuatro o cinco versiones del texto. Una de las dificultades fue evitar que mi historia tenga demasiado protagonismo frente a la obra de Lorca. Por suerte tuvimos mucho tiempo para elaborar este planteo en los ensayos.

En un escenario desnudo hay cuatro sillas y una mesa, hojas secas en el piso como metonimia del secano que marchita y asfixia. Esa es la escenografía, mínima y poderosa como la música que acompaña la representación. Música extraña: la guitarra, el ritmo marcado por los golpes de las manos sobre la madera del cajón peruano o sobre la mesa, un chamamé en la fiesta de boda...

La historia fue reducida a secuencias esenciales y los cuatro actores se multiplicaron encarnando dos y tres personajes con pequeños cambios de vestimenta y de actitud. Destacó Verónica Oddó como la Madre, y también la suegra de Leonardo; Violeta Zorrilla fue la Novia y también la mujer de Leonardo; Camilo Parodi fue el Novio y Leonardo, y vestido de blanco representó a la Luna<sup>13</sup>. Gené hacía además de narrador, enlazando sus propias

---

<sup>12</sup> *Clarín*, 18/07/2010.

<sup>13</sup> Recordemos que el autor sugería que la Luna fuera encarnada por un joven leñador.

vivencias con la ficción teatral, comentando a veces, y hasta en el rol del padre de la Novia. También a él se debe la dirección de actores y la iluminación. Este particular enlace entre la memoria y la ficción produjo en los espectadores distanciamientos y temblores profundos, y favoreció el encuentro con Federico García Lorca merced a la genialidad de ese hombre de teatro que fue Juan Carlos Gené.

### Referencias

Cosentino, Olga (2015). *Mi patria es el escenario. Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*. Prólogo de Pablo Zunino y "Cronología" de Milagros Plaza Díaz. Buenos Aires: Corregidor.

Dubatti, Jorge (2017). "Memoria(s) de Federico García Lorca en los escenarios argentinos: historia y presente". *Letral*, n. 19. 8-30. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6666/5766>

García Lorca, Federico (1994). *Obras VI. Prosa 2. Epistolario*. Ed de Miguel Ángel García Posada. Madrid: Akal.

García Lorca, Federico (1997). *Obras completas II. Teatro*. Ed de Miguel Ángel García Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Moncalvillo, Mona (1998). "Guibourg y García Lorca". Entrevista. *PROA: Los cien años de Federico García Lorca*. 3ª época, n. 35, mayo-junio.

Naios Najchaus, Teresa (1984). *Conversaciones con el teatro argentino de hoy II, 1981-1984*. Entrevista a Edmundo Guibourg. Buenos Aires: Agon.