

GARCÍA LORCA Y LA CASA DE BERNARDA ALBA

ESPECIAL GARCÍA LORCA. SUS OBRAS: INTRODUCCIÓN

El teatro de Federico García Lorca (1898-1936) raya a una altura pareja a la de su obra poética y constituye una de las cumbres del teatro español y universal. De la personalidad del autor y de su poesía se hablará en poesía, pero —si se ha optado por el estudio de *La casa de Bernarda Alba*— es imprescindible consultar ahora lo que allí se dice sobre su vida, su talento, sus obsesiones.

Se insistirá en que, por debajo de su personalidad arrolladora, late ese hondo malestar, ese dolor de vivir que aparecerá en toda su obra.

- Mundo dramático: temas centrales
- Concepción teatral
- Tradiciones, géneros, lenguaje
- Trayectoria, los comienzos
- La experiencia vanguardista
- La plenitud
- Significación y alcance del teatro lorquiano
- La casa de Bernarda Alba
- Génesis del género
- Planteamiento y temática
- La casa y el mundo exterior
- Bernarda
- Las hijas
- Otros personajes
- Arte dramático. La estructura.
- «Realismo poético»
- El diálogo. El lenguaje.
- Conclusión

MUNDO DRAMÁTICO: TEMAS CENTRALES

La temática profunda de las obras teatrales de Lorca asombra por su unidad, y no es distinta de la que vertebró su poesía. El hispanista francés A. Belamich la ha resumido con fórmulas como éstas: «el mito del deseo imposible», «el conflicto entre la realidad y el deseo». García Posada señala: «El elemento neurálgico del universo lorquiano es la frustración»

Lorca lleva a escena destinos trágicos, pasiones condenadas a la soledad o a la muerte, amores marcados por la esterilidad. En varias obras, ello aparece encarnado en mujeres. Insistiremos más adelante en el papel de la mujer en el teatro de Lorca. Pero su alcance es más amplio que el de un teatro «feminista»: se trata de la tragedia de toda persona condenada a una vida estéril, a la frustración vital.

Y lo que frustra de los personajes de Lorca se sitúa en un doble plano. Unas veces, en un plano metafísico: las fuerzas enemigas son el Tiempo, la Muerte. Otras veces, en un plano social: los prejuicios de casta, las convenciones, los yugos sociales son los que impiden la realización personal. Y con frecuencia, ambos planos se entrecruzan.

Esa temática hace de Lorca un singular revitalizador de los grandes mitos trágicos: no en vano Altolaguirre lo veía construir mitos «como un Esquilo de nuestro tiempo».

Pero serán muy diversos los cauces formales por los que Lorca llevará a las tablas todo este mundo temático, como habremos de ver.

CONCEPCIÓN TEATRAL

Federico cultivó el teatro a lo largo de toda su trayectoria, pero fue la actividad preferente de los seis últimos años de su vida. En esos años, escribe las obras dramáticas en que se cimenta su fama universal. Pero, además, desde 1932 dirige «La Barraca», grupo de teatro universitario que, con el apoyo del gobierno republicano, recorre los pueblos de España representando obras clásicas.

En cuanto a sus ideas sobre el teatro, destaquemos las duras palabras con que habló del teatro al uso, un teatro «en manos de empresas absolutamente comerciales», y su desprecio por «el teatro en verso, el género histórico», etc. (en cambio, es significativa su simpatía por la revista, el vodevil y otros tipos de teatro «marginal» o popular, como el guiñol). Las frases que acaso nos dan una idea más general de su concepción del teatro, serían éstas de 1936:

«El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean huesos, la sangre.»

Se hermanan en esas palabras la dimensión humana —cálida y hasta desgarrada— de su teatro, y la dimensión estética, la transmutación poética de sus temas y sus criaturas. O en otras palabras: convivencia de poesía y realidad.

Con el tiempo, va haciéndose más fuerte en Lorca una idea didáctica del teatro, persuadido de que las exigencias artísticas son compatibles con su función educadora, como «uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país». Leamos este párrafo de 1935:

«El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.»

Ello va acompañado de un creciente enfoque social o popular, del que hay expresivos testimonios: así, en estas palabras poco anteriores a su muerte:

«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.»

Lo dicho no debe llevarnos a simplificar la concepción dramática de Lorca. En su teatro se entrelazan de forma compleja lo personal y lo social, el «yo» y el «nosotros». Y ello con una variedad de enfoques y tratamientos que iremos viendo.

TRADICIONES, GÉNEROS, LENGUAJE

Lorca se nutrió de muy diversas tradiciones teatrales. En sus comienzos hay una raíz modernista. Tuvo en cuenta el drama rural de épocas anteriores. Amó con fervor a nuestros clásicos (de Lope de Rueda a Calderón, pasando por Lope de Vega), pero también le apasionaban formas tan populares y sencillas como el teatro de títeres. Sus grandes obras nos traen ecos de la tragedia griega o de Shakespeare. Y a ello se añade su interés por las experiencias del teatro de vanguardia.

De ahí la variedad de géneros que cultivó: la farsa, el teatrillo de guiñol, el drama simbolista, el «teatro imposible» de estirpe surrealista, la tragedia, el drama urbano o rural...

Pasando a cuestiones de **estilo**, merece especial atención el uso de *verso* y *prosa*. Sus dos primeras obras están escritas totalmente en verso. Poco a poco el lugar del verso va reduciéndose a momentos de especial intensidad (como verdaderas *arias*), o a escenas líricas entre varios personajes (a veces como un *coro*), o a canciones de tipo popular que, a la manera de un Lope, crean un intenso clima dramático. Finalmente, su última obra, *La casa de Bernarda Alba* está escrita casi íntegramente en prosa, una prosa a veces descarnada y, a la par, profundamente poética.

A medida que va ganando terreno la prosa va creciendo también el *arte del diálogo* hasta alcanzar una viveza, un nervio y una intensidad que nos mostrará la lectura.

Y en cuanto al **lenguaje**, en general, hemos de volver a hablar de esa convivencia de poesía y realidad, que es ahora la de un habla de claro **sabor popular** y **poderoso aliento** poético. Son sus rasgos más patentes la densa presencia de *símbolos*, de *metáforas*, de *comparaciones*, tan originales como, a veces, de aire coloquial; las fuertes *connotaciones emotivas, sensoriales, imaginativas*; en fin, los hallazgos verbales de todo tipo.

TRAYECTORIA. LOS COMIENZOS

Dividiremos la evolución del teatro lorquiano en tres momentos de desigual extensión: los tanteos o experiencias de los años 20. la experiencia vanguardista de principios de los años 30 y la etapa de plenitud de sus últimos años.¹

Comienza la trayectoria dramática de Lorca con un ensayo juvenil que estrenado en 1920, fue un fracaso: *El maleficio de la mariposa*. Es una obra de raíz simbolista, sobre el amor de un «curianito» (un «cucaracho») por una bella mariposa. Sin duda estamos aún muy lejos de la perfección. pero ya de lleno en el drama medular de la creación lorquiana: el amor imposible, la frustración. Véanse estas frases de su «prólogo» (tras advertirnos que se trata de una «comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón»):

¹ Respecto a la cronología de su producción dramática ha de advertirse que Lorca volvía continuamente sobre sus obras, para retocarlas, lo que hace que, en varios casos, haya que asignar un mismo título a fechas distintas.

«Un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida... [...] Inútil es decir que el enamorado bichito murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!.»

Compone luego varias piezas breves en que se inspira por primera vez en el guiñol, *Títeres de cachiporra* (1922-23), que sólo conocerán los íntimos del autor. Señalemos los aspectos «infantiles» de estos comienzos reveladores de una nostalgia de la inocencia perdida que también aparece en los poemas de aquellos años.

Su primer éxito llega con una obra muy distinta *Mariana Pineda* (1925), sobre la heroína que murió» ajusticiada en Granada en 1831 por haber bordado una bandera liberal; pero es, a la vez, un drama de amor trágico. Estrenada en 1927, la obra cobró resonancias antidictatoriales en las que, al parecer, el poeta no había pensado. Formalmente, se trata de un drama en verso, con resabios del teatro histórico modernista (Lorca admiraba por entonces a Marquina).

Siguen otros ensayos, pero en 1926 traza ya una pequeña obra maestra, *La zapatera prodigiosa* (versión definitiva de 1930-33). Subtitulada «farsa violenta», trata de una joven hermosa casada con un zapatero viejo. Tras su divertida andadura, se esconde —según Lorca— el «mito de nuestra pura ilusión insatisfecha» o la «lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura». Contenido, pues, hondamente lorquiano, y desarrollado ahora —en prosa y verso— con un ritmo ágil, gracioso, de insuperable garbo popular.

Pese a sus aspectos también lúdicos, es más grave el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), una «aleluya erótica», con aires de farsa, que presenta otro caso de amor trágico.

Y añadamos aquí —aunque es algo posterior— el breve y delicioso *Retablillo de don Cristóbal* (1931), nueva farsa para guiñol y nuevo caso de «amor desigual», tratado ahora con una desvergonzada frescura popular.

Hasta ahora, se observará la progresión zigzagueante del teatro lorquiano. Ha estado experimentando formas y registros distintos: el teatro simbolista y modernista, el drama y la farsa, lo popular, lo guiñolesco... Pero ya antes de la última obra citada, Lorca había iniciado un camino más audaz, del que pasamos a ocuparnos.

LA EXPERIENCIA VANGUARDISTA

Debemos partir de una profunda y doble *crisis —vital y estética—* que sufre Lorca tras el éxito de su *Romancero gitano* (1928) y que se prolonga durante su estancia en Nueva York (1929-1930). En lo vital, la crisis tiene que ver con la homosexualidad del poeta. En lo estético, sus inquietudes y ciertas críticas le hacen replantearse los fundamentos de su creación, buscar un nuevo lenguaje. Le afectan especialmente las opiniones de sus hasta entonces entrañables amigos Dalí y Buñuel, lanzados ya de lleno en la aventura surrealista. Y el Surrealismo es, por otra parte, un ejemplo tentador en el Alberti o el Alexandre del momento.

Fruto de ese encuentro entre crisis personal y estética surrealista será, por un lado, *Poeta en Nueva York* y, por otro, las obras que él llamó «*misterios*» o «*comedias imposibles*». En ellas, en efecto, desata Lorca la imaginación y el lenguaje, bajo el influjo surrealista; pero no será el suyo un surrealismo absoluto: pese a su dificultad y al irracionalismo de detalle, las obras que vamos a reseñar albergan una descifrable coherencia y un sentido global consciente.

La primera es *El público*, desconocida hasta hace poco y de la que sólo se ha salvado un borrador no definitivo, de 1930 (la versión definitiva, posterior, se ha perdido). Es una especie de «auto sacramental» sin Dios, cuyos personajes encarnan las obsesiones y los conflictos secretos del poeta. Tres intenciones son perceptibles: una acusación a la sociedad («el público») que condena y «crucifica» al homosexual; una crítica de quienes no reaccionan valiente y dignamente contra tal represión; y una proclamación de la licitud de toda norma de amor. Todo ello expresado en clave alegórica de suma audacia, «aparentemente» surrealista.

Así que pasen cinco años (1931) nos ha llegado más elaborada. Presenta a un joven partido entre dos amores, animado por un ansia de paternidad imposible, luchando por realizarse contra la corriente inasible de la vida y del tiempo. La obra desarrolla, en parte, los sueños del protagonista e ilustra bellamente el tema de la frustración íntima.

Dos cosas importa destacar en estas obras. De una parte, resultan esenciales como testimonios que nos permiten calar en la psicología profunda del autor, con sus preocupaciones y pasiones más íntimas. De otra parte, son lo más audaz que podía hacerse en el horizonte teatral del momento. Tardarían mucho en subir a los escenarios. El mismo Lorca, hablando de *El público*, le escribía a un amigo: «La obra es muy difícil y por el momento, irrepresentable. Pero dentro de diez o veinte años, será un exitazo, ya lo verás.» Más tiempo tendría que transcurrir pero *Así que pasen cinco años* ha cosechado repetidos éxitos y, por fin, *El público* fue aplaudido en España y Europa en 1986-1987.

LA PLENITUD

Tras estos pasos por el camino de un teatro «imposible», Lorca dará un giro decisivo hacia un camino propio, cuya identidad radica en *hermanar rigor estético y alcance popular*. Son los años de «La Barraca», los años en que Lorca declara su ansia de una comunicación más amplia y su orientación social. Añadamos sólo unas palabras de 1935:

«En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.»

Por este camino encontrará, a la vez, —caso excepcional— la *plenitud* de su arte dramático y un éxito multitudinario y sin fronteras. A esta etapa corresponden *dos tragedias, dos dramas y una comedia inacabada* (aparte otros proyectos que no realizaría ya).

En casi todas ellas, *la mujer* ocupa un puesto central, como anticipamos. Añadiremos ahora que este hecho revela la sensibilidad de Lorca ante la condición de la mujer en la sociedad tradicional; pero ello se sitúa, a la vez, en un marco más amplio: las mujeres deben ponerse, en la obra de Lorca, junto a los niños, los gitanos o los negros (él habló una vez de su «comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro»). Se trata, en suma, de criaturas marginadas o marginales, más allá o más acá de las convenciones, y que representan, a la vez, la inocencia o la pasión ele-

mental, pura. Recordemos a la Soledad Montoya del *Romance de la pena negra*, con su pasión por realizarse y su «pena limpia y siempre sola».

Bodas de sangre (1933) se basa en un hecho real: una novia que escapa con su amante el mismo día de la boda. Se trata de una pasión que desborda barreras sociales y morales, pero que desembocará en la muerte. En torno, un marco de odios familiares y de venganzas. Y una Andalucía quintaesenciada que cobra valores tan universales como la Grecia de la tragedia clásica. En efecto, ciertos elementos y personajes míticos se mezclan con los reales para reforzar el clima de tragedia. También el verso se mezcla con la prosa, dando origen a momentos muy intensos y a verdaderos «coros». El estreno de la obra fue un éxito clamoroso.

Yerma (1934) es el drama de la mujer condenada a la infecundidad, con todo su alcance simbólico. De un lado, el ansia insatisfecha de maternidad; de otro, la fidelidad al marido; es decir, el anhelo de realizarse frente a la sumisión a la moral recibida, con una arraigada idea de la honra. De ese choque surge la tragedia. A la obra debe aplicarse lo dicho sobre elementos dramáticos y formales a propósito de *Bodas...* Y lo mismo en cuanto al éxito, si bien en este caso se encresparon los sectores tradicionalistas.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (1935) es un «drama» o «poema granadino del novecientos» sobre la espera inútil del amor. Lorca se asoma ahora a la situación de la mujer en la burguesía urbana, a la soltería de las señoritas de provincias, añejo, y a su marchitarse como las flores. De nuevo, pues, la condena a la esterilidad, a la frustración. La obra combina lo patético con lo ridículo de modo magistral.

Seguía *La casa de Bernarda Alba* (1936), auténtica culminación del teatro lorquiano, que estudiaremos especialmente. Y, más allá sólo nos queda el borrador del acto I de una *Comedia sin título* descubierto hace poco y que parece anunciar a un Lorca metido de lleno en la dialéctica revolucionaria.

Acaso se refiriera a esta obra en una entrevista del 7 de abril de 1936 de la que vale la pena transcribir un párrafo como bello colofón de este apartado:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada. porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico. el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh. qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla.» Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre.» Natural. El día que el hambre desaparezca va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallaría el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?

Ésta es la hermosa trayectoria que, en pleno apogeo, truncarían unas balas pocos meses después. El destino de Lorca —como el de sus grandes personajes— fue también un destino trágico.

SIGNIFICACIÓN Y ALCANCE DEL TEATRO LORQUIANO

Hemos ido viendo la variedad y la unidad profunda de la obra dramática de Lorca, sus experiencias hasta hallar un camino decisivo. Subrayemos cómo, paulatinamente, los conflictos y los ambientes van apareciendo más enraizados en la realidad española andaluza, lo que —ejemplarmente— se conjuga con su dimensión universal.

Hemos visto también cómo, tras algún fracaso y la no representación de algunas obras, conoció el éxito. Tras su muerte y la guerra, Lorca es admirado, leído representado en todo el mundo; en España, en cambio no accede a los escenarios durante muchos años, tanto por razones de censura como por no autorizarlo su familia. *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, que había sido estrenada en Buenos Aires en 1945, no se presentó entre nosotros hasta veintiún años después.

Pero, al fin, el lugar de Lorca es ya el de un clásico, una de las cumbres más altas de nuestro teatro. Y las abundantes representaciones realizadas con ocasión cincuentenario de su muerte, en 1986, han mostrado persistente vigencia.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

GÉNESIS. EL GÉNERO

La casa de Bernarda Alba fue escrita en la primavera de 1936 al parecer —y por asombroso que resulte— en pocos días si bien precedidos por «una larga rumia» como dijo un amigo suyo. En los dos últimos meses de su vida, Lorca leyó la obra en varias ocasiones a amigos suyos. Vino luego su muerte, la guerra... Ya hemos dicho que no se estrenaría hasta 1945 en Buenos Aires; el mismo año y en el mismo lugar apareció la primera edición.

La obra se subtitula «Drama de mujeres en los pueblos de España». ¿Por qué «**drama**» y no «tragedia» como *Bodas de sangre* y *Yerma*? Parece que, para Lorca, la tragedia comportaba *elementos míticos* que aquí estarán ausentes. El *realismo* del lenguaje —aunque deberemos matizarlo— y ciertas expresiones que cabría llamar «cómic» (en boca de la Poncia, por ejemplo) serían también rasgos propios de *drama*. Sin embargo, por otros aspectos y, en conjunto, por la esencial impresión de *necesidad* de la catástrofe, de lo inexorable de la frustración, hablaríamos de *tragedia*, y *el* mismo Lorca la llamó así en alguna ocasión.

También es cierto que la obra tiene facetas del *drama rural* (en la línea de *La malquerida* de Benavente), pero no es menos cierto que Lorca trasciende ese género preciso por muchos aspectos y se alza a un nivel incalculablemente superior. Los estudiosos de Lorca han encontrado acentos shakespearianos, calderonianos, etc.

Señalemos, como curiosidad, que la génesis de la obra tuvo su punto de partida en figuras reales: una tal Frasquita Alba y sus hijas, cuya casa era colindante de la que tenían los Lorca en Valderrubio Granada. Pero sólo el genio del poeta pudo crear, a partir de aquéllas, las figuras de Bernarda y sus hijas.

PLANTEAMIENTO Y TEMÁTICA

Tras la muerte de su segundo marido, **Bernarda Alba** impone a sus **cinco hijas**, como luto, una larga y rigurosa reclusión. Se trata de la exageración de una costumbre real, de una tradición llevada a extremos increíbles. Pero esa misma exageración, ese exceso (esa «hybris», decían los trágicos griegos) sitúa la obra en el plano de lo legendario, de lo simbólico, del mito. Planteamientos tan «increíbles» se dan en tragedias clásicas o en Shakespeare (*El rey Lear*; por ejemplo).

En esa situación extrema (*situación límite*, para emplear otro concepto usual), los conflictos, las fuerzas, las pasiones se agrandarán, se desarrollarán hasta la exasperación. Y, por lo demás, cualquiera puede comprobar la rapidez y hasta la «naturalidad» con que el espectador —o el lector— «entra en el juego», aceptando el planteamiento de la obra. Tal sería el primer signo de la pericia del dramaturgo.

Catalizador de las fuerzas encerradas en la casa será la figura de **Pepe el Romano**, pretendiente o novio de Angustias, hija mayor y heredera, pero atraído por la juventud y belleza de **Adela**, la menor y amado, a su vez por **Martirio**.

Tal es la situación de la que arranca en este caso Lorca para dar cuerpo dramático a su *temática* más personal y profunda. Se ha dicho que el tema central de la obra es el *enfrentamiento entre autoridad y libertad* (Ruiz Ramón) o el *conflicto entre la realidad y el deseo* (Belamich). Podría hablarse de *rebeldía contra represión*, de *naturaleza contra tradición*, etc. En cualquier caso, no hará falta insistir sobre el entronque de todo ello con los temas o preocupaciones centrales de Lorca.

Frente a todo lo que representará Bernarda Alba —*autoritarismo, represión, etc.*— las hijas encarnarán una gama de actitudes que van de la más pasiva *sumisión* a la *rebeldía* más abierta. Pero si la sumisión es frustrante, se diría que la rebelión es imposible, o que está abocada a la muerte. En suma, nos hallamos ante una, al parecer, *frustración irreparable*. De ahí que antes habláramos de *necesidad* de la tragedia.

Dijimos que las raíces de la frustración podían situarse en un doble plano: metafísico y social. Parece evidente que *La casa de Bernarda Alba* nos remite fundamentalmente al segundo plano, el *social* (con un fuerte componente *moral*).

Lo dicho conducirá a señalar una serie de temas conexos con la temática central: la *moral tradicional* y la *presión social* sobre los individuos; las *diferencias sociales*, con lo que llamaremos *orgullo de casta*; y, en fin, la *condición de la mujer* en la sociedad española de la época.

Pero toda esta «constelación de temas» aparece perfectamente encarnada en unos *personajes* y en el ambiente que les rodea. Comencemos por lo segundo.

LA CASA Y EL MUNDO EXTERIOR

La acción transcurre en **un espacio cerrado** —*la casa*—, espacio propicio para las «situaciones límite». Es el mundo del luto, de la ocultación, del silencio. Se alude a la casa con palabras como «convento», «presidio», «infierno»... Y es una atmósfera sofocante en la

que parece faltar el aire, el agua... Es evidente el alcance simbólico de todo ello: estamos en el mundo de la coerción. de la privación de la libertad; un mundo que pone barreras a las fuerzas de la vida y en que se respira la muerte.

Frente a la casa, **el mundo exterior**. De él llegan ecos de *pasiones elementales*, de un *erotismo desatado*: Paca la Roseta, los segadores y «la mujer vestida de lentejuelas», la hija de la Librada... Es, en principio, el extremo opuesto de la represión en que viven las hijas de Bernarda Alba.

Pero, a la vez, el mundo exterior es el mundo del *qué dirán*, un mundo regido por unas *convenciones* implacables de las que Bernarda será un eco amplificado hasta lo insoportable. «Nos pudrimos por el qué dirán», señala una de las hijas. Y otra: «De todo esto tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir.» La crítica, la murmuración, se ven desde el principio (las criadas, las vecinas...) y la moral estrecha y estricta en que se basan planea sobre los personajes sin respiro. La reacción contra la hija de la Librada marca el extremo al que puede llegar.

Subrayemos, en fin, un detalle cargado de intención simbólica que resume esa atmósfera en que se enmarca la casa: nos referimos a aquellas palabras que hablan de «este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada». El *río*, en Lorca, es símbolo de fuerza vital, de erotismo; en cambio, el *pozo* simboliza la muerte.

BERNARDA

Pasemos a hablar de **los personajes** de la obra. Y, como en otros grandes dramas lorquianos, debemos atender tanto a lo que tienen de *figuras representativas* como lo que tienen de *criaturas individualizadas*.

Bernarda —cuyo nombre significa «con fuerza de oso»— es la encarnación hiperbólica de las *fuerzas represivas*. Pero ello puede desglosarse en diversas facetas que dan al personaje todo su «espesor».

Ante todo, representa las *convenciones morales y sociales* más añejas. Ha «interiorizado» plenamente la mentalidad tradicional vigente. Reconoce la importancia de las críticas, del «qué dirán». Y su celo incluye los aspectos más puramente externos: las apariencias, la «buena fachada»: aun cuando —como sucede al final— no se correspondan con la realidad. Lo concerniente a lo sexual está en el centro de tal mentalidad: a los impulsos eróticos, opone «la decencia», la honra, la obsesión por la virginidad. Tales ideas corresponden a la concepción tradicional del *papel de la mujer*; frente al del hombre. «Hilo y aguja para las hembras —sentencia Bernarda—. látigo y mula para el varón.» La mayor rigidez se exigirá a las mujeres; a los hombres, en cambio, «todo se les consiente».

Ello va unido a la conciencia de pertenecer a una capa social superior, a un verdadero *orgullo de casta*. Las manifestaciones de tal conciencia son abundantes, véanse estas palabras suyas, hablando de sus hijas con la Poncia: «No hay a cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase.» Ella impidió un noviazgo de Martirio por razones sociales. Y a todas les recordará a qué obliga el ser «de su clase», el haber nacido «con posibles».

En fin, Bernarda, representa **la autoridad, el poder**, casi en estado puro. Así lo indica *el bastón* que siempre lleva en escena. Y la característica abundancia con que aparece en sus labios el *lenguaje prescriptivo* (órdenes, prohibiciones, presididas por esa exclamación primordial que impone «¡Silencio!».). Se la llama «tirana», «mandona», «dominante». En un momento se la compara con un varón: «Siempre bregando como un hombre»: bien podría decirse que encarna el tradicional principio de autoridad masculina que sujeta a la mujer (en cierta representación, el papel de Bernarda fue desempeñado por un actor). Su opresión, que se manifiesta en sus hijas, se hace vejatoria con las criadas, incluso con la Poncia, una criada tan especial («Me sirves y te pago. ¡Nada más!».).

Es importante añadir que ese poder encarnado por Bernarda es **un poder irracional**. En cierta ocasión, dice: «No pienso [...] Yo ordeno.» Y ello va unido a un claro **voluntarismo**, una especie de ceguera que le hace tomar sus deseos por realidades, un querer que las cosas sean como su voluntad dispone. Eso es lo que le lleva a proclamar, en momentos críticos, «Aquí no pasa nada», «Aquí no pasará nada»... Pero Bernarda no lo puede todo. Como le replicará la Poncia: «No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.» Y enseguida veremos qué pasa por dentro de sus hijas.

Con todos los rasgos vistos, Lorca ha construido una figura no sólo *representativa* de cuanto hemos dicho, sino también fuertemente *individualizada*, con su *voz propia*, inconfundible (y estamos anticipando el papel definitivo del *lenguaje*). En su misma deformidad, Bernarda alcanza una fuerza, una grandeza que la sitúa entre los grandes personajes del teatro universal.

LAS HIJAS

¿Qué pasa por «el interior de los pechos» de las hijas de Bernarda Alba? Todas ellas viven entre la reclusión impuesta y el deseo del mundo exterior («querer salir»). Todas están más o menos obsesionadas por erótico. A ello alude Adela hablando de «lo que nos muerde»: pero, refiriéndose precisamente a Adela, Martirio dirá: «No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.» Los anhelos eróticos o de amor podrán aparecer unidos (o no) a la idea de matrimonio, único cauce permitido para salir de aquel encierro.

Pero descendamos a los casos particulares. Ante su situación, las cinco hijas de Bernarda encarnan un abanico de actitudes que van, como hemos dicho, de **sumisión** o la **resignación** a la **rebeldía**, con grados intermedios. Ello puede traslucirse, hasta cierto punto, en el aparente simbolismo de sus nombres (v. la nota correspondiente en la edición de García Posada). Repasemos la figura de cada una, siguiendo el orden —cuidadosamente calculado— de sus edades.

Angustias (39 años) es hija del primer matrimonio y heredera de una envidiable fortuna que no tarda en atraer —pese a su edad y su falta de encantos— a un pretendiente, Pepe el Romano. Para ella está claro lo que supone el matrimonio: «Afortunadamente —dice desafiante— pronto voy a salir de este infierno.» Pero no hay ya en ella algo que pueda llamarse pasión o ilusión verdadera, lo que contrastará fuertemente con Adela, e incluso con Martirio.

Magdalena (30 años) da muestras, por una parte, de sumisión («Cada clase tiene que hacer lo suyo»), pero puede sorprendernos con amargas protestas (por ejemplo, cuando exclama:

«¡Malditas sean las mujeres!». Y, cosa curiosa, hubiera preferido ser un hombre («Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino»).

Amelia (27 años) es el personaje más desdibujado (¿puede venir su nombre del griego «sin miel?»), pero se muestra resignada, medrosa, tímida.

Martirio (24 años) es un personaje más complejo. Pudo haberse casado, si su madre no se hubiera opuesto. Ello puede explicar su resentimiento. Pero su actitud ante los hombres es turbia. Por un lado, le oímos decir: «Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo.» Y por otro lado, la veremos arder con una pasión que la lleva hasta una irreprimible y nefasta vileza.

Adela (20 años) es, en fin, la encarnación de la abierta rebeldía. Es la más joven, es hermosa, apasionada, franca (su nombre significa «de naturaleza noble»). «Este luto — dice— me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.» Y desde el principio del encierro proclama: «No, no me acostumbraré [...] ¡Yo quiero salir!» Su vitalismo se manifiesta en el símbolo del traje verde que se pone. Su fuerza, su pasión —por lo que alguien la llama «una mulilla sin desbravar»— le hace prorrumpir en exclamaciones «escandalosas»: «¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!» o «¡Lo tendré todo!» (piensa en Pepe el Romano). Ya hacia el final, le oiremos una frase clave: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío.» En desafío abierto con la moral establecida, está dispuesta a convertirse en «querida» de Pepe (aunque sea ponerse «una corona de espinas»). El momento culminante será aquel en que rompe el bastón de mando de Bernarda, al tiempo que exclama: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» Pero la suya será una rebeldía trágica...

Tales son las actitudes que representan las hijas de Bernarda Alba. Pero se trata también de figuras individualizadas: más o menos borrosas en unos casos; fuertemente diseñadas en otros (sobre todo, Adela). En conjunto, y remitiendo de nuevo al lenguaje, las cinco hijas se nos presentan y adquieren cuerpo («huesos, sangre») en un entrecruzarse de voces vivas.

OTROS PERSONAJES

Hablemos en primer lugar de **María Josefa**, la abuela. Es un genial hallazgo de Lorca: como ciertos personajes de Shakespeare, en sus palabras se mezclan locura y verdad. Y poesía. Primero oímos su voz: y cuando Bernarda anuncia el enclaustramiento, grita «¡Déjame salir!», convirtiéndose así en portavoz de un anhelo común.

Posteriormente, hará dos apariciones decisivas: al final del acto I y en un momento de máxima tensión hacia el final de la obra. Esas intervenciones tienen como efecto agrandar líricamente los problemas centrales: la frustración de las mujeres, el anhelo de matrimonio y de maternidad, el ansia de libertad, de espacios abiertos...

Otro personaje esencial es **la Poncia**. Sus relaciones con Bernarda son curiosas. Como vieja criada, podría ser «de la familia»; y, en efecto, interviene en las conversaciones, en los conflictos; hace advertencias, da consejos; hasta tutea a Bernarda. Pero ésta no deja recordarle las distancias que las separan («Me sirves y te pago. ¡Nada más!»). Ella asume su condición («Soy una perra sumisa»), pero está llena de un rencor contenido que se manifiesta con toda su fuerza en la primera escena y se percibe sutilmente después. En las conversaciones con las hijas, su modo abierto y descarado de hablar de lo sexual aportará un

elemento de contraste y turbias incitaciones. Pero, por encima de todo, Poncia es un personaje inolvidable por su sabiduría rústica, por su desgarrar popular y por el sabor, la riqueza y la creatividad de su habla.

Menor relieve tiene la otra **Criada**. Participa del rencor hacia el ama (y hacia el difunto marido, que la acosaba), aunque se muestre sumisa e hipócrita. Obedece a la Poncia. pero es altanera y ruda con la mendiga. Obsérvese. en efecto, cómo desde el comienzo de la obra se nos muestra que estamos ante *un mundo rígidamente jerarquizado* (y con Bernarda en el vértice).

Quedan **las vecinas**: esas *mujeres de luto* que asisten al duelo (los hombres asistían al duelo aparte) y que son como un «coro», con sus rezos... y con sus habladurías. O **Prudencia**. que visita a Bernarda al comienzo del acto III.

Y, en fin, hemos de aludir a un personaje que no aparece en escena y que, paradójicamente, está omnipresente: **Pepe el Romano**. Es la encarnación del Hombre. del «oscuro objeto del deseo». Pero todo lo que de él se va diciendo compone un retrato suficientemente perfilado (se destaca su doblez: va por el dinero de Angustias pero enamora a Adela), aunque su papel es esencialmente el de «catalizador» de las fuerzas latentes. De ahí su fuerza, que es ponderada hiperbólicamente por diversas voces (es «un gigante», «un león»...)

ARTE DRAMÁTICO. LA ESTRUCTURA

La construcción de los personajes muestra ya el arte de Lorca para dar vida sobre las tablas a unas criaturas. Pero esa vida la adquieren en un preciso desarrollo de la acción, en un movimiento escénico, en unos diálogos.

El **desarrollo de la acción**, en ese «espacio cerrado», muestra un excepcional sentido de la *progresión dramática*. Con total sabiduría. Lorca plantea el conflicto y lo va llevando «in crescendo» con momentos de máxima tensión y con algún instante de aparente distensión hábilmente dispuesto. Los acontecimientos, los incidentes se presentan perfectamente trabados, con un *encadenamiento* necesario, inexorable.

Ese encadenamiento de la acción o esa sensación de trabazón viene reforzada por el hecho de que los actos no se subdividen en *escenas*.

Un signo elocuente de la maestría constructiva de Lorca es la fluidez, la naturalidad con que se producen las entradas y salidas de los personajes. Así se van sucediendo enfrentamientos muy diversos entre las mujeres: de dos en dos, de tres en tres, en conjunto. O se hace posible que unas hablen de otras ausentes. La mejor manera de percibir la habilidad y eficacia de tal estructura será hacer un esquema escueto o cuadro de las sucesivas «escenas» (qué pasa y entre quiénes).

Entre las escenas más intensas o más enjunciosas cabría señalar. por una parte, ciertos *dúos*: así, los diálogos entre Bernarda y la Poncia (Acto I, escena 5 de nuestra subdivisión, acto II,6 y III,4), el diálogo de la Poncia con Adela (II,2), o los varios enfrentamientos entre Adela y Martirio (I,6; II,2 y sobre todo el de II,8 y el último, III,7). Por otra parte, destacan varias *escenas de conjunto*: cargada de sentido está la escena del paso de los segadores con su cantar (II,3), el episodio del robo del retrato de Pepe (II,5) y la exasperada escena final.

«REALISMO POÉTICO»

Un testigo excepcional de la primera lectura que de la obra hizo Lorca ante unos amigos nos cuenta cómo el poeta comentaba ciertas escenas exclamando: «¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!» Quería subrayar —aparte la casi total ausencia de verso— la intensa impresión de verdad que la obra había de producir.

Pero es bien sabido que la palabra «realismo» es equívoca y puede aplicarse a obras tan diversas como el *Quijote* o el *Buscón* y a autores tan distintos como Galdós o Dostoyevski. También debemos interpretar con tiento esa intención de «documental fotográfico» que Lorca declaraba: todos sabemos la «poesía» que puede haber en la imagen fotográfica por muy documental que sea.

Con tales precauciones debemos enmarcar y valorar el tipo de **realismo** de *La casa de Bernarda Alba*. Desde luego es extraordinario el «espesor» de realidad, de realidades que la obra nos depara. Incluso podría hablarse de su riqueza *costumbrista*. Nos ponemos en contacto con la vida de un pueblo con sus incidentes y sus comadreo (de su mentalidad ya hemos hablado), con las faenas del campo o las labores domésticas, se nos habla de las gallinas, del caballo en celo que cocea, de los perros que ladran; vemos tradiciones peculiares como las que conciernen al duelo y al luto, a la herencia con sus «particiones», o al noviazgo aldeano con la «petición», las entrevistas a través de la reja de la ventana, la confección del ajuar... Y tantos y tantos detalles más. El mismo ambiente de la casa —dentro de una gran economía escénica— está perfectamente sugerido: las habitaciones de paredes blancas, el patio, el pozo. Y el calor sofocante.

Pero de igual manera que Lorca accede desde lo local y lo español a *lo universal*, lo «realista» queda trascendido sustancialmente. De una parte, el realismo es compatible con la **desmesura**, con la **exasperación**, desde el planteamiento hasta la intensidad de las pasiones, pasando por la hiperbólica figura de la misma Bernarda (en todo esto, Lorca está más cerca de un Shakespeare o un Dostoyevski que de un Balzac o de un Galdós).

De otra parte, las realidades aparecen cargadas de una fuerte **dimensión simbólica**. Ya hemos aludido al simbolismo del *río* y de los *pozos*. Frente a «la casa», el *mar* o el *campo* serán símbolos de libertad, y el *olivar* es el ámbito de los encuentros eróticos. El *agua* y la *sed* son vida y anhelos. Evidente es la significación del vestido *verde* con que Adela rompe su luto. Y ese *caballo garañón* que da coces contra la puerta de la cuadra simboliza con fuerza los impulsos vitales reprimidos (y en especial los de Adela, «mulilla sin desbravar»).

En suma, sin perder ni un ápice de su consistencia, *la realidad aparece transfigurada* en un prodigio de arte. De García Posada es la expresión **realismo poético**. Y tal expresión resultará especialmente certera si a lo dicho añadimos unas necesarias observaciones sobre el lenguaje de la obra.

EL DIÁLOGO. EL LENGUAJE

Se observará, ante todo, la **maestría del diálogo**: su *fluidez*, su *nervio*, su *intensidad*; el predominio de réplicas cortas y rápidas; y, a veces, la *sentenciosidad*. Pero, sobre todo, ha de insistirse en esa asombrosa unión de **realidad y poesía**.

Por una parte, es decisivo el papel del lenguaje en esa impresión de *verdad* que la obra nos transmite. Nótese que Lorca consigue su **intenso sabor popular** sin recurrir a vulgarismos

fáciles, como hacía Benavente, y que son más propios del sainete (nos referimos a formas del tipo «pa» «na», «naide», «he sentío», «estoy cansá»). Y sin embargo estamos ante un lenguaje hondamente enraizado en el habla popular —especialmente andaluza—, como mostrarán determinados giros y palabras, pero, sobre todo, un característico gusto por la hipérbole y una peculiar *creatividad*.

Esa creatividad propia del habla andaluza, potenciada por la creatividad de Lorca, nos lleva a la *dimensión poética* del diálogo. Su fundamento —aparte la carga de simbolismo ya aludida— son las abundantes *imágenes* y *comparaciones*, que no contradicen el sabor popular, aunque sean acuñaciones típicamente lorquianas. Las encontraremos en boca de todos los personajes pero especialmente en la de los más importantes (Adela, Bernarda, la Poncia). He aquí algunas muestras:

- «ponerla como un lagarto machacado por los niños. »
- «... asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos.»
- «¡Sembradura de vidrios'!»
- «¡Qué pedrisco de odio!»
- «Ya me tienes preparada la cuchilla.»
- «Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura.»

Nunca se insistirá lo bastante en el papel que desempeña ese lenguaje tanto en la creación de la inolvidable *atmósfera dramática* como en la *individualización de los personajes*, en el hecho de darles su dimensión carnal.

CONCLUSIÓN

La casa de Bernarda Alba es, en suma, ejemplo máximo de lo que dijimos sobre el mundo dramático y la concepción teatral de García Lorca. Hemos visto sobradamente cómo rebosan en ella sus obsesiones y temas más profundos. Y hemos comprobado la importancia que cobran los aspectos sociales —sin detrimento de otras dimensiones—, de acuerdo con las ideas del último Lorca. Pero, por encima de todo, la obra se ajusta a la perfección a aquella concepción del teatro como «poesía que se levanta del libro y se hace humana», y «habla y grita, llora y se desespera»; encarnada en unos personajes vestidos con «un traje de poesía» y a los que les vemos, a la vez. «los huesos. la sangre».

