



## HORA H

DE ACTUALIDAD  
PORTUGAL: DEL SEBASTIANISMO  
AL SOCIALISMO.

JOEL SERRÃO.

## ULTIMAS NOVEDADES

EL CARLISMO Y LAS AUTONOMIAS  
REGIONALES.

EVARIST OLCINA.

Prólogo: Josep Benet.

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA  
OCCIDENTAL. I: DE GRECIA AL  
ISLAM.

FERNANDO CHUECA GOITIA.

Volumen especial con 200 ilustra-  
ciones.

LA DROGA, PROBLEMA HUMANO  
DE NUESTRO TIEMPO.

VARIOS AUTORES.

Presentación: José Arana.

EL PENSAMIENTO POLITICO DE JU-  
LIAN BESTEIRO.

ANDRES SABORIT.

Prólogo: Emiliano M. Aguilera.

SINTESIS DE LA HISTORIA DEL  
PAIS VASCO.

MARTIN DE UGALDE.

EL DERECHO DE LIBRE DESPLAZA-  
MIENTO Y EL PASAPORTE EN  
ESPAÑA.

JOSE MANUEL CASTELLA ARTE-  
CHE.

Prólogo: L. Martín-Retortillo.

PERSPECTIVAS DE UNA EUROPA  
RAPTADA.

LUIS DIEZ DE CORRAL.

LA JUSTICIA SOCIAL Y OTRAS  
JUSTICIAS.

JULIAN MARIAS.

# LORCA EN ESTOCOLMO

**A** comienzos de 1974, la Tercera Sala del Teatro Nacional de Estocolmo estrenaba «La casa de Bernarda Alba». El hecho en sí no reviste un interés especial, pues Federico García Lorca es el autor español contemporáneo más representado en Europa. Lo importante en este caso residía en el tipo de trabajo desarrollado por el equipo de mujeres que realizó el espectáculo. La puesta en escena partió de un punto de vista global, que ligaba al autor con su época no sólo a nivel de las palabras, sino en los gestos y objetos que rodean a sus persona-

jes. Un riguroso análisis sociológico precedía a la puesta en pie del texto y daba una dimensión profunda a la obra. El espectáculo se enraizaba en la sociedad española de los años treinta para universalizarse después y buscar la expresión más precisa y contemporánea de lo que Federico García quiso dar en su texto.

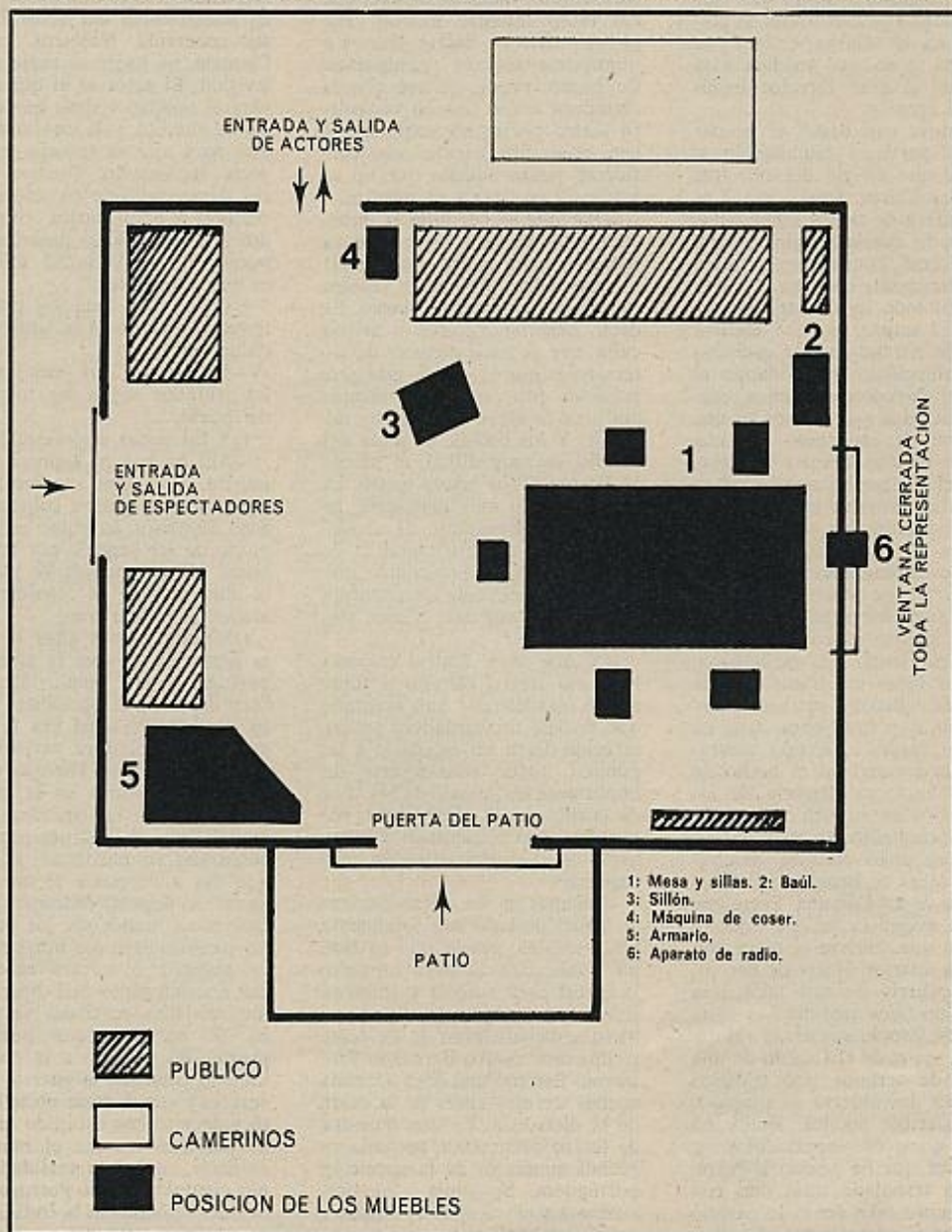
### El punto de vista

En las dos primeras obras de lo que pudiera llamarse «ciclo rural» lorquiano, «Yerma» y «Bodas de sangre», existe una cierta transpa-

rentación de la realidad que queda prácticamente ahogada por el magma populista del dramaturgo. «La casa de Bernarda Alba» supone una inflexión en su obra teatral, porque tanto sus propósitos como su estilística adquieren otra dimensión.

En junio de 1936 publica «El Sol» una entrevista-diálogo entre Federico y el dibujante Bagaría. En sus respuestas, el dramaturgo define sus propias posiciones respecto al teatro, e ilumina la circunstancia intelectual y los fines perseguidos en la elaboración de la historia de Bernarda y sus hijas. De aquí proceden las afirmaciones más rotun-

### ESPACIO ESCENICO Y RELACION ENTRE ESPECTADORES Y ESPECTACULO PARA «LA CASA DE BERNARDA ALBA» EN LA TERCERA SALA DEL TEATRO NACIONAL DE ESTOCOLMO





«La casa de Bernarda Alba», en la Tercera Sala del Teatro Nacional de Estocolmo. Puesta en escena de Gun Jonsson. Comienzo del acto segundo. Angustias (Kristina Adolphson), Amelia (Mallin Ek), Martirio (Anita Wall), La Poncia (Sif Ruud). A la derecha un grupo de espectadores. Al fondo de la foto, la ventana cerrada. Obsérvese el blanco sucio de las paredes y el estilo y tonalidad de los muebles.

das del escritor sobre el papel del teatro en la vida social: «... el concepto de arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro, y al teatro consagro toda mi sensibilidad».

En aquellos mismos días lee Lorca a un grupo de amigos, en privado, su última obra. No es difícil deducir que las Ideas expuestas a Bagería gularon su trabajo dramático en este caso. A ello coadyuva además la propia temática, el trasfondo social e incluso de clase de los personajes y la clara conexión entre conflicto dramático y estructura de la sociedad rural española en el área del latifundismo andaluz. Por otra parte, «La casa de Bernarda Alba» es resultado de un proceso típico de transformación de una materia prima inicial, tomada directamente de la realidad, en objeto artístico, mediante un proceso específico que, en esta ocasión, lleva a cabo el dramaturgo. Creo que no se ha hablado nunca de las fuentes cotidianas que sirvieron a Lorca para concebir esta obra. Conversaciones y azares me han descubierto algunos datos, pienso que desconocidos y todavía incompletos, sobre lo que pudiéramos llamar «raíces documentales» de la obra. Helos aquí.

### La verdadera historia de Bernarda

Federico y su familia pasaban unas semanas al año en Asquerosa, pueblecito cercano a Fuentevaqueros, que hace unos quince años mudó su nombre por el de Valderrubio. Para la cosecha, la familia García Lorca alquilaba una casa justo enfrente de donde se domiciliaba

una mujer viuda, Frasquita Alba, con sus hijas. Junto a ésta, pared con pared, vivía una prima del poeta. Los patios se dividían por un endeble tabique medianil, en cuyo centro se abría un pozo, común a las dos casas. El frágil bajereque y, más aún, el hueco del brocal, permitían la perfecta audición de las conversaciones, sobre todo cuando las voces subían de tono y el conflicto agriaba y envenenaba la vida en común. «¡Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques!», dice Bernarda en el acto segundo.

Los sordos enfrentamientos entre Frasquita Alba y sus hijas, oídos y captados por Federico, se convirtieron en obra teatral. A ruegos de su madre, cedió el dramaturgo y rebautizó a Frasquita como Bernarda. La rebeldía de Adela ante el luto forzoso, poniéndose su traje verde y yéndose con las gallinas (acto primero), procede también de un hecho real. Una prima suya tuvo de joven una reacción pareja cuando le prohibieron ponerse dos trajes de fiesta que le habían hecho a causa de aquellos lutos sempiternos. Ella se calzó uno encima y se fue al patio; años después se lo contó a Federico.

Algo similar sucede con el relato que hace La Poncia de la hija de la Librada, que tiene un hijo y lo esconde bajo las piedras. No recuerdo si en Fuentevaqueros o en Asquerosa hubo un suceso parecido, pero ligado a un adulterio. Las mujeres gritaban: «¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!», frase que pronuncia Bernarda al final del segundo acto.

Alguien podrá creer que estos datos empujaban la fantasía o imaginación de Lorca; nada más lejos de mi opinión. Todas las obras de arte, como antes decía, son resultado de un proceso de transformación de una materia prima, tomada de la realidad, en objeto artístico. Lo específico de este trabajo estriba justamente en el desarrollo de dicho proceso, realizado con herramientas y métodos propios y típicos de cada forma de expresión y cada individuo. Lorca en este caso, como Valle, Galdós o Clarín, parte de una materia prima inicial

procedente de la realidad o de la historia.

En un cotarro cultural como el nuestro, no deja de haber gentes que a la busca y captura de la no contaminación del arte por la realidad, creen que es posible la existencia de una imaginación pura, elucubrando en la soledad de un cuarto la germinación de sus fantasmas. En este sentido recuerdo cómo una joven escritora me decía indignada que García Márquez, al escribir «Cien años de soledad», se había limitado a transcribir la realidad colombiana. «Colombia es así», me repetía, añadiendo a renglón seguido como si mentara al diablo: «¡Pero eso es realismo!». Lo tardío del descubrimiento y el horror ante el hallazgo me dejaron moderadamente estupefacto. Se han oído ya tantas cosas sobre el concepto de realismo, que hay que estar dispuesto constantemente a lo peor.

En «La casa de Bernarda Alba», Lorca transparenta una parte de los males, represiones y oscurantismos que aquejan a la sociedad agraria de la Andalucía del latifundio. Estilísticamente intenta huir de sus poemas dramáticos anteriores; en definitiva, de su populismo. Para ello busca un estilo que responda a su necesidad de dar testimonio, y utiliza el verismo naturalista. Un verismo estilizado y, sobre todo, prodigiosamente sintetizado, lo que constituye una de las virtudes mayores de su labor teatral. No es, por tanto, nada gratuita su referencia a que la representación transcurre como un documental fotográfico. Esta acotación resume coherentemente los impulsos que han guiado su creación escénica. Ello tampoco invalida las posibles lecturas espaciovisuales que puedan hacerse de la obra, pero la voluntad lorquiana no deja, por eso, de ser evidente.

### «Bernarda Alba», en Suecia

Todo lo dicho hasta aquí no es simplemente una información, en parte poco conocida, sino la vía de un posible análisis y lectura de la

obra. Así lo expliqué en un artículo que el «Dramaten» me pidió para su revista («Valle-Inclán y Lorca: dos visiones de la España rural»), y creo que, en gran medida, ha sido la postura adoptada en el montaje de Estocolmo.

Gun Jonsson, una mujer en un equipo de mujeres, ha realizado la puesta en escena. La obra se ha representado en la Tercera Sala del Teatro Nacional, construida a partir de la antigua sala de ensayos situada en el tercer piso del gran teatro.

El espectáculo se produce en una habitación amplia, con sus cuatro paredes, que determinan un espacio totalmente cerrado. Una vez dentro los espectadores, la puerta se cierra, clausurando el lugar. Frente a esta puerta chica hay una ventana cerrada permanentemente; a la izquierda, una pequeña abertura para entrada y salida de actores; a la derecha, un gran portallón rectangular de doble hoja, de madera pesada, conduce al patio. Cuando se abre, descubre un pequeño espacio también sin salida. Los muebles, una mesa, cinco sillas, un sillón, una máquina de coser, un aparato de radio, una lámpara de pie, etcétera, recuerdan los años treinta. Colores oscuros y apagados en los trajes y los objetos, de un blanco deslucido en los muros. Un crucifijo pequeño, un Niño Jesús con un gran cordero, una escopeta de caza, la foto de un general decimonónico, etcétera, cuelgan de las paredes. En el centro, una gran araña.

Este es el lugar en que se desarrolla la tragedia de Bernarda y sus hijas. Los espectadores se colocan en los rincones para que contemplen y asistan, para que no tengan que atisbar por el ojo de la cerradura, pero la mayor parte del espacio está dedicada al conflicto. Un espacio cuya preeminencia sólo se rompe, sólo reconoce no ser el único espacio posible, sino la mínima expresión del espacio de la vida social, que existe un mundo fuera, al oírse los cantos de los jornaleros que van al campo. Los espectadores existen como tales en el corazón mismo de la tragedia. Es la lectura personal que ha hecho la compañía sueca de la acotación de Lorca a que antes aludíamos: «Estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico». Entre espectadores y actores sólo existe la distancia de la observación.

Gun Jonsson define la pieza como «la historia de unas mujeres aplastadas por una sociedad en la que dominan los hombres, el sexo y el dinero». No la reduce, pues, al puro aspecto de la represión sexual, ni la localiza estrictamente en España. Busca, ante todo, la comprensión del fenómeno represivo de lo viejo, de una sociedad sobre lo ascendente, visualizando unas determinadas formas de comportamiento deducidas de la condición de clase de cada personaje. La estructura social es la que crea el marco de exigencias morales y jurídicas. Esta compleja y rica dimensión es la que ha buscado Gun Jonsson junto a sus magníficas actrices, contenidas, eficaces y rigurosas, capaces de dar al llanto y a los contados gritos toda su significación. ■ JUAN ANTONIO HORMIGON.