Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*

En su valiosa introducción a *La casa de Bernarda Alba,* de la editorial Castalia [1]. Allen Josephs y Juan Caballero escriben:

> Como entendemos que la obra es altamente poética, nos resulta imposible calificarla de obra política. Los que han tratado de verla como expresión política se suelen basar en algunas declaraciones que Lorca hizo en los últimos años de su vida. Luego aplican estas declaraciones a la obra para probar la supuesta intención política.

Enseguida, Josephs y Caballero nos recuerdan algunas de las afirmaciones de Lorca en torno al compromiso social del escritor, para, a continuación, otra serie de declaraciones del poeta Lorca:

> El artista debe ser única y exclusivamente eso: artista. Con dar todo lo que tenga dentro de sí como poeta, como pintor, ya hace bastante. Lo contrario es pervertir el arte. Ahí tienes el caso de Alberti, uno de nuestros mejores poetas jóvenes que, ahora, luego de su viaje a Rusia, ha vuelto comunista y ya no hace poesía aunque él lo crea, sino mala literatura de periódico...
>
> ...esto es para indignar a cualquiera; ahora (Valle Inclán) se nos ha venido fascista de Italia. Algo así como para arrastrarle de las barbas: ¡Ya tenemos otro Azorín!
>
> Después hemos ido al campo y hemos encontrado allí tanta cordialidad y comprensión —quizás más— que en las capitales. Todo esto, a pesar de las imputaciones canallescas de los que han querido ver en nuestro teatro un propósito político. No; nada de política. Teatro y nada más que teatro.

Creo que las primeras palabras de este trabajo tenían que estar dedicadas a resolver lo que, rectamente entendido, quizá no sea una contradicción. En primer lugar, como nos recuerda Ian Gibson, [2] los documentos netamente políticos suscritos por García Lorca y la intervención en una serie de actos que tenían ese carácter —entre ellos, precisamente, un homenaje a María Teresa León y a Rafael Alberti— rebasa, me parece, ese juego de manifestaciones opuestas. Y, en segundo lugar, declaraciones como la última de las transcritas deben interpretarse como una justificada defensa contra los que veían en *La Barraca* algo así como un teatro de agitación. Por lo demás, ¿por qué una obra «altamente poética» no puede ser «calificada de política»? Se trata de ponernos de acuerdo sobre lo que entendemos por política, y decidir si es un término necesariamente «reductor» e incompatible con la «obra poética», o, si, poniéndonos en el otro extremo, lo político es un elemento inseparable de

[1] *«La casa de Bernarda Alba». Ediciones Cátedra, Madrid, 1976.*

[2] *«Granada, 1936. El asesinato de García Lorca», de Ian Gibson. Editorial Crítica, Barcelona, 1979. Cap. I: «Sobre el "apoliticismo" de Lorca» y el Apéndice primero.*

cualquier visión del mundo, un eje que cruza por las ideas y sentimientos que el ser humano, poeta o no, tiene respecto de la vida social. Concepto éste que, como han explicado muchos poetas y dramaturgos, no sólo está referido a las relaciones del individuo con la colectividad, sino, también, a otras de carácter más íntimo, en las que, sin embargo, se proyecta nítidamente un pensamiento político. Lorca sería, precisamente, un buen ejemplo —por la nitidez con que se manifiesta en su teatro, y en su misma vida y muerte— de la profunda relación que existe entre la vida individual y la vida política y, por tanto, del carácter convencional, puramente metodológico, de su separación.

Obviamente, desde esta perspectiva, toda la literatura, en tanto que expresión de un ser social, es «política», sea poética o no, aunque, aceptado este principio, puedan establecerse una serie de grados entre los que figuraría un teatro de agitación o propaganda, más atento al proselitismo o a la consecución de un resultado político inmediato que a la complejidad de la revelación artística. Si decidimos aplicar la calificación de «político» sólo a este teatro de propaganda o, incluso, a un teatro discretamente militante, está claro que el «propósito político» aparece como un factor que entorpece u obstruye la «obra poética» y, desde luego, que es una adjetivación inadecuada para los dramas de Lorca. Si, por el contrario, y aun prescindiendo de la «politicidad» de toda obra teatral —en la medida que contiene uno o más puntos de vista sobre el comportamiento de unos personajes y el origen de sus conflictos—, ampliamos la aplicación del adjetivo a aquellos dramas que critican un determinado sistema social, ofrecido como parte de las «circunstancias dadas» del personaje, es decir, confrontado y definido a través de los conflictos de éste y no como un discurso o repulsa, entonces, las obras de Lorca pueden y deben ser llamadas políticas, sin que exista la menor contradicción entre ello y el carácter que Allen Josephs y Juan Caballero designaban como «altamente poético».

Ruíz Ramón, cuyas opiniones sobre Lorca merecen la aprobación de los dos citados estudiosos, escribe en su *Historia del Teatro Español. Siglo XX* [3]:

> El universo dramático de Lorca, como totalidad y en cada una de sus piezas, está estructurado sobre una sola situación básica, resultante del enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, por reducción a su esencia, podemos designar *principio de autoridad* y *principio de libertad.* Cada uno de estos principios básicos de la dramaturgia lorquiana, cualquiera que sea su encarnación dramática —orden, tradición, realidad, colectividad, de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro — son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática.

Si esto es así, y a mí, como a todos los estudiosos del teatro de Lorca, me parece claro, se formule con éstas o con parecidas palabras, y damos al término «político» el sentido que señalábamos inmediatamente antes de la cita de Ruíz Ramón, es obvio que tal calificación está bien aplicada, tanto a *La casa de Bernarda Alba* como a la casi totalidad de las obras de Federico.

Un examen de *Yerma, Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* nos descubre, en efecto, la existencia de una situación afín, que responde perfectamente al cuadro descrito por el profesor Ruíz Ramón. El hecho de que el amor sea el agente que descubre el carácter opresor del orden establecido, responde a una decisión de carácter profundamente poético, al deseo de expresar, a través de un personaje, de un conflicto «individual», la realidad social, que se integra en las «circunstancias dadas», en la situación dramática. La obra no ha sido escrita «para denunciar» un determinado orden social —un propósito así, claramente expresado, destruiría la libertad «poética» del autor, obligado a eliminar cuanto pudiera mínimamente enturbiarlo—, pero la denuncia está implícita en la función antagonista que

[3] *«Historia del Teatro Español. Siglo XX», de Francisco Ruiz Ramón. Editorial Cátedra. Madrid, 1985. Pág. 177.*

ese orden cumple respecto del personaje. Recordemos, en efecto, la situación de Yerma, la Novia o Adela, obligadas las dos primeras a casarse, por imperativos sociales y económicos, con hombres a los que no aman, mientras la tercera debería aceptar la pérdida definitiva de su amante. En los tres casos se habla expresamente del dinero, de la tierra, o del ganado, de la valoración de las personas por sus haciendas y, consiguientemente, de la subordinación de la vida personal a la moral dictada, a través de un complejo sistema de máscaras, por un orden económico. En los tres casos, los personajes son «vencidos», una vez el amor les lleva a enfrentarse con el sistema social. Adela se suicida, la Novia destruye cualquier posibilidad de futuro, y la esposa no sólo mata al marido, sino que se condena a la perpetua esterilidad. Conclusión ésta que, una vez más, concilia su coherencia poética con su profundo sentido político, en la medida en que señala el carácter estéril de una sociedad obligada a vivir, como Yerma, dentro de un orden represor, impuesto, a través de un conjunto de principios, por un sector dominante. ¿Y acaso no es ése también el destino de Rosita la soltera, una especie de Yerma que hubiera renunciado a casarse, refugiada en el recuerdo ilusorio, igualmente esterilizador, frente a una sociedad que le impedía aceptar el abandono sufrido? En otro orden, personajes, como la Poncia de *La casa de Bernarda Alba* expresan, en este caso en sus diálogos con Bernarda, el resentimiento, la humillación, cuanto conforma una relación de servidumbre que es, también, una imagen de la relación general entre las clases sociales. Relación que, de nuevo, se revela en el drama a través de la situación y de los personajes, en el ámbito del conflicto teatral y nunca como un alegato superpuesto o tangencial.

Era necesario empezar por aquí, para evitar que la aproximación a los principales montajes de *La casa de Bernarda Alba* en la escena española —del exterior o del interior—, intentando establecer sus relaciones fundamentales con el momento político en que se plantearon, pudiera tomarse por una simplificación del drama lorquiano, o por una aplicación, asimismo «reductora», del adjetivo político. Simplemente, si *La casa de Bernarda Alba* desarrolla un conflicto del que forma parte, a través de las circunstancias del personaje, un orden tradicional y represor, contra el que se rebelan las grandes heroínas lorquianas, es absolutamente lógico que la situación española, en relación con este tema, haya sido, en cada montaje, un factor importante, un punto de vista preciso y distinto.

Clasicismo e historia

Cada obra dramática nace, lógicamente, en un contexto histórico preciso, del cual proceden una serie de referencias compartidas por el autor y el público; lo cual permite a éste «descodificar» la propuesta de aquél. Pero, además, en la idea de contexto debe incluirse, y por razones nada secundarias, los «modos de representar» de la época, es decir, el punto en que se halla la historia del trabajo.

El texto sólo es, en el teatro, una parte, todo lo importante que se quiera, pero un parte, del lenguaje escénico, pues a éste se integran las imágenes, la personalidad de los intérpretes, las técnicas de actuación empleadas, la escenografía y, en definitiva, un estilo, una lectura y una sensibilidad que se resume en el concepto de «dirección de escena», es decir, en el modo concreto de encarnar, entre otros modos posibles y quizá igualmente lícitos, la materia dramática.

Este es el principio del clasicismo teatral, si empleamos el término no en el sentido de que la obra pertenece a una época o a un autor, sino en el de que sigue interesando al público, sigue en relación con él, cuando el contexto histórico es distinto. Vigencia que presupone, inevitablemente, un nuevo modo de interpretar el texto, puesto que son otras las referencias que inciden en la descodificación, y, también, una manera distinta de representarlo.

Añadiríamos aún que si la supervivencia de un drama es insepaable de esa capacidad de rehacerse en distintas épocas —lo que, seguramente, supone la vigencia del conflicto planteado, la inexistencia de una incompatibilidad ideológica entre el espíritu de una obra y el espíritu de la nueva época, más una cuota de ambigüedad, derivada de la voluntad del autor de entender a los personajes antagónicos, y gracias a la cual serán igualmente lícitas las sucesivas lecturas dictadas por los sucesivos y cambiantes contextos—, lo propio de la inmensa mayoría de las obras teatrales es morir a poco de su estreno, es decir, no superar la alteración del contexto histórico ni la evolución del arte escénico. La vinculación de los temas, la ideología y la estilización de una obra respecto de su contexto histórico y escénico es tal que cualquier cambio las arrincona, las vuelve anacrónicas o incomprensibles. Fenómeno éste que afecta, lógicamente, a cualquier teatro de propaganda, y que bastaría, dada la supervivencia de la obra lorquiana y la posibilidad de que distintos momentos históricos se hayan proyectado en sus modos de representarla, para descalificar cualquier aplicación del término político a *La casa de Bernarda Alba* si lo identificáramos con el de crítica militante y coyuntural, pero que lo haría del todo necesario si viéramos en él la referencia a un conflicto cuya expresión resulta claramente afectada, precisamente, por la realidad política de la época en que la obra se monta.

La casa de Bernarda Alba resistiría así, sin la menor contradicción, la calificación de una «tragedia altamente poética», política y ya clásica de la España contemporánea. A la vez que se armonizaban las distintas declaraciones, actitudes y adhesiones de Lorca en torno al arte y la política.

Un dato perturbador pero nada gratuito

No hay duda de que el hecho de que García Lorca fuera asesinado enturbió, al menos durante algún tiempo, la aproximación a su teatro. La lectura se hizo a través de la madrugada de Viznar y, lógicamente, a veces las cosas se sacaron de quicio. El impacto del crimen se mezcló a la interpretación de la obra, a su exaltación o menosprecio, según el campo ideológico, como si aquella muerte remodelara los valores teatrales de dramas y tragedias. Era un error, pero del todo explicable. Cuando antes hablábamos de la presión del contexto nos referíamos a eso, y tan lógico era que, durante la guera civil y en los primeros años de la postguerra, ese asesinato dominara en cualquier imagen de Lorca, como que hoy, cuando sus asesinos han muerto, cuando aquella España y aquel horror son pasado, el hecho siga siendo importante pero ya no dirija nuestras emociones frente a la representación de cualquiera de sus obras.

Pero lo demás, el asesinato, aunque a veces hayan intentado disculparse quienes lo perpetraron, no fue casual, ni hay porqué apelar a la confusión o a oscuras causas personales para entenderlo [4]. Fue un crimen político, cuyas raíces podrían encontrarse, por ejemplo, en las insultantes y agresivas críticas que la prensa de la derecha dispensó a *Yerma*, a raíz de su estreno en Madrid, meses antes del alzamiento militar [5]. Críticas que, más allá de las reservas formales, contenían duras acusaciones a las ideas del autor, especialmente las referidas a la religión y al sexo, componentes destacados en esos dos frentes que cruzan por todo el teatro de Lorca.

Pero vayamos ya con la pequeña historia de los montajes más significativos de *La casa*

[4] *Libro citado de Ian Gibson. Cap. 13: «El fusilamiento de García Lorca: prensa y propaganda desde 1936 hasta la muerte de Franco».*

[5] *«Vida y muerte de García Lorca», de Marcelle Auclair. Ediciones Era. México, 1972. Pág. 284 y ss.*

de Bernarda Alba en el ámbito del teatro español, ateniéndonos básicamente a su distinta lectura política, sin que ello implique desconsideración de las otras vertientes de esta tragedia. Sólo que éste no es un análisis de *La casa de Bernarda Alba,* que ha merecido ya incontables y extensos trabajos, sino una constatación de las variedades «políticas» de su montaje.

1.— Buenos Aires, 1945. Dirección de Margarita Xirgu

Cuenta Antonina Rodrigo [6] que cuando Lorca y Margarita Xirgu se despidieron de Bilbao, el primero prometió a la actriz que acabaría *La casa de Bernarda Alba* para que ella la pudiera estrenar en Buenos Aires. Como se sabe, los dos debían salir de Santander unos días más tarde, pero el autor decidió quedarse en España y unirse más adelante, en México, con Margarita.

Así que Federico regresó a Madrid y la actriz salió hacia México, sin sospechar que jamás volvería a España y que, a partir de entonces, le esperaba una fecunda labor en las tierras americanas.

Lo que vino después es sobradamente conocido: el 19 de agosto del 36 fusilaban a Federico en Granada, provocando el hecho un clamor de poemas, artículos y protestas en todo el mundo. Cuando el 8 de marzo, de 1945, Margarita Xirgu estrena, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, *La casa de Bernarda Alba,* cuyo texto le había remitido poco antes un amigo de Federico, el poeta es, desde hace tiempo, el símbolo del pensamiento antifranquista, el ejemplo de la persecución ejercida por el fascismo en todo el mundo contra los intelectuales y los artistas. Federico y Margarita son, por entonces, una de las máximas expresiones de la España del Exilio y es lógico que es estreno de Buenos Aires sea, sobre todo, una reflexión apasionada sobre la reciente historia española. Importa poco que el autor se ciñera o no a la sociedad andaluza, que el argumento se inspirara en personajes reales, o que el conflicto básico de *La casa de Bernarda Alba* fuera transferible a la inmensa mayoría de las sociedades de todo el mundo. Para los exiliados españoles, para quienes representan la obra y supongo que para la totalidad del público, aquella es una imagen que resume las causas de la Guerra Civil iniciada muy poco después de que el autor pusiera fin a la tragedia. Ya antes, en «Bodas de sangre», aquellas palabras de la Madre

—... Dos bandos. Aquí hay dos bandos. (...) Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. tú con el tuyo, yo con el mío... [7].

habían establecido una situación que, vista la obra después del 36, presagiaba el triste episodio de la historia española. En *Yerma,* dentro siempre de las resonancias míticas que impiden cualquier lectura lineal del teatro de Lorca, volverá a manifestarse ese antagonismo entre la fecundidad y el orden económico que, una vez más, conduce a la sangre. En *La casa de Bernarda Alba* se resume, enriquece y tensa este discurso, que, además, se vuelve socialmente más nítido —y sabido es cuanto dijo Lorca acerca del «superior» realismo de esta obra, de la ausencia de romances y rupturas versificadas [8]—, y concluye, tras el indirecto asesinato de Adela, con ese famoso monólogo de Bernarda que era, en el año 45, epitafio y cifra de la España franquista.

—... y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! *(A otra hija)* ¡A callar he dicho! *(A otra hija)* ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto!

[6] *«Margarita Xirgu y su teatro», de Antonina Rodrigo. Editorial Planeta. Barcelona, 1974. Pág. 234.*

[7] *«Bodas de sangre», de Federico García Lorca. Acto II. Escena final.*

[8] *«Hora de España», núm. IX, septiembre 1937. Manuel Altolaguirre. Y «Revista hispánica moderna», núm. 3 y 4, julio y octubre, 1940, pág. 248. Angel del Río.*

Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! [9]

Como decíamos, la contextualidad es un factor decisivo en el modo de representar y entender una obra dramática. Si *La casa de Bernarda Alba* forma parte de los repertorios teatrales de medio mundo y ha sobrevivido al paso del tiempo es porque, obviamente, conecta con distintos contextos. Pero aquella representación de Buenos Aires, cuantas hizo Margarita Xirgu de *La casa de Bernarda Alba* hasta el día de su muerte en el exilio, tenían esta obligada lectura política: Adela tenía mucho del propio Federico, la casa de Bernarda, de España, y la misma Bernarda, de esa clase política que imponía, tras su victoria, el silencio. Se hablaba, en fin, una vez más, de las dos Españas, de la guerra familiar, y de la muerte, siquiera temporal, de una de ellas.

2.— Madrid, 1964. Dirección de Juan Antonio Bardem

Llevábamos muchos años hablando de Lorca y queriendo ver su teatro en España. Pero, razones políticas primero y, luego, la actitud de la familia, que se negaba a autorizar la representación de sus obras, queriendo hacer de la ausencia una denuncia al régimen político, postergaron la cita.

Fue un largo período en el que el nombre de García Lorca pasó por la dialéctica de la mitificación y el menosprecio, implicado más en una guerra de símbolos que en la distinta comprensión o estimación de su obra. Guerra que redundó, lógicamente, en perjuicio del autor, pues, como es costumbre, muchos de los que habían mitificado a Lorca se sintieron luego obligados, no ya a bajarlo del pedestal, que era una cosa lógica y deseable, sino a renegar de pasados entusiasmos.

El primer estreno profesional de Lorca en Madrid fue *Yerma* (3 de octubre de 1961, en el Teatro Eslava, con dirección de Luís Escobar) y bueno será recordar, para que nadie piense que por entonces la actitud del Régimen no era hostil con el escritor, que su crítica estuvo practicamente prohibida y que yo mismo sufrí la guillotina de los censores a las inocentes páginas que la revista *Triunfo* dedicó al acontecimiento. Vinieron aún otros títulos, considerados más inocuos políticamente, hasta que, al fin, exactamente el 10 de enero de 1964, gracias a la iniciativa de Maritza Caballero, una actriz venezolana, que peleó generosametne en la escena española de la época, *La casa de Bernarda Alba* se estrenaba en España, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem, con escenografía de Antonio Saura, en el Teatro Goya. El estreno produjo tres tipos de respuesta:

I).— La de quienes valoraban la obra como uno de los más altos ejemplos del teatro contemporáneo español, señalando, de añadidura, su vigencia social y política. Así, Ricardo Doménech, escribía:

Por fin, *La casa de Bernarda Alba*. Con su estreno vemos cumplido un viejo deseo. Esta obra es, sin duda, la mejor de Federico García Lorca, pero es también una de las mejores del teatro español contemporáneo. (...) Lo que especialmente confiere a esta obra una modernidad, una cercanía a nosotros, a nuestra estética, es algo que está más allá de la actualidad —o, si se prefiere decir de otro modo, para ser más exactos, de la supervivencia—, de la problemática en ella planteada. Que la tragedia de Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela sea todavía actual indica, en todo caso, que nuestra sociedad no ha evolucionado lo suficiente como para superar determinados problemas, pero esto, como se ve, no sería un mérito de García Lorca, sino un defecto de nuestras estructuras sociales. No es aquí, pues, donde yo veo la modernidad, la cercanía de esta obra. Veo esa modernidad y esa cercanía,

[9] «*La casa de Bernarda Alba*», de Federico García Lorca. Escena final.

por el contrario, en el espíritu crítico que anima al autor, en la especial manera de cómo enfoca el problema, en su acierto al mostrarnos la enajenación que unas determinadas formas de vida provocan en la conciencia humana. Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad, o, por mejor decir, de ausencia de libertad, y ello mediante esta colisión entre el mundo de Bernarda —que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible— y el mundo de Adela». [10]

La reflexión de Ricardo Doménech estaba, me parece, desprovista de cualquier esquematización política. Ciertamente, el crítico se refería a la realidad española de la época, pero, según formulaba de manera explícita, el interés de la obra no se reducía a esa conexión crítica. En otros párrafos del mismo trabajo, Doménech se refería al valor «normalizador» de este estreno, a la importancia de ir recuperando un período del teatro español, de integrar en nuestras carteleras una serie de textos que habían sido distanciados por el desenlace de la guerra civil.

II) La de quienes intentaban remozar las posiciones críticas que, desde la derecha, se habían opuesto a la exaltación sistemática del teatro de Lorca. Plantear el debate en tales términos era ya, en 1964, un tanto anacrónico, pues la misma izquieda había pasado de cierta mitificación del escritor —influída, lógicamente, por las circunstancias de su muerte— a una actitud crítica, de la que no siempre aquél salía bien parado. Tomamos unas líneas de un artículo de Eusebio García Luengo, escrito en el 51 y reproducido a raíz del estreno madrileño de *La casa de Bernarda Alba:*

La casa de Bernarda Alba es la obra más teatral de Lorca, en el peor sentido de la palabra, pero también donde ha logrado un punto mayor de dificultad mecánica y donde ha hecho el alarde de interesar únicamente con mujeres en la escena. Tremendamente efectista, caricaturesco y falso, este drama ha suscitado los comentarios y críticas más desaforados. (...) Claro que hay alguna porción de verdad en «La casa de Bernarda Alba», pero es una verdad desfigurada, exagerada, parcial, incompletísima, y, por todo ello, corre el peligro de degenerar hasta convertirse en algo como la contrafigura de una versión escénica de los Alvarez Quintero, con iguales bruscos resortes, aunque unos en la casa sombría y otros en el cromo acaramelado. Claro está también que con una retórica infinitamente más noble y depurada en Lorca, que es lo que puede salvar a una acumulación tal de efectismos unilaterales y monótonos de que hace gala teatral en su drama [11].

García Luengo no alude, ni de pasada, al mundo social, a la significación de los conflictos, de la tragedia. Como ocurriera en muchas de las críticas disparadas en el 36 contra «*Yerma*», se refiere al sexo, a la honra, a la casta... y no encuentra modo de justificar los «efectismos unilaterales» del poeta. La obra, desprovista de ese entramado, se vuelve, claro está, un «engendro teatral», como lo había sido *Yerma* para una crítica inspirada en los mismos supuestos. Pero, ¿qué otra cosa podía ser una obra teatral para una mirada empeñada en no mirar lo que otros veían y proclamaban?

En todo caso, el dato es políticamente interesante, en la medida en que nos descubre el contenido de un pensamiento conservador que, durante varias décadas, intentó hacer de la elusión un principio metodológico, como si las cosas dejaran de existir por el hecho de no ser nombradas.

III) La de quienes, después de añorar a Lorca como poeta prohibido, se escandalizaban de los crecientes éxitos del autor. A ellos se refiere Angel Fernández Santos, en un largo artículo, del que entresacamos unas líneas:

El mito Lorca caló, como era natural, más que en ninguna parte entre los jóvenes que le desconocieron. Entre las quejas habituales que se empleaban para expresar el sentimiento de insatisfacción que a estos jóvenes les causaba el teatro de consumo había uno que reflejaba con exactitud lo que acabo

[10] *Revista «Primer acto», número 50, febrero de 1964. Ricardo Domenech: «La casa de Bernarda Alba», págs. 14-16.*

[11] *Revista «Primer acto». Id. Eugenio García Luengo: «Revisión del teatro de García Lorca». Págs. 20-26.*

de decir: «¡Si pusieran a Lorca...!» Esta era la exclamación. Yo la he oído docenas de veces. Se pensaba que el efecto de su reincorporación a la escena viva tendría el poder de un reactivo misterioso. Eran, por lo tanto, inevitables las decepciones, incluso las decepciones fuertes. Muchos jóvenes que hace unos años se rasgaban las vestiduras cuando alguien se manifestaba irrespetuoso hacia la figura del poeta han vuelto hoy su opinión del revés y arremeten contra las obras de su viejo fetiche, incluso con descarada injusticia [12].

El estreno de *La casa de Bernarda Alba* en Madrid fue, pues, una pieza importante en el proceso de regularización de las relaciones de Lorca con la sociedad española. Las reservas derivadas de un propósito «desmitificador», la habitual dialéctica admiración-rechazo, dio paso a una actitud cada vez más racional, más crítica, atenta a las innegables significaciones críticas de la dramaturgia lorquiana, pero englobadas en un todo, sin caer en la bandería de superpolitizar ni despolitizar al autor. Y si la prensa conservadora no vaciló en dedicar a Lorca muchas páginas elogiosas o números monográficos, con el fin de «incorporar» lo que antes había sido condenado, retocando la figura, *eludiendo* las causas de la excomunión, lo cierto es que la obra de Lorca —algo semejante ocurriría, poco después, en términos sociológicos, con la obra de Valle Inclán— consiguió salvarse de la manipulación y fue, poco a poco, en los escenarios y en los trabajos de los ensayistas, cobrando su dimensión verdadera, equilibrando aspectos que antes se habían presentado como antagónicos.

En cuanto a las características de aquel montaje del 64, servido por un excelente reparto, es evidente que unió su calidad expresiva con una lectura política inequívoca. El «¡Silencio!» final de Bernarda ya no atemorizaba como antes. Andábamos por los «25 años de Paz» y ese es el plazo que desgasta la autoridad de cualquier guerrero. Así que tanto el director, Juan Antonio Bardem, como Antonio Saura, plantearon la representación como una imagen de la historia, aún vigente en la España de entonces.

Ha tomado la obra como un texto vivo, inmediato, y no como una pieza de museo, de «teatro de arte» que hay que cuidar y mimar. Se trata de la represión que, desgraciadamente, sigue siendo un tema completamente válido [13].

En términos escénicos, la visión de Bardem procuró atenerse al «realismo» que el propio Lorca atribuyó a esta obra en relación con sus dramas anteriores. Realismo que, sin embargo, no caía jamás en lo fotográfico —pese a que el propio autor llegó a escribir que los tres actos tenían la intención de un «documental fotográfico»— y se ponía al servicio de una estilización compleja. Los blancos y negros establecían una sensación de cárcel, de opresión, que, a la vez, nacían de la tragedia de Lorca, de la escenografía de Saura y de la dirección de Bardem. El negro de los trajes y la fragilidad de las hijas de Bernarda, entre los sólidos muros de «la Casa», verdadera protagonista social de la tragedia, microcosmos de una colectividad, marcaban, perfectamente, el antagonismo entre la vida personal y el orden social. La libertad estaba «fuera» de sus muros, de «afuera» llegaban los cantos, los hombres, los sueños, los proyectos, las luchas, en definitiva, la vida. Dentro, estaba el reino del silencio. Exactamente igual a como ocurre en *El Adefesio*, de Alberti, autor que guarda con Federico numerosas afinidades. Resumía así Antonio Saura el espíritu del decorado:

Se ha buscado, pues, un juego de volúmenes que variando el espacio para cada acto contribuyera a crear una sensación de soledad, de vacío. Un espacio helado y pesante que acentuara la acción dramática, el contraste extremo entre el atuendo de los personajes y el blanco de los muros, la separación radical entre la materia estática y glacial de la arquitectura y la oscuridad convulsa de la pasión [14].

[12] *Revista «Primer acto». Id. Angel Fernández Santos: «La vuelta de Federico García Lorca». Págs. 17-19.*

[13] *Revista «Primer acto». Id. Juan Antonio Bardem. Págs. 8-11.*

[14] *Revista «Primer acto». Id. Antonio Saura. Págs. 12-13.*

3.— Madrid, 1976. Dirección de Angel Facio

Viviendo todavía Franco, Angel Facio había montado la obra con el Teatro Experimental de Oporto. Fue un montaje escandaloso y espléndido, hecho en la pequeña salita del prestigioso e histórico grupo portugués. Inmediatamente intentó hacer el mismo montaje en España y ni a la familia del autor ni la censura —como había ocurrido en los primeros años de la postguerra respecto al teatro de Federico— les pareció bien. El T.E.P. presentó su trabajo en el Aula Juan del Enzina, de Salamanca, con extraordinario éxito, pero ahí acabó la presencia del grupo portugués en España y, por tanto, la posibilidad de que se viera aquí el montaje de Facio.

Muerto Franco, las cosas pudieron plantearse de otra manera y Facio consiguió un gran reparto para presentar su idea de *La casa de Bernarda Alba* .

Las notas relevantes estaban en hacer de la casa una especie de gran útero, que apresaba a los personajes; la sexualidad cruzaba por el dentro del drama, quizá porque el tema está en la obra de Lorca y, también, porque Facio, a través de muchos de sus montajes —último ejemplo, *La Celestina,* en el Círculo de Bellas Artes— ha subrayado la importancia de la represión sexual en las relaciones del ser humano con el orden social establecido; los personajes llegaban a insinuar ciertas relaciones lesbianas, resultado de su antinatural separación del otro sexo; la obra no tenía, en términos visuales, absolutamente nada que ver con el «documental fotográfico» que el propio Lorca, a título de orientación, había atribuído a su tragedia. Un mundo de goma espuma, inestable, asfixiante, totalmente cerrado, aprisionaba a unos personajes atemorizados, cuya rebelión se iniciaba en los niveles orgánicos más primarios.

Con todo, la gran innovación de Facio fue la de confiar la interpretación del personaje de Bernarda a un actor, concretamente a Ismael Merlo. La idea estaba clara: Facio quería enfatizar el valor «institucional» del personaje, cuanto había en él de símbolo ideológico de una moral específica, de expresión histórica de unos intereses económicos, en función de los cuales se habían establecido los conceptos de religión, familia, sexualidad, libertad, y de cuanto, sustancialmente, definía la vida. Por eso, eligió a un actor, y le dio a su interpretación un tono ceremonial, rompiendo totalmente el sentimiento de maternidad, la relación natural entre una madre y sus hijas. La exploración en los terrores últimos y más primarios de los personajes, unida a la iconografía ceremonial de la Bernarda, conformaban una obra distinta. Los personajes eran algo así como seres degradados en una celda, bajo la mirada de un guardián que buscaba a cada paso inaceptables argumentaciones morales para justificar la situación.

Era en el 76. Franco había muerto poco antes. La obra se hizo por toda España con enorme éxito. Y la inmensa mayoría de la crítica se indignó, sin que, al menos en algunos casos, pudiéramos saber si lo hacían, según afirmaban, en nombre de los propósitos estéticos de Lorca, de lo que quiso el autor que fuera escénicamente su tragedia, o de esa moral y esas ideas que el autor había condenado en su día y que ahora Facio, con la violencia de cualquier liberación pisoteaba.

4.— Madrid, 1984. Dirección de José Carlos Plaza

El nuevo montaje, ofrecido en el Español, a mediados de noviembre del 84, encaraba las anteriores lecturas políticas de la tragedia y nos proponía una nueva. No opuesta, pero sí hecha desde la nueva circunstancia histórica española. El «¡Silencio!» de Bernarda había

terminado y si la obra había sido escrita «antes» de la Dictadura, ahora se trataba de representarla «después». El «mientras», que había sido el estímulo de un modo de leerla y de llevarla al escenario, pertenecía a una época cercana, aún familiar, pero, en definitiva, pasada. De ahí la necesidad de romper con ciertas tradiciones, no con la estridencia del montaje de Facio, propio del 76, sino con la perspectiva de una normalidad democrática.

En definitiva —y ello reafirma la relación entre la política y la poética— la carga crítica de *La casa de Bernarda Alba* era cosa sabida, historia familiar y un tanto gastada, que podía repetirse libremente y con la nitidez que se quisiera, y en la que era ingenuo cifrar un atractivo sustancial de la representación. A Plaza le interesaba otro camino, conectado también, sin duda, con su probada capacidad y formación para la dirección de actores. Se trataba de que fueran los personajes, a través de la acción, en un espacio y una luz privados de estilizaciones significativamente opresoras, quienes, dentro del más absoluto realismo, condujeran la acción dramática y fuera ésta, y sólo ésta, la que nos llevase a la reflexión crítica.

La confrontación de este montaje con las versiones anteriores es evidente. Así, por ejemplo, si las voces finales de Bernarda, reclamando el silencio y la ocultación del suicidio de Adela, parecían, en los otros montajes, la decisión autoritaria e implacable que reafirmaba el carácter carcelario de aquella casa y aquella vida, en el montaje realista de Plaza adquirían la significación del grito inútil, de la tiranía que, más pronto o más tarde, será vencida.

En la situación «básica» seguía venciendo Bernarda y muriendo Adela; sin embargo, para el espectador, conducido por el director y por la realidad histórica española, era fundamental el sentimiento de la debilidad de Bernarda, que era justamente lo contrario de lo que el personaje había inspirado durante varias décadas.

Sobre el espacio escénico, es decir, sobre la «casa», se hacía Andrea D'Odorico el siguiente planteamiento:

> Una sucesión de corredores y habitaciones dispuestos de forma que esta casa permita la constante vigilancia de cada «ser» sobre todos los demás.
>
> Estos espacios se abren al patio interior de la casa, fuente constante de luz y calor, lugar dominante en la trilogía arquitectónica del sur de España.
>
> Paredes frías y altas, zócalos estucados, suelos de barro cocido, alacenas, la pequeña burguesía rural de primeros de siglo retratada por Federico García Lorca en un ambiente ahogado, tenso y crispado, creado por la propia burguesía y su pretenciosa forma de vida [15].

En cuanto al vestuario, estos eran algunos de los propósitos de Pedro Moreno, su responsable:

> Cuando José Carlos me propusó hacer el vestuario de *La casa de Bernarda Alba*, me pareció una idea difícil pero apasionante, la de romper con los moldes utilizados hasta hoy; mujeres de pueblo con su refajo y moño tan tópicos, eso ya se había hecho y merecía la pena intentar una visión nueva. No por ello menos realista que la de la España de 1935, época en la que Federico García Lorca terminó la obra.
>
> Un mundo que, aunque mal, ya había incorporado a sus costumbres (al menos las clases más pudientes) toda una serie de novedades del mundo urbano.
>
> La ropa, el peinado, de las hijas de Bernarda Alba podía, perfectamente, ser como lo hemos reflejado en este montaje. Para ello ha sido imprescindible todo el trabajo de documentación que hicimos previo al diseño de los trajes. Pudimos constatar que la mayor parte de la gente joven, se habían o cortado el pelo o se peinaban con ondas y moños al estilo de la época. Estas modas provenían de las pocas publicaciones que llegaban a esos ambientes e incluso de las visitas a pueblos más grandes. También en la forma de vestirse y en la forma de arreglarse, aunque no en la forma de ser.

[15] *«La casa de Bernarda Alba». Los libros del Teatro Español, 1984, pág. 233.*

Tuvimos muy en cuenta que todas esas formas nuevas, pasaban por el filtro de la confección casera, por lo que había que excluir cortes maestros y efectos sofisticados e insistir, en cambio, en toda esa serie de detalles preciosistas de las manualidades de esas mujeres realizaban.

Los lutos eran un acontecimiento catastrófico que, no obstante, poseían una gran fuerza estética. Quisimos que los trajes del primer acto tuvieran el aspecto de haber sido teñidos y, por tanto, cambiados en su sentido original. Nadie se hubiera hecho esos trajes en negro, eran sus trajes mejores de fiesta transformados por el luto en hábitos. Tratamos de huir de un mundo en blanco y negro, y buscamos la utilización de tonos oscuros, aunque no exentos de color con las puntillas, las faldas y las blusas, todas ellas teñidas en una gama de negros diferentes. Que dieron la impresión de una ropa degradada y recompuesta por esa especial economía casera de las mujeres de los pueblos.

Estos lutos, siempre impuestos por una tradición aplastante e inhumana, llevaban siempre implícita la transgresión doméstica, ya que jamás se salía a la calle sin ir cubiertas de velos, medias y zapatos negros. De puertas adentro, el relajo era casi obligado, aunque sin salirse, a lo máximo, de los tonos pálidos.

Tras la formalidad enlutada en la vestimenta de la cena del tercer acto, nos encontramos, por fin, con un estallido de tonos blancos, marfiles, deslumbrantes, cuando la tragedia es ya imparable.

Son unos pobres seres humanos condenados a un infierno, en vida, dentro de los muros de su casa-convento-prisión [16].

Lo dice explícitamente el figurinista: «huir de un mundo en blanco y negro». Y lo subraya D'Odorico cuando se refiere al «patio interior de la casa», «fuente constante de luz y calor».

Detrás de estas afirmaciones existe un claro propósito: mantener la idea de que la casa de Bernarda es un lugar «ahogado, tenso» o «un convento-prisión», pero evitnado la estilización «política» tradicional e intentando que esa impresión resulte de la reproducción de una casa de la burguesía andaluza de la época. Del blanco-negro pasamos a un mundo de tonalidades, en el que escenógrafo y figurinista quieren reflejar la condición económica de los personajes, los modos de vivir y de vestir testimoniados por los documentos de la época.

Aquella «intención fotográfica» —dando siempre al concepto un valor relativo— de la que hablara el autor, parece, al fin, viable, como si, al salir de la casa de Bernarda, o liberarse de ella, fuera ya posible «objetivarla», hacer de ella una cárcel soleada, andaluza, antes que ese espacio simbólico y un tanto intelectual en que, mientras vivimos dentro de ella, la habíamos convertido. Inevitablemente, la representación toma cierto aire de crónica, de espanto que se produce en una realidad «normal», en un paisaje social y físico que carece de cualquier señal estridente. Así era la vida andaluza, así eran las relaciones entre sus clases sociales, en un mundo cotidiano ocurrían tales cosas, y no hay por qué caer en una estilización que lo convierta en algo extraordinario. Juicio y sentimiento que corresponden, con claridad, a ese «después» del que hablábamos, pero que difícilmente cabían en el «mientras», desde la subjetividad de Adela o de cualquier director, actriz o espectador que se sintiera identificado con ella.

De las muchas observaciones de José Carlos Plaza sobre los personajes o las situaciones, transcribiremos algunas, para que se vea hasta dónde la dirección escénica quería ser fiel al análisis sociológico:

Nuestra primera intención en la «comprensión». Comprensión de los comportamientos de Bernarda y de sus hijas. No son monstruos ni seres robotizados. No hay un verdugo y cinco víctimas. Bernarda no es la fuerza bruta, sino una mujer reprimida y, por tanto, represora, una mujer inculta, sin armas culturales, ni experiencias que la permitan moverse de sus normas, normas que le han inculcado, que la rodean y sin las cuales no puede vivir. No conoce otra forma de actuación y sin ella se pierde. Tiene 60 años, 60 años de soledad, de aislamiento, de frustración vital. Nos hemos preguntado cómo ha sido la vida de Bernarda, sus dos matrimonios, las relaciones vecinales, familiares y el mundo que le tocó vivir. Hemos querido entenderla, la hemos visto como víctima de una soledad

[16] *«La casa de Bernarda Alba». Los libros del Teatro Español, 1984, págs. 241-242.*

con la cual ella se identifica, y sobre todo ella misma, con sus miedos, con sus necesidades frustradas. Representante de una iglesia condenatoria de la vida, de una sociedad que posee el dinero y las leyes para impedir la realización personal, colectiva y solidaria. Pero no es un símbolo sólo, es Bernarda Alba, una mujer incapaz de pensar, de imaginar y comprender.

Las hijas no son para nosotros las «pobres víctimas» de una fuerza represora. Son mujeres, al igual que Bernarda, incultas e insolidarias, agarradas a una situación cómoda que les permite vestirse, dormir y comer sin problemas materiales, que reduce sus inquietudes y limita sus posibilidades. ¿Qué tranca cierra la puerta de Bernarda? ¿Qué les impide marcharse de esa casa? Nuestra contestación es el miedo, el miedo a cambiar, el miedo a enfrentarse a otra manera de vivir, de pensar y actuar. Su única salida es el hombre. El hombre como solución. El matrimonio o la prostitución. Que alguien decida por ellas, que alguien las salve, que alguien les marque el camino. Son víctimas de sí mismas, de su situación y verdugos como las demás, unas con otras. Reflejo mimético de nuestro pueblo, acomplejado frente al exterior, despreciativo de lo que consideramos inferior, de lo que no conocemos, durante tantos años dominados por una fuerza dictatorial y asustados ante un futuro que requiere otras soluciones, no las conocidas, sino diferentes, imaginativas, las cuales ni siquiera nos planteamos.

Los demás personajes de la obra colaboran en este organigrama de Víctimas-Verdugos, Prudencia y Sumisión, las mujeres del duelo que destrozan, criticando sin capacidad de acción, etc.

Sólo Poncia y María Josefa escapan relativamente a este esquema. Son los polos opuestos. Poncia real, que no se calla, que se rebela ante lo inevitable, pero atada a una fidelidad equívoca, a una situación material necesitada de Bernarda (sus hijos, ella misma), sin posibilidades reales por su extracto social y sus creencias religiosas (Ley de Dios, Ley de los Padres, etc.), y María Josefa, libre en su locura, la imaginación atada, la posibilidad perdida, el recuerdo del futuro para cada uno de los personajes. Estéril pero lúcida y consciente de una realidad palpable. Quiere huir y no puede. Acusa cuando ya es un ser excluido de la sociedad» [17].

La reflexión de Plaza introduce, sin duda, un elemento político nuevo. Identificada la casa de Bernarda con el conjunto de la sociedad española, ésta aparece, a los ojos de Plaza, como la verdadera responsable de la larga Dictadura. La historia política se desmitifica y muestra, si hemos de creer al director, las razones de dependencia o privilegio económico que explican los comportamientos. Plaza incluso parece dirigirse a la sociedad española del 84 no sólo para recriminarle los temores que hicieron posible una larga historia sino, incluso, los temores que pueden volver a condenarla, a cerrarle su presente.

En un orden estilístico, el concepto de Plaza resolvió una serie de cuestiones, pero dejó otras pendientes. Quizá porque en la tragedia de Lorca conviven estilos diferentes que se resisten a un tratamiento unitario. El personaje de María Josefa, abandonado a una locura «realista», no siempre cuadró con el texto que Lorca le atribuye, y justo es decir que quienes mejor parecieron fueron las actrices que lograron conciliar el tono orgánico y minucioso establecido por la dirección con cierta composición poética e iconográfica del personaje.

5) Madrid, 1986. Una dirección de Alfonso Zurro

Con este nuevo montaje, a cargo del grupo «La Jácara», de Sevilla, el horizonte de referencias se amplía. Y si el nivel del Grupo y las circunstancias de la representación no permiten poner el espectáculo en el plano de los cuatro anteriores, es evidente que tiene dignidad suficiente para hacer progresar ese rico discurso que ha suscitado *La casa de Bernarda Alba* a través de sus distintos montajes.

La idea de interpretar *La casa de Bernarda Alba* por actores masculinos podía haber resultado una excentricidad, unas ganas de llamar la atención. La representación confirmaba, en todo caso, que este cambio de sexo afectaba profundamente a la expresión de ciertas dimensiones substanciales de los personajes. El ingenio de «La Jácara» ha estado en darle la vuelta al problema y justificar la audacia en función de una razón política.

[17] «*La casa de Bernarda Alba*». *Los libros del Teatro Español*, 1984. Págs. 25-26.

«La Jácara» imagina a un grupo de presos, situados en una celda-jaula, que realizan, como ejercicio de reinserción social, una representación de *La casa de Bernarda Alba*. El supuesto dispara una serie de interesantes personajes, pues son unos presos quienes representan un drama sobre la libertad, entre rejas y como prueba de su proceso de reinserción. No es difícil imaginar cierta reflexión pesimista en el fondo de este montaje que consigue, precisamente, por la presencia de hombres en los papeles femeninos, poner de relieve el discurso político de Lorca, la relación social entre los personajes, a costa, claro, de sacrificar la organicidad global de las interpretaciones.

Quizá se nos quiere decir que queda mucho de la Andalucía dramatizada por Federico, que las rejas siguen a través de sus sistema económico y social, al tiempo que ciertas voces anuncian, por estruendosos aparatos, no se sabe exactamente si una nueva domesticación o la libertad.

En esta ocasión la identificación literal casa-cárcel no puede ser más absoluta. El nuevo dato, pesimista, sería que afuera, a juzgar por las palabras de quienes lo tutelan, tampoco parece estar la libertad.

Pero, ¿de qué «afuera» se nos habla? ¿Se centra la obra en una relación social concreta, en una región o un país, o en definitiva —y a eso invita el carácter abstracto de la escenografía y el vestuario— esa referencia es trascendida para reflejar un estado de la civilización occidental, el sentimiento con que hoy se vive en ella? La frialdad del experimento, el aspecto de conejos de Indias de los presos, el tono tecnológico del examen, nos remitían, desde luego, antes que a cualquier Sur de la tierra, a las imágenes de las más desoladoras profecías de Occidente.

José Monleón