

## **Adaptaciones de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Unos ejemplos húngaros**

Eszter Katona  
*Universidad de Szeged*  
[katonaeszter@gmail.com](mailto:katonaeszter@gmail.com)

### **Palabras clave:**

García Lorca. *Bodas de sangre*. Adaptaciones húngaras. Ópera. Teatro de danza y movimiento.

### **Resumen:**

Actualmente en Hungría hay mucha discusión acerca de la dirección escénica de la ópera. Por eso considero interesante examinar este género tan polémico, enlazándolo con la cuestión de la adaptación de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca. Mi elección ha sido motivada también por la reciente muerte de Sándor Szokolay, compositor húngaro que se inspiró en la obra del dramaturgo granadino y escribió su versión operística en 1964. Junto a la ópera, de *Bodas de sangre* también nacieron numerosas adaptaciones al teatro de danza y movimiento, de las cuales quisiera también destacar y examinar algunas interesantes.

---

## **Adaptations of Federico García Lorca's *Blood Wedding*. Some Hungarian examples**

### **Key Words:**

García Lorca. *Blood Wedding*. Hungarian adaptations. Opera. Dance and movement theater.

### **Abstract:**

Currently the stage direction of operas is a much-discussed topic in Hungary. For this reason, I consider it interesting to examine this controversial genre, relating it to the adaptations of Federico García Lorca's *Blood Wedding*. My choice was also motivated by the recent death of Sándor Szokolay, the Hungarian composer who used this drama of the Andalusian playwright as an inspiration to write an opera version in 1964. In addition to opera, *Blood Wedding* has also been adapted to other

genres, like dance and movement theater; from these productions I will also highlight and examine some interesting performances.

---

Hoy en día, en Hungría hay mucha discusión acerca de la dirección escénica del género operístico. En las páginas de la revista *Színház*, publicación más importante de la prensa teatral húngara, hace más de un año está desarrollándose un debate animado sobre la situación actual de la dirección de la ópera con la participación de trece personajes destacados de la vida cultural, entre ellos músicos, directores y críticos teatrales. Por un lado, ha sido por este motivo que he pensado examinar este género tan polémico, enlazándolo con la cuestión de una adaptación de un drama de Federico García Lorca. Por otro lado, mi elección de tema ha sido motivada también por un triste acontecimiento, la muerte en 2013 de Sándor Szokolay, compositor húngaro que se inspiró en *Bodas de sangre* del dramaturgo granadino y escribió su versión operística en 1964. Desde la primera puesta en escena de *Vérnász* de Szokolay han pasado exactamente cincuenta años y así, este aniversario redondo ofrece buena posibilidad para repasar algunas cuestiones sobre su adaptación musical y las diferentes direcciones – tradicionales y modernas – de su ópera. Además, *Bodas de sangre* inspiró no solamente al compositor húngaro más importante del siglo XX, sino que también nacieron numerosas adaptaciones del mismo drama al teatro de danza y movimiento, de las cuales quisiera destacar algunas interesantes y, por algún motivo, memorables.

\*\*\*

## 1. Federico García Lorca en Hungría

Federico García Lorca es un autor bien conocido por el público húngaro. Según una historiadora de literatura: «Queríamos antes a Lorca y sólo mucho después empezamos a conocerle.» [Mész, 73] Eso es verdad, ya que antes de descubrir su obra, conocemos su nombre gracias a Miklós



Radnóti, poeta húngaro que, en dos poemas suyos, conmemoró la trágica muerte de García Lorca.<sup>1</sup> Luego, la constelación política de la posguerra húngara, el régimen comunista favoreció mucho la difusión de la popularidad del poeta andaluz, exaltado como el primer mártir del fascismo español. Sobre todo eso motivó las primeras ediciones y el comienzo de las investigaciones sobre la obra de Federico García Lorca.

Algunos poemas del granadino fueron traducidos al comienzo de los años 40 y el primer tomo entero publicado en húngaro fue el *Romancero gitano* [García Lorca, 1947a, 1947b] en 1947. Luego, en los años 50 y 60 se editaron también sus más populares obras dramáticas y, en 1967, gracias al trabajo de más de veinte traductores, entre ellos excelentes poetas y escritores, se publicaron también las *Obras completas de Federico García Lorca*. [García Lorca, 1967] No obstante, hay que añadir que la edición de 1967 es un tomo *completo* solamente en su título, ya que desde aquella fecha vieron luz otras publicaciones y reediciones, a veces con traducciones nuevas. [García Lorca, 1988, 2006]

Junto a las ediciones de las obras, Lorca, el dramaturgo, por supuesto, emocionó mucho más al público desde las tablas teatrales. El primer estreno de una de las obras suyas fue en 1955 cuando el Teatro *Katona József* de Budapest puso en su programación *La casa de Bernarda Alba* bajo la dirección de Endre Marton.<sup>2</sup> La última pieza de García Lorca, desde entonces hasta nuestros días, es la obra puesta en escena más veces en Hungría.<sup>3</sup> En popularidad la siguieron *Bodas de sangre*, estrenada por primera vez en 1957, *La zapatera prodigiosa* (1959), *Don Perlimplín* (1960), *Yerma*, *Mariana*

<sup>1</sup> En el epigrama *Federico García Lorca* (1937) de Radnóti apareció por primera vez el nombre del escritor andaluz en la literatura húngara. Luego, en el diálogo del Pastor y del Poeta de la *Primera Égloga* (1938) vuelve otra vez su recuerdo.

<sup>2</sup> El teatro originalmente proyectó el estreno del drama *Galilei*, obra de László Németh, sin embargo, el régimen dictatorial de Hungría prohibió la puesta en escena de aquella pieza. Por eso el director eligió *La casa de Bernarda Alba*. Así, la obra de Lorca prohibida en España pudo ser estrenada en Hungría, paradójicamente en lugar de otro drama censurado por el sistema dictatorial comunista.

<sup>3</sup> Sobre las representaciones húngaras más interesantes de *La casa de Bernarda Alba* en el siglo XXI véase el artículo de Eszter Katona. [2013]



*Pineda, Don Cristóbal y Doña Rosita* (todas puestas en escena en 1962) y *Doña Rosita* (1964). El debut de las piezas «irrepresentables» del dramaturgo de Fuente Vaqueros tardó más décadas, y solamente a finales del milenio y en los primeros años del siglo XXI pudimos conocer algunas de éstas: *El maleficio de la mariposa* en 1996, *La comedia sin título*<sup>4</sup> en 2006, *Así que pasen cinco años* en 2008 y *El paseo de Buster Keaton* en 2009. La única pieza no estrenada hasta el momento es *El público*.

## 2. Adaptaciones a diferentes modalidades escénicas

Por supuesto, la recepción húngara de la obra de García Lorca no dependió solamente de las ediciones y de los estrenos de teatro de prosa, sino que también las diferentes adaptaciones –a la ópera, al musical, al ballet, a la danza folclórica o al teatro de movimiento– contribuyeron mucho a la formación de su imagen. La riqueza artística de las obras teatrales de García Lorca da posibilidad a múltiples adaptaciones escénicas. La gran musicalidad, el expresivo y simbólico cromatismo, y la eternidad de los temas de su mundo inspiraron a muchos artistas, tanto músicos como coreógrafos.

La primera adaptación al género operístico nació a base de una pieza breve de Lorca *La doncella, el marinero y el estudiante* (1960), una ópera de unos 15 minutos, del compositor y pianista Iván Erőd. La siguiente obra fue *Bodas de sangre*, composición de Sándor Szokolay en 1964, a la que regresaremos más adelante de manera detallada.

Por supuesto, mucho antes de los citados ejemplos húngaros aparecieron otras adaptaciones entre las cuales la más temprana fue *The wind remains* (*Reliquia del viento*, 1942), basada en *Así que pasen cinco años*, ópera de Paul Bowles. Leonard Bernstein la estrenó por primera vez en 1943, es decir, y eso es muy raro, mucho antes de que *La leyenda del tiempo* se

---

<sup>4</sup> Esta obra fue estrenada en castellano por la compañía del Teatro de la Abadía dentro del Festival de Primavera de Budapest en 2006.



pusiera en las tablas en su forma original, es decir, como teatro de prosa.<sup>5</sup> El mismo compositor adaptó también *Yerma* (1955), y la trágica historia de la heroína que anhela inesperadamente ser madre inspiró también al brasileño Heitor Villa-Lobos (1955, estrenado en 1971). En 1949 Juan José Castro hizo su versión musical de *La zapatera prodigiosa* y, en 1952, el mismo compositor argentino adaptó también *Bodas de sangre*. [Vídeo 1] Esta última sirvió de inspiración al músico alemán, Wolfgang Fortner, que realizó su versión basándose en el drama lorquiano con el título *Bluthochzeit*. Después de la mencionada adaptación de Sándor Szokolay (*Vérnász*, 1964) solamente en 1992 nació la siguiente versión operística de este drama, musicalizada por Nicola LeFanu. También *La casa de Bernarda Alba* es una obra popular e inspiradora para los compositores: el alemán Aribert Reimann y el barcelonés Miquel Ortega expresaron su honor ante Lorca con sus adaptaciones en 2000 y en 2007 respectivamente. El alemán Hans-Jürgen von Bose compuso *Quimera* (1986), apoyándose en la obra homónima del dramaturgo andaluz. Jan Müller-Wieland, un músico compatriota de von Bose, recibió inspiración de la *Comedia sin título* (1998), otro ejemplo del teatro «bajo la arena». Parece que *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, a pesar de ser una obra menos valorada en los teatros de prosa, sirvió a muchos compositores para hacer su propia versión operística: la musicalizaron el alemán Wolfgang Fortner y el italiano Bruno Maderna, ambos en 1962, el británico Simon Holt en 1998, y János Vajda en 2013. El músico húngaro, mencionado últimamente, combinó *El amor de Don Perlimplín* y *El retablillo de Don Cristóbal* para componer dos óperas de un acto, estrenadas a la vez. También la temporada de 2014-2015 guarda una sorpresa para los amantes de este género: el Teatro Real de Madrid ha puesto en su programación *El público*, composición de Mauricio Sotelo.

---

<sup>5</sup> El primer estreno fuera de España de *Así que pasen cinco años* fue en 1958 en Puerto Rico, bajo la dirección de Victoria Espinosa. El debut en Europa fue en 1959 en París, en el *Teatro Recamier*, bajo la dirección y traducción de Marcelle Auclair. [García Requena, 1959] En España un grupo de jóvenes estudiantes aficionados del Liceo Francés de Madrid la puso en escena solamente en 1975. [García Pavón, 1975: 62]



Muchos bailarines y coreógrafos recibieron inspiración del teatro de García Lorca para realizar su adaptación e interpretación propias. Algunos de ellos no eligieron una obra concreta, sino que más bien querían expresar en el lenguaje corporal (danza y movimiento), acompañado por la música, toda la cosmovisión lorquiana. Otros, no obstante, se concentran más bien en un drama, sobre todo los más populares son *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre*.

La más temprana adaptación al ballet fue la obra de la famosa compañía de Győr, bajo la dirección y protagonismo de Iván Markó, con el título *Az igazság pillanata* (*El momento de la verdad*, 1980). [Vídeo 4] Una producción más reciente, con el título *La casa de García Lorca* (2008), coreografía de Dóra Barta (sobre la música de la ópera *Ainadamar* de Osvaldo Golijov), también fusiona la influencia de más piezas lorquianas, entre ellas *Yerma*, *Bodas de sangre*, *El amor de Don Perlimplín* y *Doña Rosita*. [Vídeo 5]

En las dos últimas décadas nacieron numerosas paráfrasis *sobre La Casa de Bernarda Alba*, entre ellas las más memorables fueron la coreografía folclórica de Jolán Foltin, (con el título *Harangok* [*Las campanas*, 1999]), la visión flamenca de Veronika Vámos (con el título *¡Bernarda!*, 2000), la adaptación al teatro de movimiento de Dóra Barta *La casa de Bernarda Alba* (2008), y la versión de Bea Gold (con el título *Kések háza* [*La casa de los cuchillos*, 2009]), adaptada al teatro físico. También de *Yerma* nació una coreografía interesante en la interpretación de Attila Kozma. Sin duda alguna, el ritmo y las pasiones viscerales de *Bodas de sangre* inspiraron a más artistas del mundo de la danza, y más adelante, vamos a volver a esta obra para destacar algunos memorables espectáculos húngaros.



### 3. *Vérnász (Bodas de sangre)* de Szokolay y sus puestas en escena

Los lectores húngaros conocen *Bodas de sangre* desde la traducción maestra de Gyula Illyés, mientras que el público aplaudió por primera vez esta tragedia en 1957, como he mencionado, bajo la dirección de Endre Marton en el teatro Nacional de Budapest. El drama *Bodas de sangre* es un drama que brota de la música y, a la vez, es una obra que anhela la música [Eősze, 1965: 307], basta pensar, por ejemplo, en los pasajes líricos de la nana o la escena de la boda. Verdaderamente, la tragedia de García Lorca tiene un enorme potencial musical, coreográfico y escenográfico y, por eso, no es sorprendente que inspirara a Sándor Szokolay, uno de los compositores húngaros más importantes del siglo XX. *Vérnász* fue la primera ópera del joven músico terminada en 1964 después de un periodo de dos años de trabajo. Para componer su obra debutante, Szokolay buscó conscientemente un drama clásico en el cual, más allá del motivo social, hay un tema eterno y, a la vez, actual. [Albert: 2001] El estreno fue el 31 de octubre de 1964 en la Ópera Nacional Húngara, y la ópera de tres actos quedó en el cartel del mismo teatro hasta más de cincuenta funciones. El éxito fue fulminante, sin par en la historia de la ópera húngara, y la composición fue galardonada también por el premio Kossuth<sup>6</sup> en 1966. Junto a *El castillo de Barba Azul* (1911), la obra de Béla Bartók, *Bodas de sangre* de Szokolay es la ópera húngara con mayor éxito de todo el siglo XX.

Después del debut en Hungría, la *Vérnász* conquistó también las tablas extranjeras, y en 2006 el compositor mencionó en una entrevista que la habían puesto en escena en más de veinte países. [Petrányi, 2006] Sándor Szokolay murió en noviembre de 2013, por lo que no logró vivir el cincuenta aniversario de su obra. Sin embargo, durante las cinco décadas pasadas pudo ver con satisfacción las diferentes direcciones basadas en su obra, constatando

---

<sup>6</sup> Condecoración más prestigiosa de Hungría concedida desde 1948 a ilustres personajes de la vida cultural.



que su composición era vigente también para las generaciones más jóvenes. Incluso en el siglo XXI –por supuesto, con una dramaturgia más innovadora respecto a la primera puesta en escena de los años sesenta– el público recibe la ópera con entusiasmo. El anciano Szokolay, después de ver la dirección moderna de Kovalik (2001), dijo con mucha emoción que aquella experiencia fue para él como si hubiera vuelto del más allá, porque sentía que también las generaciones mucho más jóvenes podían captar la esencia de su ópera compuesta cuarenta años antes. [Petrányi, 2006]

*Bodas de sangre* se ofrece a la musicalización por muchos motivos. Según Szokolay, una obra literaria maestra –y este drama lo es indudablemente– merece *interpretación* y no *adaptación*. En una entrevista, el compositor confesó que aunque la pieza de García Lorca le había conmovido mucho<sup>7</sup>, justamente eso, es decir, la fuerza emocional del drama original, había dificultado su trabajo en el sentido de que era una tarea importante seguir fielmente el texto sin que la música quedara subordinada, perdiendo su prioridad. Evitó también la trampa de la «españolización» de la música, con eso también quiso subrayar la universalidad del significado del drama. [Kovács, 1964: 6-7] *Bodas de sangre* significó para Szokolay, antes de todo, el drama de la Madre e intentó expresarlo a través de su versión musicalizada.

Según la opinión de Géza Fodor [2003: 28] la comprensión y, paradójicamente, la incompreensión fueron las claves del éxito en 1964. En el momento del primer estreno tanto el público como los críticos consideraron *Vernász* como una ópera realista e, incluso, veinte años más tarde, Tibor Tallián la caracterizó con los rasgos del *verismo*, apostrofando la composición como una *Cavaleria rusticana húngara*. [Fodor, 28] Sin embargo, esta obra no es tan realista como la interpretaron los primeros directores húngaros hasta los años 70. El talento de Szokolay reside sobre todo en el hecho de que logró captar los tres niveles de la pieza: el drama realista de las pasiones, el cuadro

---

<sup>7</sup> Vio *Bodas de sangre* de Lorca en 1962 en un teatro de París y dicha experiencia le ayudó mucho en su trabajo.





de género folclórico y, por último, el estrato surrealista. Sin duda alguna, Szokolay prestó mayor atención al primero, siguiendo la tradición teatral húngara de los años sesenta, pero tampoco se olvidó de los otros dos niveles. En los años 60 su composición fue una ópera moderna aunque no rompió por completo con la herencia de las tradicionales obras armoniosas. Tensión dramática, riqueza rítmica y una melodía de especial hermosura caracterizan esta pieza. Del mismo modo que Lorca, Szokolay también aprovecha la melodiosidad y los motivos folclóricos y, como en el caso del autor granadino es perceptible la influencia de Manuel de Falla, tampoco el músico húngaro pudo negar la herencia de Béla Bartók. Sin embargo, la música bartokiana es más elemental, mientras que la obra de Szokolay es más lírica aun en su «ferocidad».

La adaptación operística no es un simple acompañamiento musical de un drama, sino que es una versión autónoma inspirada por la obra de García Lorca. En la interpretación del compositor el drama no recibe ninguna connotación social: no se mencionan las diferencias económicas entre las familias rivales ni el matrimonio por interés. [Halász, 1987: 37] Szokolay quiso destacar mucho más el mensaje eterno de la obra según el cual «*hay que seguir el camino de la sangre*». [García Lorca, 2000: 142]

La dirección de András Mikó (1964, Ópera Nacional Húngara) integró la ópera de Szokolay en la tradición realista del teatro con unos cantantes excelentes, cuya personalidad contribuyó mucho tanto al éxito como a la recepción del mensaje de la ópera. La interpretación realista-psicológica del director se encontró no solamente con un reparto de populares cantantes carismáticos, sino que también con una escenografía levemente estilizada y con un vestuario realista. Todo eso ayudó a que el público se involucrara en el espectáculo y que entendiera la problemática de la obra. Junto al efecto cognitivo del contenido, los espectadores pudieron imaginarse a sí mismos en la situación de los personajes dramáticos, siguiendo así perfectamente la línea emocional de la composición. Gracias a eso, en el público se despertó el



sentimiento de piedad (Eleos), elemento esencial –junto al temor (Phobos)– de la tragicidad [Fodor, 2003: 29]

Es interesante, sin embargo, que la admiración del público no coincidió siempre con algunas voces críticas. András Pernye [1965: 165-166] condena el método de Szokolay por mantener la tensión siempre muy próxima al punto culminante. Según el mismo crítico, el compositor empieza su obra con una «explosión de fuerza volcánica», de donde es imposible intensificar el ardor ni técnica ni emocionalmente. Aunque Pernye alude más bien al cansancio de los músicos, hay que ver que no se trata de una simple cuestión técnica, sino que esta *técnica* es la manifestación del método de Szokolay que intenta comentar cada situación desde el punto de vista del desenlace trágico del drama. El artículo citado se contradice a sí mismo cuando critica, por un lado, que el compositor no realizó la obra musicalmente sino que condujo su versión a lo largo del texto literario y, por otro lado, dice que la ópera se olvida de la acción dramática e intensifica permanentemente la tensión musical. El crítico llega a la conclusión de que Szokolay no encontró aún su propio lenguaje operístico, lo que no era sorprendente, ya que *Vérmász* fue la primera ópera del compositor de 33 años. [Pernye: 1965: 167] Pernye no se dio cuenta de que –dice Fodor [2003: 30]– el músico condensó con tanta bravura el texto original –mejor dicho, la traducción de Gyula Illyés– que, al final, el texto dramático se convirtió en un verdadero libreto operístico. Así, la *Vérmász* se construye sobre las palabras de Lorca pero no se centra en la acción sino que en las situaciones.

Aunque la crítica de János Kovács [1965] en su conjunto es mucho más positiva que la de Pernye, y abiertamente polemista con este último, en cuanto a la crítica del constante ardor de las pasiones, las opiniones de los dos periodistas coinciden. La supertensión y la agitación de la música proyectan prematuramente la tragedia, lo que atestigua que Szokolay no entendía la tragedia como un proceso *en crescendo*, sino como un fenómeno estático y predeterminado – dice el crítico de la revista *Magyar Zene*. [Kovács, 1965: 188]



Es interesante que tanto Pernye como Kovács solo critican la explosión permanente de la música, pero ninguno de ellos menciona una palabra clave: *la pasión*. La música de Szokolay es verdaderamente la de la pasión –subraya Fodor [2003: 31]– y justamente esta pasión desmesurada, esta hipertrofia de los sentimientos fue lo que atrapó a los espectadores. Opto por la opinión del crítico de la revista *Muzsika*, según la cual la razón de este fenómeno podemos encontrarla sobre todo en la correlación de las cuestiones sociales con la psicología del arte. La monomanía stendhaliana demuestra muy bien esta reciprocidad: para el famoso novelista francés la forma más pura de la autenticidad humana y el único elemento que le garantizó el valor del arte fue la pasión. En un mundo despótico todos los verdaderos valores humanos buscan refugio en la pasión y se condensan en ésta, ya que esta pasión es la única posible manifestación de la verdad y la libertad. [Fodor, 31] Es decir, la pasión es una reacción autodefensiva tanto en la vida como en el arte. En lo que se refiere a la *Vérnász* de Szokolay no es difícil ver que la situación político-social de Hungría de los años sesenta –la dictadura socialista de János Kádár con su represión y censura– contribuyó mucho al éxito de la ópera, ya que la explosión volcánica de los sentimientos en la escena de la Ópera de Budapest era auténtica y verdadera. Allí los espectadores pudieron ver la sublimación de sus propias pasiones siempre controladas y sofocadas en todos los momentos de su vida. Debido a este efecto, entre el espectáculo y el público nació un consenso cuya esencia fue justamente la compasión (*Eleos*) mencionada. A través de la dinámica pasional de la música tanto el público como los cantantes pudieron elevarse más allá del puro realismo. Podemos llegar a la conclusión en cuanto a la recepción de la ópera de Szokolay, dándole la razón a Fodor [2003: 31], que al público le gustó justamente lo que la crítica reprochó al compositor: la desmesurada pasión elemental. El valor más importante de la composición es, según Eősze [1965: 308], su cautivadora sugestividad: la melodiosidad, la intensidad de la música, la aspiración a la monumentalidad caracterizan la obra. Sin embargo, el desbordamiento de las pasiones, la tensión sin cesar y



la acumulación de los puntos culminantes a veces tienen un efecto agotador sobre los espectadores.

Después de la mencionada dirección de Mikó dos directores innovadores unos estrenos de éxito ruidoso. Géza Oberfrank, director del estreno de 1986 en el Teatro Nacional de Szeged [Vídeo 2] se encontró en una situación especial al recibir la tarea de la puesta en escena (y, a la vez, la dirección de la orquesta), porque él estuvo presente también al nacimiento del primer estreno en 1964. Aquel entonces trabajó con la compañía de la Ópera Nacional como maestro concertador y como segundo dirigente de la orquesta, alternando con András Kórodi. El director del teatro de Szeged realizó una ópera moderna sin excesos, considerando en primer lugar el lirismo y el simbolismo de la obra. Logró absolver con maestría la difícil tarea de la pieza de Szokolay. La crítica [Polner, 1986a] elogió el espectáculo cerrado y puntual y, entre las soluciones acertadas del director, destaca unas escenas fílmicas que tradujeron la música, interpretando la prehistoria de los sucesos. Así, al comienzo de la obra, Oberfrank expone la muerte del marido y el hijo, una escena considerada por el mismo compositor, presente en el estreno, como una solución de mucha bravura. [Polner, 1986b] Momentos hermosos del espectáculo fueron también cuando Leonardo soñaba con su propia boda en las nupcias de su amada o, cuando la Muerte, vestida de novia, cogió de las manos de los dos hombres muertos. Algunos elogian [Halász, 1987: 38; Polner, 1986b] también la solución final, cuando en la escena hay unas lápidas sepulcrales y las mujeres apagan las velas expuestas sobre las piedras una tras otra hasta llegar a la oscuridad total. Mientras que la dirección de Mikó (1964) fue una puesta en escena más realista, siguiendo la moda de los años 60, el director de la producción de 1986 puso mayor acento en los rasgos simbólicos de la obra, como lo muestran los ejemplos destacados.

El mayor mérito de la dirección de Oberfrank fue que sirvió la música. Logró frenar la fuerte instrumentación a favor del canto y, así, el texto resultó mucho más entendible que en el primer estreno de la ópera. Respecto a la versión de Mikó, Oberfrank dio mayor protagonismo al coro y al cuerpo de



baile, aumentado también con eso los motivos simbólicos de su dirección. Según la observación de István Gábor [1986] la ópera parecía mucho más harmónica que antes, aunque –y eso es interesante– Szokolay no modificó en la partitura ni una nota. Si la música sigue siendo la misma, entonces qué ha cambiado – podríamos preguntar. Evidentemente, el público y la relación entre éste y la ópera. Los 22 años pasados entre el primer estreno y el de Szeged atestiguan que lo que en los años 60 parecía muy moderno, en la década de los 80 ya no era tan inarmónico a los oídos del público acostumbrado a la música innovadora.

Balázs Kovalik dirigió el vigésimo estreno de la obra en 2001<sup>8</sup> (para el 70 cumpleaños del compositor), aunque su primer encuentro con la pieza fue en 1998, cuando realizó una puesta en escena en Múnich. [Kálmán, 2001] La gran novedad de su dirección fue la condensación en un solo acto de la composición original de tres partes con la autorización del mismo Szokolay. Así, el resultado fue un espectáculo de unos 90 minutos, una historia densa y simbólica. [Vídeo 3] El joven director tomó en consideración los cambios estéticos de estos cuarenta años –desde la composición de la ópera– y así, su condensación no fue una mutilación sino que más bien una transformación creativa. Por consecuencia, el *verismo* de la obra de 1964, en el siglo XXI se transformó en un *misterio* de contenido universal. La concepción de Kovalik es que la dirección de la ópera no es diferente de la de teatro de prosa.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Otras direcciones y renovación de la puesta en escena de 2001 fueron en 2003 y en 2010. El estreno de 2003, por la demanda de Szokolay, reintrodujo la parte de los Leñadores, eliminada en la versión abreviada de 2001.

<sup>9</sup> Hoy en día este método se ha convertido en una forma habitual en el mundo operístico, sin embargo, en Hungría, a comienzos del siglo XXI, no era una rutina unánimemente aceptada, como tampoco lo es siempre en nuestros días. (Eso es evidente si leemos los artículos que desarrollan la discusión mencionada en la introducción.)



El director construye su realización escénica sobre el fuerte cromatismo del blanco y negro aunque trastoca la connotación habitual en la civilización occidental: en su interpretación el negro es el color de los vivientes, mientras que el blanco es el de los que están destinados a la muerte. El rojo hace un fuerte contraste con los dos colores elementales cuando aparece en forma de sangre. [Halász, 2001] La dirección, gracias también a la escenografía de Péter Horgas, hizo unas visiones que seguramente quedaron en la retina de los espectadores. En la escena aparece una enorme forma de onda –según algunos [Csont, 2003: 5; Tépé, 2003] parecida a una pista de monopatín– construida con planchas y por donde se mueven los cantantes. Cada vez que intentan subir por la cuesta se deslizan hacia abajo sin poder salir del mundo cerrado. En el punto más alto de la onda, Horgas colocó una bañera llena de «sangre» en la que la Luna se baña. En el fondo, un enorme marco metálico que con su abrir y cerrar evoca una guillotina espantosa. [Hollósi, 2002]

Una solución interesante de Kovalik fue que dio el papel de la Madre y la Muerte a la misma cantante. La Madre es el *principium* fundamental de su dirección –como lo fue también para Szokolay en 1964– un espíritu que ata y disuelve al mismo tiempo, madre-tierra y, a la vez, un demonio destructor. La Madre es quien conduce a su hijo al destino – y eso en la concepción de Kovalik se expresó muy acentuadamente. [Csont, 2003: 5] La crítica aplaudió también la maestría con la que el director logró aprovechar el coro que, en su concepción, permanece durante todo el tiempo en la escena, evocando fielmente la función del coro griego. [Csont, 2003: 5; Tépé, 2003]

#### **4. *Bodas de sangre* adaptada al teatro de danza y movimiento**

A propósito de la adaptación de Szokolay he aludido a la enorme fuerza musical del drama original. Así, la obra inspiró no solamente una versión operística sino también más adaptaciones al teatro de danza y movimiento. Es indudable que *Bodas de sangre* de Antonio Gades (1974) y



su adaptación cinematográfica (Carlos Saura, 1981) impresionaron mucho también a nuestros artistas. Entre las realizaciones encontramos diferentes corrientes coreográficas aunque se perfilan básicamente dos concepciones: una es la tendencia folclórica que combina tradiciones húngaras, gitanas y flamencas y, la otra, más actualizada, que se centra sobre todo en la expresión con el cuerpo y el movimiento.

La compañía de teatro de movimiento *Panboro*, fundada en 1990, en sus coreografías combina diferentes tendencias, entre éstas la pantomima, la danza acrobática, la danza moderna y contacto, y el baile folclórico. El grupo cosechó mucho éxito con el mundo visual muy especial y el lirismo de sus primeros espectáculos, mientras que sus estrenos posteriores despertaron el interés del público por su dinamismo y fuerte dramatismo.

A esta línea perteneció también la función intitulada *Vendetta*, coreografía de Péter Uray (1999) que se basaba en *Bodas de sangre*, y ya con el título aludió a lo que el director consideró más relevante del mensaje de la obra original. La venganza, el asesinato y el luto reciben una dimensión intemporal en la figura de la Madre que perdió a su marido y a su hijo mayor, sobre lo que recibimos alusión en la primera escena. Los años del luto no se tratan del olvido sino justamente del recuerdo.

Este recuerdo aparece también en la relación de la Novia y Leonardo que no pueden olvidar sus sentimientos antiguos y reviven sus pasiones que erradamente pensaban olvidadas. Pero la Novia será la mujer de otro hombre y la boda es inminente. La danza de la escena de las nupcias es muy expresiva con los pantalones y el sombrero rojos del padrino de bodas. El sombrero tiene función dramática, con éste se puede llamar al baile a la Novia. En el torbellino de la fiesta se siente la tensión entre Leonardo y el Novio por un lado, y entre este último y su esposa, por otro lado. Aunque el primer conflicto no llega aún a su cumbre, el Novio en su relación con la Novia se convierte en un hombre agresivo –cambio radical respecto al carácter del Novio lorquiano–, incluso da una bofetada a su mujer cuando ésta le deja mientras bailan. El cambio en el comportamiento del Novio se debe a la presión del



pueblo que exige que el marido tenga superioridad respecto a su mujer, y si no hay otra posibilidad, entonces por la fuerza física. Esta expectativa social culmina en la bofetada.

Es interesante destacar el papel del padrino de bodas comparable un poco con el Narrador de la dirección de Bocsárdi (Háromszék Néptáncgyűttes, 2000) aunque con una función más compleja. El padrino de Uray con su carácter fuerte tiene autoridad, es un hombre dominante con una sabiduría demoníaca. Él es quien conecta los dos niveles de la historia: el de la realidad con el del más allá. Su vestido rojo le presta un toque diabólico.

En la interpretación de Uray la Muerte alegorizada de García Lorca recibe mucho menor atención respecto a la figura mefistofélica del padrino, figura ausente del reparto del texto original. Podemos compartir la opinión de Tóth [1999] cuando critica este cambio y no entiende porque era necesario personificar el destino en tres niveles: el diablo, o sea el padrino de bodas con su sombrero rojo, la muerte, que aparece como una mujer cubierta de velos negros y, por último, un ángel que en realidad es la hermana de la Novia, una figura mística y casi transparente. Junto al padrino de bodas también la figura angélica de la hermana es una creación propia del director, ajena no obstante del mundo lorquiano. En este espectáculo la responsabilidad del asesinato disminuye porque los dos rivales actúan bajo la fascinación de las figuras alegóricas arriba mencionadas. Según Tóth, tal vez Uray no tuvo la confianza de que pudiera evocar un mundo mágico y por eso utilizó esta redundancia de los personajes metafóricos. La Muerte, en *Bodas de sangre* de García Lorca, es un personaje central y no es tampoco una pura casualidad que el granadino la imaginase como una mujer anciana y omnisapiente. En cambio, la función de Uray se concentra en el padrino, cuya sugestividad especial dirige la historia a otra dirección. Es un Mephisto, un Cipolla manniano que, sin duda alguna, merece protagonismo. Sin embargo, están ausentes los hombres y mujeres ancianos, aunque su sabiduría es indispensable en una comunidad cerrada y arcaica como es la de la *Vendetta*.





He aludido a la función del sombrero rojo del padrino y no puedo pasar por alto tampoco el papel de otro accesorio escénico, que es un pañuelo que todas las mujeres casadas llevan en su cabeza. El suave pañuelo gris se coloca en una máscara rígida en las caras femeninas simbolizando la pérdida de su libertad, y la presencia amenazadora de las mujeres disfrazadas proyecta la vida que espera también a la Novia. Sin embargo, la joven no deja que le pongan este pañuelo y así no acepta esta forma de vida, no renuncia a su libertad. También en la escena de la danza circular podemos ver el pañuelo en la mano de la Novia, un estigma del cual no puede librarse. [Vídeo 6]

La escena del asesinato se desarrolla en penumbra, solo vemos sombras y los movimientos lentísimos de los dos hombres. Hasta este punto los acontecimientos sucedieron con tanto dinamismo que era evidente que los instintos dictan el ritmo. Pero cuando las dos manos se alzan con el cuchillo todo queda detenido en el tiempo. La muerte detiene el tiempo y solo existe el momento cuando ambos hombres se convierten en asesinos y, a la vez, víctimas. Los dos cuerpos muertos cubiertos por un abrigo quedan en la escena, formando así un marco con el cuadro inicial.

La música tiene protagonismo en el increíble dinamismo del espectáculo. Entre los fragmentos musicales podemos reconocer las composiciones de Félix Lajkó, las del grupo Bratsch, Borut Kriznik y Goran Bregović.

La transformación de *Bodas de sangre* (2000) por la compañía de danza folclórica *Háromszék Néptáncgyüttes* dirigida y coreografiada por László Bocsárdi<sup>10</sup> [Vídeo 7] logró realizar del drama español un género inclasificable: es demasiado baile para ser teatro de prosa, pero es demasiado verbal para ser baile. En cuanto al baile, la pieza otra vez se escapa de la clasificación, ya que en la escena se veía la mezcla de la danza folclórica, la de contacto y, de vez en cuando, surgían algunos elementos del baile clásico.

---

<sup>10</sup> Junto a Bocsárdi dos co-coreógrafos participaron en la producción. Orza Cálín instruyó la danza gitana, mientras que el baile de contacto fue coreografiado por Péter Uray.



Si a toda costa queremos categorizar esta adaptación, mejor usar la expresión anglosajona *performing arts* – propone un crítico. [Tomba, 2000]

El director mutila el texto, borrando de éste las dos terceras partes. No hace hablar a los personajes sino que crea a una nueva figura, la del Narrador –inexistente en el texto español– cambiando por completo la perspectiva de la obra. La posición del Narrador constituye un punto exterior que ve desde fuera los acontecimientos. Bocsárdi, sin embargo, no se contenta con este cambio sino que utiliza también otro truco, el de hacer entrar a su Narrador en la acción misma y, en esta función, le multiplica: le vemos como invitado o como músico en la escena de la boda, o como huésped de la casa de la Novia, o personifica a un voivoda gitano. Así, su figura está, al mismo tiempo, dentro y fuera de la historia, conoce y comenta los acontecimientos, pero participa también en éstos. El Narrador de Bocsárdi es quien conoce todos los secretos y es el cómplice de la Muerte, convirtiéndose en la figura omnipresente del espectáculo.

El texto de esta figura ajena del reparto lorquiano está cortado de los diálogos de los *dramatis personae* del dramaturgo español y se combina con canciones populares. Los otros personajes apenas hablan, más bien aprovechan la música y utilizan la expresión corporal: bailes, canciones, gestos, y movimientos expresan sus pasiones y sentimientos. El espectador no puede diferenciar en la escena a los bailarines de los actores ya que también estos últimos forman parte coherente de toda la coreografía. La escenografía, los vestidos y las canciones son muy eclécticos, aunque el Narrador, en un traje blanco y con los anillos de oro en sus dedos –en el papel del voivoda mencionado–, y los ocho hombres con bigotes y medio desnudos sugieren explícitamente un mundo gitano.

Junto a los dos niveles –por un lado, la historia de amor y celos y, por otro lado, la historia reflejada y comentada desde fuera por el Narrador– en el monólogo de la Luna y la Muerte aparece un tercer nivel que aporta al espectáculo no solamente una novedad en cuanto a la técnica de danza (un baile lleno de elementos clásicos), sino que, con el uso de la máscara por



ambas figuras alegóricas, introduce también un nuevo lenguaje estilizado. Es una pena que esta escena resulte como una parte autónoma del espectáculo y no se relacione con éste ni textual, ni coreográficamente.

Del espectáculo merece destacar dos momentos de especial belleza dramática. La primera es la escena de la Novia y Leonardo cuando los dos amantes se provocan jugando al escondite a la que se adhiere lento y silenciosamente también el Novio. Luego, obligatoriamente, los dos cuerpos masculinos se vuelven uno contra el otro y sus músculos se ponen en tensión. Su lucha no es una pelea, sino una competición de rivales, así no se alimenta del odio, más bien, de la fuerza. Su conflicto se convierte en una reyerta mortal por la presión del tumulto circundante que exige la venganza y la sangre. El Narrador les da el cuchillo a los rivales y después de la herida causada por el instrumento asesino ambos hombres se desploman buscando apoyo uno en el otro.

La otra escena es una solución interesante del director para expresar el destino semejante de la Novia y la Madre. Se trata del cuadro final cuando las dos mujeres comparten un cigarrillo, fumando sobre los cuerpos sin vida del Novio y Leonardo. Su gesto no quiere sugerir la reconciliación de las dos mujeres, sino mucho más el *fatum* inevitable de la existencia femenina: los hombres mueren y las mujeres tienen que llorar por ellos y guardar no solo el luto sino también la tradición de la venganza.

Como hemos visto antes, Péter Uray fue el primero que adaptó *Bodas de sangre* al teatro de movimiento (1999, Panboro) y participó también como co-coreógrafo en el espectáculo de danza de la compañía *Háromszék Néptáncgyűttes* (2000). Así, seguramente bajo aquellas experiencias suyas maduró en él la idea de poner en escena una trilogía sobre la sangre con el título *Véred íze* (*El sabor de tu sangre*, 2003) Su concepción combinó tres historias «triangulares» narradas –según el cartel de la producción –en *cuadros, bailes y silencio*. El espectáculo utiliza un lenguaje singular ya que los actores representan sin palabras y exclusivamente a través de gestos, movimientos, danza y efectos acústicos tres historias arquetípicas sobre la



aplastante y destructora pasión del amor. Gran mérito de Uray –y de los actores también, por supuesto– es que logra realizar una narración gesticular tan clara que incluso un espectador no experto en el teatro de movimiento puede entender las historias adaptadas.

De las tres narraciones, la primera es una interpretación de *Bodas de sangre* que a pesar del triángulo prometido dibuja más bien un pentágono entre las cinco figuras (la Madre, el Novio, la Novia, Leonardo y su Mujer) y coloca en el centro de esta formación a la figura de la Luna. El personificado astro nocturno evoca inevitablemente a las Moirás de la mitología griega –o las Parcas en su versión latina– que con su pura voz (ruidos extraños, chillidos, fragmentos de melodía en falsete) arreglan los hilos del destino. Su voz hace el contrapunto a los gestos mudos pero muy intensos de las figuras reales. Los movimientos de los amantes, Leonardo y la Novia expresan la sublimación de las pasiones más elementales, mientras que el lenguaje corporal de las dos figuras femeninas, la Madre y la Mujer de Leonardo revelan su función en detener y frenar el frenesí emocional de la pareja. La coreografía se basa en la danza contacto, donde los movimientos derivan uno del otro y, fielmente a la técnica, los personajes dialogan no solamente entre sí, sino también con el espacio.

La crítica [Pap, 2003] llama nuestra atención a unas semejanzas entre la versión de Uray y la de la ópera de Kovalik (2001) en cuanto a la visualización de la escena del duelo: los dos moribundos se abrazan y caen uniéndose al suelo lentamente. Con esta escena termina la primera parte del espectáculo para dejar el espacio a las dos otras historias de pasión.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La segunda es una paráfrasis sobre el tema de *Carmen*, mientras que la tercera narra una historia protagonizada por una pareja vieja y un grupo de golfos. El hombre anciano juega a los naipes con los vagabundos y pierde todo, incluso a su mujer, que luego será violada por uno de los bribones.



\*\*\*

El límite de este ensayo naturalmente no me permite presentar todas las adaptaciones húngaras de *Bodas de sangre* de García Lorca. Los ejemplos analizados más arriba –tres estrenos de la ópera y tres diferentes paráfrasis de danza– son solamente unas concepciones interesantes que muestran tanto la fuerza inspiradora como la eternidad del mensaje de la obra lorquiana.

Nuestros coreógrafos reelaboran con frecuencia esta obra maestra, como también la ópera de Szokolay despierta interés aún en el siglo XXI. Lo justifica también que la Ópera Nacional Húngara, para celebrar el cincuenta aniversario del primer estreno y, para expresar el homenaje ante el fallecido compositor, ha puesto en su programación la *Vérnász* en el otoño de 2014. Desde su último estreno han pasado solo cuatro años, sin embargo tanto el público como la crítica espera la nueva dirección del mencionado Balázs Kovalik que, seguramente será interesante en el actual ambiente polemista acerca del género operístico.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Mária, «Igazi Színház – Kovalik módra», en *Magyar Hírlap*, 17-09-2001.
- CSONT, András, «Rendezői duende», en *Színház*, diciembre de 2003. 2-5.
- EŐSZE, László, «Magyar Lorca-opera», en *Nagyvilág*, 1965. 2. 307-308.
- FODOR Géza, «Látomás és indulat az operában Szokolay Sándor: Vérnász - Magyar Állami Operaház», en *Muzsika*, noviembre de 2003. 27-34.
- GÁBOR, István, «Vérnász, Hegedűs a háztetőn – Zenés darabok Szegeden», in: *Magyar Nemzet*, 9-12-1986.



- GARCÍA LORCA, Federico, *Cigány románcok*, Budapest, Cserépfalvi, 1947.  
(1947a)
- \_\_\_\_\_, *Cigány románcok*, Budapest, Lux, 1947. (1947b)
- \_\_\_\_\_, *Összes művei*, Budapest, Helikon, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Los sonetos del amor oscuro*, Budapest, Európa, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Bodas de sangre*, Madrid, Cátedra, 2000.
- \_\_\_\_\_, *Hat színhjáték*, Budapest, Európa, 2006.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, «Así que pasen cinco años: emoción y poesía de Lorca», en *Blanco y Negro*, 29-03-1975.
- GARCÍA REQUENA, Federico, «A los veintisiete años de haber sido escrita se estrena en París la obra de Federico García Lorca ‘Así que pasen cinco años’», en *Blanco y Negro*, 17-01-1959.
- HALÁSZ, Péter, «A mozdulatlanság ereje», en *Muzsika*, 1987. 2. 37-38.
- \_\_\_\_\_, «Vérnász», en *Élet és irodalom*, 28-09-2001.
- HOLLÓSI, Zsolt, «Vérnász, a tragédia», en *Délmagyarország*, 14-05-2002.
- MÉSZ, Lászlóné, *Dráma a XX. században*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1984.
- KATONA, Eszter, «Las interpretaciones de ‘La casa de Bernarda Alba’ en los teatros húngaros en el siglo XXI», en *Acta Universitatis Szegediensis Acta Hispanica*, Tomus XVIII, Szeged, 2013, 105-130.
- KÁLMÁN, Gyöngyi, «Harminchét év múltával. Szokolay Sándor a legendás Vérnász bemutatójáról», en *Magyar Nemzet*, 14-09-2001.
- KOVÁCS, János, *Szokolay Sándor: Vérnász*, Budapest, 1964. Prospecto editado por la Ópera Nacional Húngara para el estreno de 1964.
- \_\_\_\_\_, «Vérnász (kritikai vázlat – és vita Pernye Andrással)», en *Magyar Zene*, 1965. 2. 182-193.
- PAP, Gábor, «Szavak helyett», en *Ellenfény*, julio de 2003. Asequible en: <http://www.ellenfeny.hu//archivum/2003/7/szavak-helyett>  
[consultado el 15-08-2014]
- PERNYE, András, «Vérnász», en *Kortárs*, 1965. 1. 164-167.



PETRÁNYI, Judit, «Tűzzel, hittel, alázattal.» Entrevista a Szokolay por el motivo de su 75 cumpleaños, en *Muzsika*, marzo de 2006. Asequible en:

[http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id\\_article=1965&hl=Lorca](http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1965&hl=Lorca) [consultado el 17-08-2014]

POLNER, Zoltán, «Szokolay Sándor: Vérnász», en *Csongrád Megyei Hírlap*, 27-11-1986. (1986a)

\_\_\_\_\_, «Színházi bravúr Szegeden. Beszélgetés Szokolay Sándorral», en *Csongrád Megyei Hírlap*, 28-11-1986. (1986b)

TÉPÉ, «Opera: Egy kicsi késsel (Szokolay Sándor: Vérnász)», en: *Magyar Narancs*, 2-10- 2003.

TOMPA, Andrea, «Federico García Lorca: Vérnász. Együtt, egymás ellen», en *Színház*, 2000. 9. 44-45.

TÓTH, Ágnes Veronika, «Bál a sötétben», en *Ellenfény*, 1999. números 2-3. Asequible en: <http://www.ellenfeny.hu/archivum/1999/2-3/bal-sotetben> [consultado el 15-07- 2014]

#### VÍDEOS CONSULTADOS:

Vídeo 1. *Bodas de sangre*, ópera de Juan José Castro en el Teatro Colón, Buenos Aires, 1979: [http://www.youtube.com/watch?v=DV2\\_-NZHw4](http://www.youtube.com/watch?v=DV2_-NZHw4) [consultado el 18-08-2014].

Vídeo 2. *Vérnász*, ópera de Sándor Szokolay, dirección de Géza Oberfrank, Teatro Nacional de Szeged, 1986.

Vídeo 3. *Vérnász*, ópera de Sándor Szokolay, dirección de Balázs Kovalik, Teatro Nacional de Szeged, 2002.

Vídeo 4. *Az igazság pillanata*, (El momento de la verdad), dirección y coreografía de Iván Markó, Ballet de Győr: <http://www.magyar-fesztival-balett.hu/hu/videogyoribalettkorszak> [consultado el 19-08-2014].



Vídeo 5. *García Lorca háza* (La casa de García Lorca), dirección y coreografía de Dóra Barta, *Badora Dance Company*, Fotos y el tráiler del estreno en: <http://www.badora.hu/show/gracia/index.html> [consultado el 19-08-2014].

Vídeo 6. *Vendetta*, Panboro Dance Company, dirección y coreografía de Péter Uray, 1999.

Fragementos del espectáculo en:

<https://www.youtube.com/watch?v=VPCkXi0HnWA;>

<https://www.youtube.com/watch?v=FHn4v2Gpq8E> [consultado el 31-10-2014].

Vídeo 7. *Vérnász*, dirección y coreografía de László Bocsárdi, producción de la compañía Háromszék Néptáncgyűttes, 2000. Fotos del estreno en: <http://www.hte.ro/eloadas/32-vernasz/#!prettyPhoto> [consultado el 19-08-2014].

