

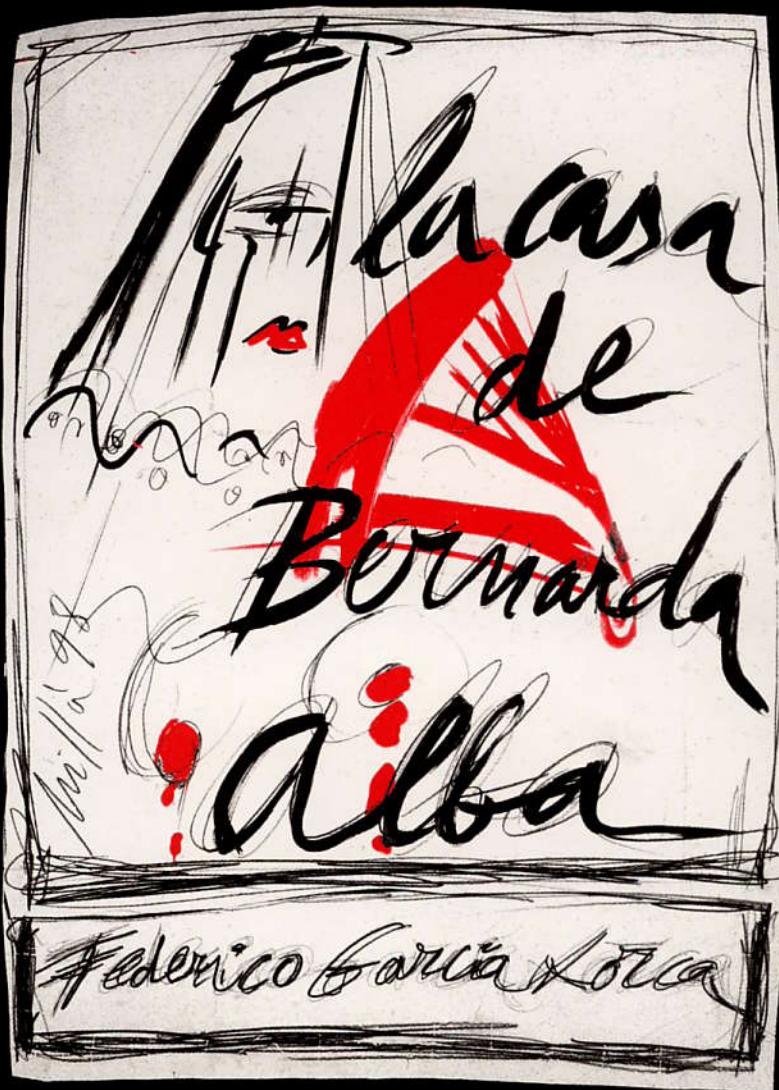
CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Teatro María Guerrero

Temporada 98-99

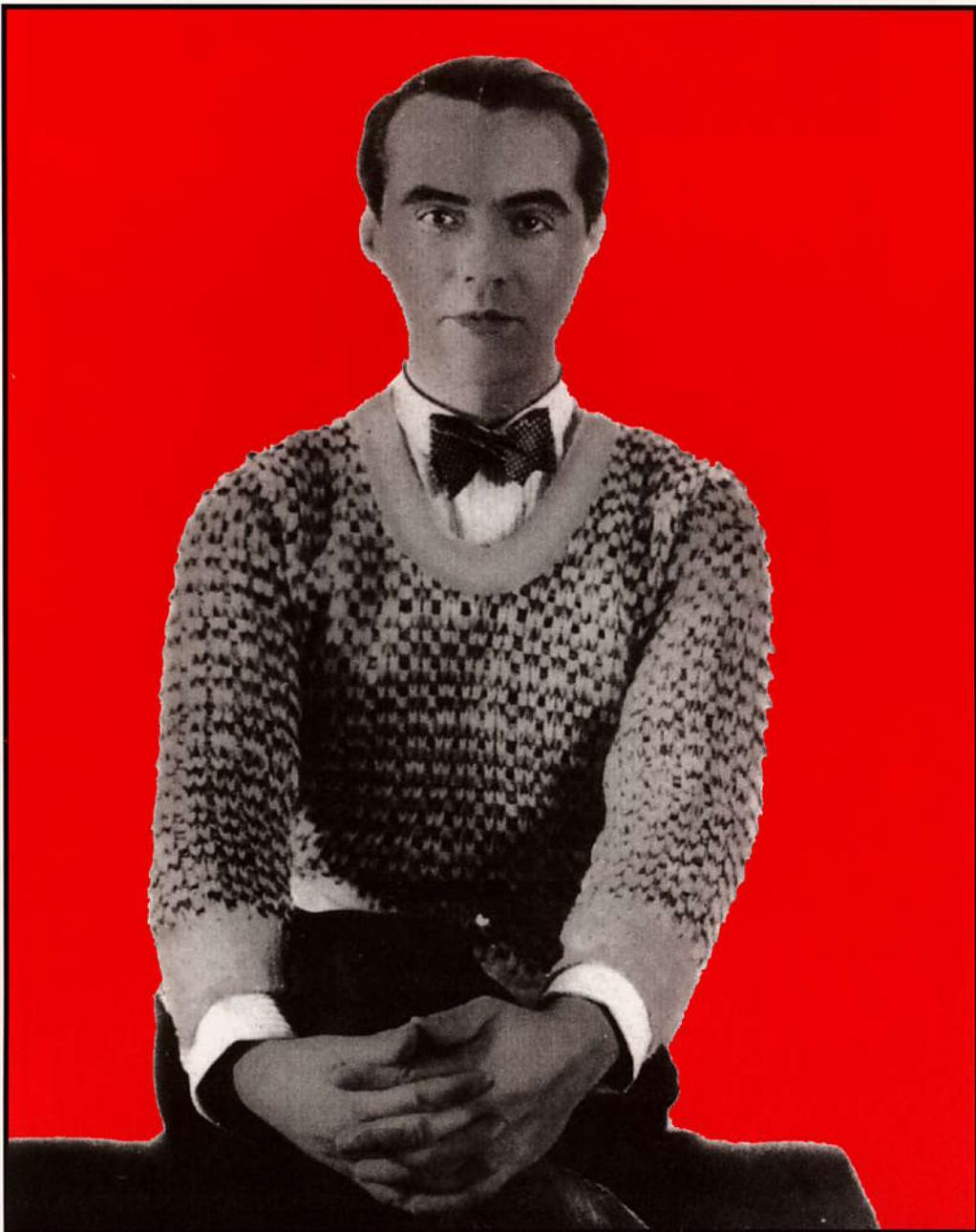
Cuaderno
Pedagógico

9



LA CASA DE BERNARDA ALBA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

FEDERICO GARCÍA LORCA



Nos gustaría poder compartir con Federico García Lorca ese teatro “donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en bola de humo, o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud.” El teatro debe ser mágico, qué si no.

Calixto Bieito, Octubre 1.998

LA CASA DE BERNARDA ALBA

de Federico García Lorca

REPARTO

BERNARDA
PONCIA
ANGUSTIAS
ADELA
MARTIRIO
MAGDALENA
AMELIA
MARÍA JOSEFA
CRÍADA
PRUDENCIA
TRAPECISTA

María Jesús Valdés
Julieta Serrano
Gloria Muñoz
Roser Camí
Rosa Vila
Chantal Aimée
Mónica López
Concha Redondo
Maife Gil
Jesusa Andany
Marisa Prada

EQUIPO ARTÍSTICO

DIRECCIÓN
AYUDANTE DE DIRECCIÓN
ESCENOGRAFÍA
VESTUARIO Y CARACTERIZACIÓN
ILUMINACIÓN
ESPACIO SONORO
COLABORACIÓN ESPECIAL

Calixto Bieito
Manel Dueso
Alfons Flores
Mercè Paloma
Xavi Clot
Òscar Roig
Carles Santos

EQUIPO TÉCNICO Y DE PRODUCCIÓN

DIRECCIÓN TÉCNICA

Miguel Montes

COORDINACIÓN ARTÍSTICA

Mercè Anglès

JEFE DE PRODUCCIÓN

Ester Alonso

DIRECTORA DE PRODUCCIÓN

Amparo Martínez

AYUDANTE DE PRODUCCIÓN

Laia Alzueta

UTILERÍA

Montse Casas

REGIDOR

Salvador Ferrer

SASTRA

Lourdes Pérez

TÉCNICOS COMPAÑÍA

Ramón Mariegas

Josep Ferrer

Antonio Navarro

CONSTRUCCIÓN ESCENOGRÁFICA

Alfons Flores

CONFECCIÓN VESTUARIO

Goretti

PELUQUERÍA

Santos

ESTUDIO DE SONIDO

Paramètric

FOTOGRAFÍA

Ros Ribas

PINTURA ORIGINAL

Mariona Millà

DISEÑO

Publiespec/SSB

ES UNA PRODUCCIÓN DE FOCUS, S.A.



Lsiglo XX comienza, por lo que al panorama literario de nuestro país se refiere, con aires nuevos de cambio y renovación tanto en la poesía -con el Modernismo y otros ismos que ya marcaron el final de la centuria anterior- como en la prosa -con la obra de los escritores de la llamada generación del 98-. Pero no ocurre lo mismo con respecto al teatro.

Ante los graves acontecimientos que sacudieron el país desde 1.898 y que desembocaron en nuestra guerra civil, los autores teatrales adoptaron diferentes actitudes que podrían agruparse en torno a dos intenciones principales: la de enfrentarse a sí mismos y enfrentar al

espectador con los problemas de la época de una manera realista, o la de apartar al público de esos problemas, recurriendo a la comicidad o no presentando más conflictos que los que se consideraban propios de la buena sociedad de la época o los que se remitían al ámbito puramente familiar. A este segundo grupo pertenecen los creadores y seguidores del llamado drama burgués, con Echegaray y Benavente a la cabeza, que serán los que gocen mayoritariamente del favor del público. Al primer grupo pertenecen los autores de la mencionada generación del 98 que cultivaron el teatro: Unamuno, Azorín, Baroja y, muy destacadamente, Valle-Inclán, cuyas obras resultaron tan innovadoras para su época que en algunos casos, sobre todo sus esperpentos, no se estrenaron hasta muchos años después de haber sido escritas.

A estas dos tendencias vienen a sumarse las que irán apareciendo en las dos primeras décadas del siglo: los autores del teatro poético (como Eduardo Marquina) y vanguardista (Ramón Gómez de la Serna), los de la llamada generación cómica del 98 (Arniches, Muñoz Seca) y la cada vez más importante producción teatral de los autores que formarán la conocida como generación del 27, como Rafael Alberti y el propio García Lorca.

Ésta será, a grandes rasgos, la situación de la producción teatral que encuentre Lorca, en tiempos del reinado de Alfonso XIII, incluido el período de la Dictadura de Primo de Rivera (1.923-1.931) y hasta la llegada de la II República, momento en que, como señala Manuel Gómez García, el panorama teatral comienza a modificarse por el agotamiento de las fórmulas tradicionales, la consolidación de los autores del 27, la aparición de una nueva generación de dramaturgos (la de Alejandro Casona) y un incipiente teatro del absurdo (con las obras Miguel Mihura y de Jardiel Poncela), unido

todo ello a una política gubernamental destinada a educar a las clases más desfavorecidas también mediante el teatro que conllevaba una política de potenciación del hecho teatral.

Y a la renovación de este panorama se aplicará nuestro autor con todas sus fuerzas y sus muchas capacidades artísticas. Desde muy joven, Lorca había mostrado su sensibilidad para las artes interesándose por la música y la pintura aun antes que por la literatura, pero se dedicó finalmente a la poesía y al teatro uniendo ambos géneros mediante una simbiosis que los entremezcla y los hace inseparables en la obra lorquiana, donde los poemas adquieren un evidente tono dramático y donde los dramas son poesía. "Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en la forma dramática", dirá el autor. "Por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema". "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera".

Como hemos señalado anteriormente, el interés del público y de gran parte de la crítica teatral en los dos primeros decenios del siglo XX se volvía en favor del drama burgués, por lo que no resulta extraño que el estreno de la primera obra de Lorca en el Teatro Eslava de Madrid en 1.920, una tragedia llena de simbolismo y de poesía titulada *El maleficio de la mariposa*, cosechara un fracaso total.

La tarea no iba a ser fácil, pero ese fracaso inicial no le hizo renunciar a los propósitos renovadores que tienen toda la obra lorquiana. En *Mariana Pineda*, drama histórico estrenado con éxito en Barcelona en 1.927, se encuentra ya no sólo uno de los temas recurrentes del autor (la lucha de la libertad y el amor contra la opresión, que lleva a la muerte) sino también su personal concepción estética de la obra y del escenario, especialmente por lo que se refiere a la integración en el arte dramático de otras artes plásticas, musicales o coreográficas. La utilización de estos recursos resultará fundamental en las *Farsas*, dos para guiñol (*Tragicomedia de don Cristóbal* y la señá Rosita y *El retablillo de don Cristóbal*) y dos para persona (*La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*).

"Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrerepresentables. (...) En esas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas". En esas comedias irrerepresentables es donde la intención de renovación del teatro alcanza en Lorca cotas de verdadera subversión, sobre todo en *Así que pasen cinco años* y en la inacabada *El público*, obras ambas de tan complejo simbolismo (de "criptodramas" las califica Francisco Ruiz Ramón) que su comprensión e interpretación no están exentas de dificultad. Esta dificultad, y la experiencia obtenida de su fracaso con *El maleficio de la mariposa* será lo que mueva al autor a educar no sólo por el teatro, sino también para el teatro. "Un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en

muchas ocasiones. El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro." "Al público se le puede enseñar. (...) Hay necesidad de hacer esto para bien del teatro".

Al decir educar por el teatro hacemos alusión a la función social de este género literario, que para Lorca es indudable y primordial. En muchos de sus escritos y discursos recalca que "la verdadera misión del teatro es educar a las multitudes". Y, en su afán de cambio, para este teatro nuevo que propone quiere también un público nuevo. "El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo". "Yo arrancaría de los teatros las plateas y los palcos y traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas . (...) Lo burgués está acabando con (...) el teatro español". A la búsqueda de ese público nuevo se embarcará con su obra escrita, pero también con la creación de la compañía teatral La Barraca, con la que desde 1.932 a 1.935 realizó giras por toda España, con un magnífico repertorio basado en el teatro clásico español de los Siglos de Oro.

Para ese público concibe Lorca su "trilogía dramática de la tierra española", de la que sólo pudo escribir Bodas de sangre y Yerma, antes de ser vilmente asesinado. Son obras en las que utiliza un esquema clásico en la forma y en la elección de los temas y el diseño de los personajes, héroes que pretenden oponerse a un trágico destino (Yerma como mujer estéril y en Bodas de sangre la pasión de la Novia por un hombre cuando es otro el que le imponen para casarse) que al final tendrán que asumir porque una fuerza superior les mostrará que es imposible escapar de él. En este sentido, también es de corte clásico Doña Rosita la soltera, "drama de la cursilería española", como lo definió su autor, en el que el personaje principal luchará infructuosamente contra el tiempo, contra el olvido, contra las convenciones sociales, contra el derrumbe de unas esperanzas que muy pronto sabe el espectador o lector que son baldías e infundadas.

En 1.936, con treinta y ocho años recién cumplidos, Lorca termina de escribir La casa de Bernarda Alba, de la que dice Francisco Ruiz Ramón: "Final y cima de una trayectoria dramática y abertura a un modo más desnudo, más esencial y más hondo de hacer teatro, esta tragedia, que debió ser la primera del ciclo de plena madurez del dramaturgo, la primera de una más profunda y universal dramaturgia, ha venido a ser la última obra de Lorca, por destino impuesto brutalmente".

(Para cuestiones referidas a las fuentes del teatro lorquiano, sus temas fundamentales y las características generales de su estilo, remitimos al Cuaderno Pedagógico nº 7, dedicado a la Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita y El retablillo de don Cristóbal, obras representadas en la Sala Olimpia de Madrid en la temporada 1.997-98)



BERNARDA ALBA (figurín)



El texto de *La casa de Bernarda Alba* nos ha llegado en su redacción autógrafa, pendiente tal vez de una última revisión por parte de su autor antes de darlo a la imprenta u ofrecerlo a la escena: ya hemos dicho que Lorca terminó la obra sólo dos meses antes de ser asesinado, y apenas si tuvo tiempo de realizar alguna lectura del texto para sus amigos. Su estreno sobre las tablas se produjo en Buenos Aires en 1.945, a cargo de la compañía de Margarita Xirgu y, aparte de una representación a cargo del Teatro de Cámara en 1.948, hubo que esperar hasta 1.964 (veintiocho años después de haber sido escrita!) para verla representada en España, tanto por problemas de censura como por no autorizarlo la familia.

Aquel estreno tuvo lugar en el teatro Goya de Madrid, bajo la dirección de Juan Antonio Bardem, y supuso en cierto modo un hito en nuestra reciente historia teatral, entre otras cosas porque García Lorca se había convertido en un verdadero mito fuera y dentro de nuestras fronteras. Ricardo Doménech confiesa en su artículo "Un viejo deseo cumplido" (publicado en la revista *Primer Acto*, precisamente con motivo del estreno de 1.964) que "antes del estreno albergábamos una cierta inquietud, un temor. Estamos asistiendo a la caída estrepitosa de algunos mitos (...). Era inevitable, por consiguiente, que nos preguntáramos si ocurriría lo mismo con García Lorca".

De hecho, y a pesar del éxito de público que acompañó a la puesta en escena de Bardem, el éxito de crítica que casi unánimemente había cosechado el teatro de Lorca en España mientras no era representado dejó paso entonces a algunas voces discrepantes con la mayoría que, de modo honesto y razonado, expresaron su rechazo a la estética teatral de García Lorca.

Para intentar explicar este cambio de valoración en algunos hombres de teatro de la época, Ángel Fernández Santos señala en su artículo "La vuelta de Federico García Lorca" que la innegable calidad artística de la obra lorquiana junto a otras cuestiones externas (incluida la ominosa muerte del autor) le proporcionaron un éxito en el extranjero que, contando además con el pobre panorama del teatro español de la posguerra, proyectaron sobre obra y autor una "veneración religiosa" en nuestro país y convirtieron a Lorca en un mito.

Así, Eusebio García Luengo en su artículo "Revisión del teatro de García Lorca" se

propone liberarse de la exageración con que la crítica ha tratado siempre la obra lorquiana y, sin dejar de alabar la "magia del poeta", tacha su teatro de tener algo de no convincente, probablemente debido a su "acusado artificio estético". Para García Luengo "toda obra es forzosamente una interpretación, síntesis o acotación de la vida. Depende su importancia de la riqueza o densidad de ese esquema. Visto a esta luz, como esquema vital, el teatro de Lorca resulta pobre, y como penetración en los misterios de la vida resulta también ligero y superficial". Y añade además que *La casa de Bernarda Alba* es "la obra más teatral de Lorca, en el peor sentido de la palabra", y aunque valora en ella que es "donde (Lorca) ha logrado un punto mayor de dificultad mecánica y donde ha hecho el alarde de interesar únicamente con mujeres en la escena", califica este drama de "tremendamente efectista, caricaturesco y falso".

Y es que, efectivamente, las obras de Lorca resisten a duras penas un análisis desde el punto de vista del realismo más puro, seguramente porque no era el realismo lo que más interesaba a nuestro autor, sino crear una obra literaria en la que la belleza de las formas no estorbara la expresión de los sentimientos, en la que las convenciones del género estuvieran al servicio del autor y no al contrario, utilizando los recursos dramáticos a su antojo sin temor a mezclarlos con los recursos poéticos o simbólicos de los que tan magistralmente se sirve en su obra lírica. No hay que olvidar, como dice José Monleón en su artículo "La visión de Lavelli", que "Lorca nunca fue un escritor naturalista (...) bueno será recordar la veta surrealista que cruza por toda su obra y llega a informar con plenitud *Así que pasen cinco años* y *El público*. Federico nunca ha querido contar la historia escueta de unos personajes. Siempre ha intentado bombardear el nivel tenido por realista en nuestros escenarios, siempre ha querido ver lo que había detrás de los rostros, detrás de las ceremonias, detrás de las paredes y los muros de las casas. De ahí, probablemente, el valor trascendente de las historias que cuenta, la multiplicidad de las interpretaciones lícitas que permite y, en definitiva, su categoría de dramaturgo".

Tras la puesta en escena de 1964, Ángel Facio presentó en 1.976 en el teatro Eslava de Madrid el montaje de *La casa de Bernarda Alba* que ya había dirigido en 1.972 en Oporto, y el CDN programó en la temporada 1.982-83 la representación de esta obra a cargo de la compañía Tiempo de Sevilla, dirigida por Ramón Resino. Y para conmemorar el cincuenta aniversario del estreno de *Yerma* en lo que luego fue el Teatro Español de Madrid, en este teatro se representó la obra en 1.984 bajo la dirección de José Carlos Plaza, y de la que Ignacio Amestoy escribe: "Era algo muy importante el volver a poner *La casa de Bernarda Alba* en la España de 1.984. (...) Conocí sobre el escenario las versiones magníficas que de *La Bernarda* hicieron Bardem y Facio, recreaciones deformes para una España deforme. Por esto pensaba en la nueva versión como en la de la normalidad".

Tal vez esa *normalidad* se ha impuesto también en la crítica, que después de esa mitificación más que comprensible y acaso necesaria de la obra lorquiana ha señalado

con unanimidad los muchos aciertos y la riqueza expresiva de la estética teatral de este autor, la hondura con la que refleja la frustración de sus personajes, sus trágicos destinos al enfrentarse con el mito del deseo imposible como si de héroes clásicos se tratara pero sin olvidar la humanidad muchas veces desgarradora que late en ellos y que no es sino el reflejo del "hondo malestar", del "dolor de vivir" que tantas veces expresara el poeta. Características éstas que impregnan toda la obra dramática de Lorca, pero que se evidencian de modo magistral en *La casa de Bernarda Alba* y la convierten en todo un clásico y en una de las cimas de nuestro teatro.

Junto a esto, y dejando a un lado las múltiples interpretaciones y valoraciones que se han hecho sobre *La casa de Bernarda Alba*, la crítica ha destacado siempre la modernidad de la obra, su cercanía al espectador al mostrar el sentimiento humano desatado por las ansias de libertad, la lucha contra la tiranía y la denuncia de las actitudes y estructuras que favorecen la opresión. Como señala Ricardo Doménech, "Veo esa modernidad y esa cercanía (...) en el espíritu crítico que anima al autor, en la especial manera como enfoca el problema, en su acierto al mostrarnos la enajenación que unas determinadas formas de vida provocan en la conciencia humana".

Para terminar, no hay que olvidar las consideraciones que tan oportunamente resalta el mismo Doménech en su ya citado artículo "Un viejo deseo cumplido": "La casa de Bernarda Alba, al propio tiempo que un fundamental paso adelante en el teatro de su autor, es la evolución de una línea dramática originada por Valle y continuada lúcidamente por Lorca. (...) esta línea dramática habría llevado al teatro español a su más alto vértice si el único autor lo suficientemente dotado para esta aventura, Federico García Lorca, no hubiera muerto trágicamente. Su muerte acabó con la única posibilidad de que el teatro español saliera de un atasco de siglos; concretamente desde el Siglo de Oro. Cuando se tiene en cuenta la evolución que hay entre *El maleficio de la mariposa*, su primera pieza dramática, escrita en 1.919, y *La casa de Bernarda Alba*, escrita en 1.936; cuando se tiene en cuenta que esta última obra fue escrita a los treinta y ocho años, se ve con mayor claridad todo lo que el teatro español -y en definitiva toda la cultura española- ha perdido con García Lorca."



ANGUSTIAS (figurín)



Para los poetas y dramaturgos, en vez de homenajes yo organizaría ataques y desafíos en los cuales se nos dijera gallardamente y con verdadera saña: "¿A que no tienes valor de hacer esto?" "¿A que no eres capaz de expresar la angustia del mar en un personaje?" "¿A que no te atreves a contar la desesperación de los soldados enemigos de la guerra?"

Los teatros están llenos de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojadas por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo, herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin

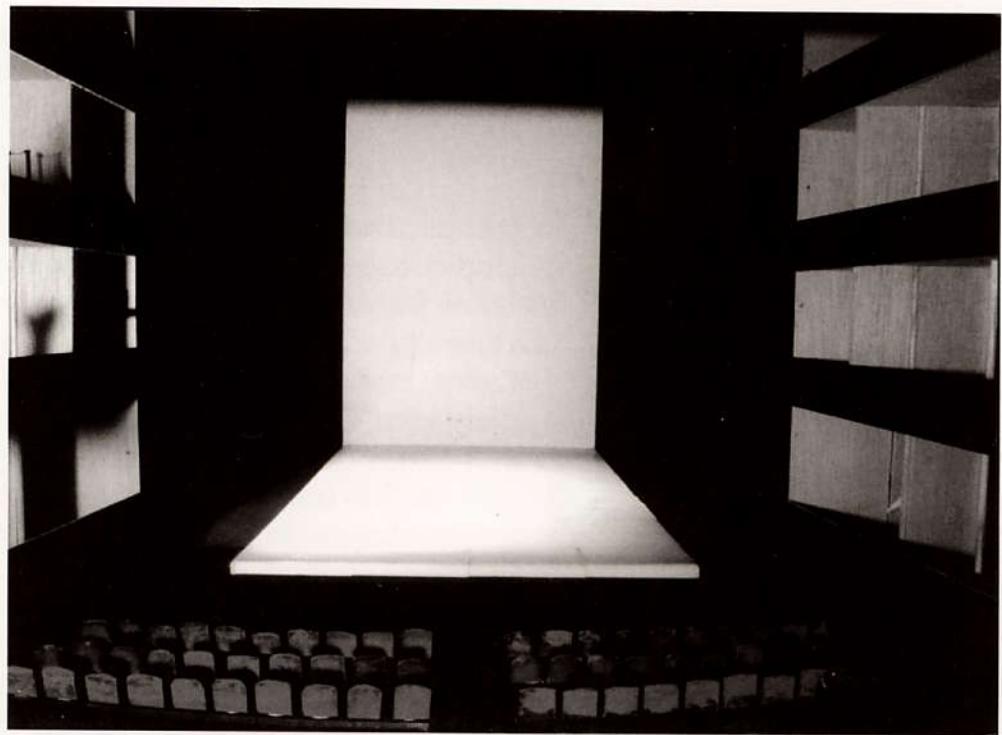
que nadie escuche su gemido.

Yo no hablo (...) sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas su ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar a una nación entera.

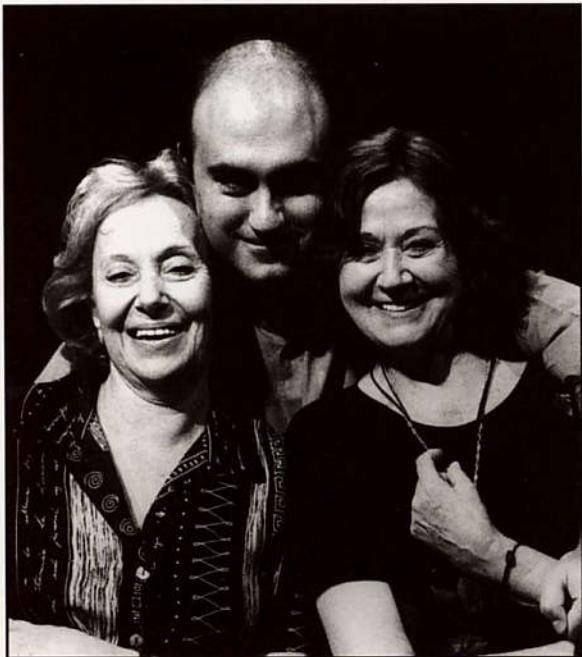
El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa cosa horrible que se llama "matar el tiempo".

(Extractos de la Charla sobre el teatro, pronunciada por Federico García Lorca el 2 de febrero de 1.935)



MAQUETAS DE LA ESCENOGRAFÍA



Primer día de ensayo, primera lectura de la obra: ante mí aparecen diez mujeres poderosas, intensas e intuitivas. Mi trabajo se me antoja, desde este día, sencillo; he empujado a las actrices, con su complicidad, a un espacio inmaculado, puro, limpio, como un "altar", en una liturgia de odio fraternal, desamor, intolerancia y violencia. Como la define mi buen amigo Carlos Santos, se trata de "una obra líquida, de flujos". Yo añadiría de "corazones inundados de sangre en pechos de agua". Y ello me evoca la España de erotismo reprimido, de fanática religión y de un profundo sentimiento de muerte; imágenes en blanco y negro de "sábado tarde" imposibles de olvidar.

Nos gustaría poder compartir con Federico García Lorca ese teatro "donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en bola de humo, o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud". El teatro debe ser mágico, qué si no.

Calixto Bieito
Octubre 1.998



PONCIA Y LAS HIJAS DE BERNARDA ALBA

1. Menos que nunca en este año en que se cumple el primer centenario del nacimiento de Lorca es preciso buscar razones para poner en escena cualquiera de sus obras. Pero, ¿por qué La casa de Bernarda Alba? ¿Qué representa para usted La casa de Bernarda Alba dentro de la obra dramática lorquiana?

Las razones por las que uno lleva su espectáculo a escena resultan en muchos casos múltiples y diversas y a veces son muy sencillas; son el resultado de un sinfín de hechos no sólo subjetivos sino a veces materiales que confluyen en un momento dado... La Casa en este caso viene de lejos. Quiero recordar en estos momentos mis primeros trabajos universitarios acerca de la obra y mis primeras aproximaciones al teatro; también quiero recordar mi trabajo de La Bernarda con los actores de la Compañía del Piccolo de Milán, en 1.994 en Milán, una de mis primeras grandes satisfacciones. Supongo que el que un proyecto del que se hablaba con Focus y el Teatro María Guerrero desde hace cerca de dos años se haya finalmente materializado ahora ha sido por una coincidencia de calendarios y una oportunidad histórica. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, no me acostumbran a gustar las afirmaciones categóricas y seguramente no me corresponde a mí hacerlo, pero creo que se trata de una de las obras maestras de Lorca.

2. ¿Qué elementos del drama o del montaje destacaría usted como los más interesantes (por su importancia, por su actualidad o por cualquier otra razón) para el público joven que verá el espectáculo?

El ritmo del texto cercano a lo que ahora llamamos thriller, historia de suspense. La escritura de Lorca es prodigiosa en ese sentido. Evidentemente, una trama de violencia, sexo y muerte está muy cerca de un público contemporáneo acostumbrado a ello en el cine, la televisión y en su realidad diaria.

3. Las acotaciones que encontramos en el texto son, además de relativamente escasas, sobrias en la mayoría de las ocasiones; tal vez el propio autor las hubiera enriquecido si él mismo hubiera podido llevar su obra a la escena. ¿Con qué espíritu ha abordado desde la dirección la interpretación de tantas posibilidades como quedan abiertas al representar una obra con tan pocas indicaciones del autor en este aspecto?

Pocas acotaciones no suponen que el autor no dé pautas o pistas en su texto para entender su obra. Nuestro primer trabajo ha sido leer bien aquello que estaba escrito, es decir, como si de un detective se tratara, buscar las pistas rítmicas, semánticas o psicológicas que aparecen ordenadas y trabajar en diferentes frentes. El espíritu, una vez hecho esto, es de una total libertad en relación con los actores y las acotaciones... Hay que construir las propias acotaciones.

4. ¿Cuál ha sido el enfoque de la dirección respecto al trabajo de los actores?

Siempre digo que mi obligación en los ensayos es *crear* un espacio de generosidad y libertad, es decir, un lugar donde no haya miedo al ridículo, donde el nivel de energía sea altísimo y donde sea posible probar y buscar todo.

El resultado del trabajo con los actores debe ser fresco, directo, muy físico, instintivo, no psicológico, cambiante diariamente, y, en este caso, yo diría que un poco soñando.

5. La crítica ha apuntado las múltiples interpretaciones que pueden hacerse de *La casa de Bernarda Alba*, sin que haya unanimidad a la hora de considerar cuál pudo ser la intención de su autor. A este respecto, ¿qué lectura ofrece su visión de la obra? ¿Cuál de los muchos conflictos presentes en el drama lorquiano ha querido usted destacar en su puesta en escena?

La base de un espectáculo de teatro es el actor -*la sangre y los huesos*-, un teatro -*el traje de poesía*- y una idea, o una intuición, más bien. Para esta *Bernarda* me he sentido ciertamente como un adolescente. Durante los ensayos me han venido a la cabeza unas palabras de Buñuel: "Los dos sentimientos básicos de mi infancia, que perdurarán hasta bien entrada la adolescencia, fueron los de un profundo erotismo, al principio sublimados en una gran fe religiosa, y una permanente conciencia de la muerte".

La exploración del conflicto básico desde estas notas de la obra, el enfrentamiento entre Adela y Bernarda, conduce a encontrar todas las variantes, tonos y colores posibles del texto que deben aparecer en esta puesta en escena. Todo ello sin olvidar que se trata de una obra de mujeres. Una obra de flujos, de líquidos.

6. Respecto a las puestas en escena que le han precedido, ¿qué cree que aporta de novedoso su propuesta artística de *La casa de Bernarda Alba*? ¿Cree que el cambio de coordenadas históricas y sociales obligan a una revisión del montaje de esta obra, teniendo en cuenta que el público actual no es el mismo que el de 1.964 ó 1.984, por citar fechas de dos representaciones memorables de este mismo drama?

No lo sé... Pero sí que es necesaria una revisión: soy de los que piensan que nuestros clásicos deben renovarse continuamente.



BERNARDA ALBA Y LA PONCIA

Kaóticas reflexiones sobre La casa de Bernarda Alba

Personajes empeñados en una macabra solidaridad con la muerte; el luto. El luto como forma de vivir muertos. Una plástica (no me gusta esta palabra) inspirada en una iconografía de pasión, la pasión de Cristo. Pasión como dolor, pero también pasión como amor vehemente, perturbación de los sentidos... violencia.

Mar de luto.

El público encuentra la sala cubierta de negro. Luto. Luto que romperá una violentísima irrupción de luz blanca cegadora... como la vehemencia. De nuevo la pasión. El blanco, la blancura, la locura... (Moby Dick)

Lo blanco, lo puro, lo limpio, lo no usado, la virginidad, el celibato. Las hijas no han conocido hombre, Bernardas. Por bernardos se conoce a los monjes de la orden del císter. Blanco como la sábana, la piedra, de nuevo la pasión. El blanco como ausencia, como vacío, desnudez. El blanco como opuesto al negro, que es la muerte. El negro barroco, lleno, la muerte llena de cosas que perdemos. El blanco limpio, puro, pero vacío de vida o, mejor dicho, de sexo. Sexo sinónimo de vida. Muerte llena contra vida vacía.

LA CENA

La cena, un ahorcado. La madre, María; el padre, José; la hermana, Magdalena; un forastero, Pepe "el Romano"; Poncia, que se lava las manos; Adela y su corona de espinas. La angustia, el martirio y finalmente de nuevo la muerte. De nuevo el mar de luto. Un mar que apaga la violencia, la vehemencia amorosa que es la luz blanca.

María José, la madre que quiere casarse vieja, podría ser aquella vehemencia de las nietas convertida en demencia, demencia senil.

La pasión dolor nos lleva a la no pasión amorosa, a la demencia.

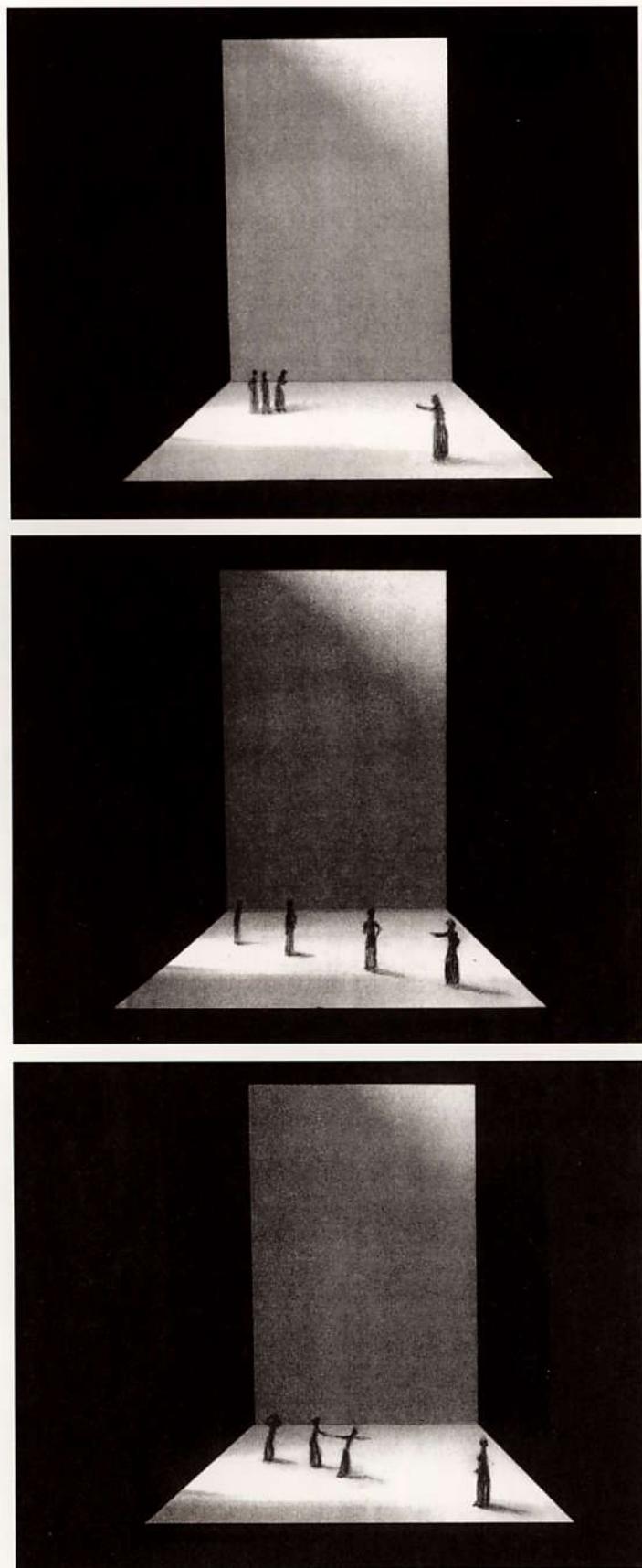
La luz a la oscuridad. Viva la muerte.

Vivir muertos nos aleja de las pasiones, del dolor del amor, de la maledicencia, de los sentimientos, de los desengaños; pero también de la vida... y de la demencia. ¿Nos aleja también de la demencia?

Bernarda Alba, Dios del Antiguo Testamento, teme a la locura. Se apoya en un sistema de valores absolutos. No hay término medio. Pero quizás envejezca sola y demente como su madre María José. Cuando muera dominada por lo negro, quizás desee alcanzar esa luz blanca y brillante al final del túnel. Quizás sea demasiado tarde.

Silencio.

Alfons Flores, Escenógrafo



DIBUJOS PARA LA ESCENOGRAFÍA

El tema en La casa de Bernarda Alba es el enfrentamiento entre el principio de autoridad, encarnado de un modo ciego y visceral en Bernarda, y el principio de libertad, protagonizado por María Josefa y, sobre todo, por Adela, y exemplificado por el instinto sexual y la obsesión por el hombre.

Este tema se presenta estructuralmente mediante una división en tres actos que bien puede ajustarse al clásico patrón de planteamiento-nudo-desenlace:

Acto I: Presentación de los personajes y del conflicto: la imposición de un luto de ocho años para las hijas de Bernarda Alba frente a la obsesión de éstas por los hombres.

Acto II: El conflicto se complica cuando Pepe el Romano va a casarse con Angustias con el consentimiento de Bernarda: es un matrimonio de conveniencia, pues Angustias es la única de las hermanas que ha heredado; Martirio y Adela están enamoradas de Pepe el Romano, y será la hermana menor quien se convierta en su amante.

Acto III: El trágico desenlace se desata cuando Martirio delata a Adela, que está con Pepe el Romano; Bernarda le dispara y Adela, creyéndole muerto, se suicida.

Estos actos tienen una estructura recurrente: parten de una situación inicial de tranquilidad al menos aparente que se va perdiendo con la aparición de diferentes conflictos y que termina en un clímax de tensión y de violencia:

ACTO I:

situación inicial: conversación de las criadas y aparición de los personajes en el duelo.

conflictos: imposición del luto y obsesión de las hijas por los hombres. Pepe el Romano solicita a Angustias, lo que desata las tensiones entre las hermanas.

clímax: María Josefa, en su locura, grita las mismas ansias de libertad que las hijas de Bernarda no se atreven a expresar; será sacada de escena a la fuerza, arrastrada por las criadas y por sus propias nietas, a una orden de Bernarda.

ACTO II:

situación inicial: las cinco hijas conversan mientras cosen el ajuar para la boda de Angustias; la aparente calma está cuajada de tensión.

conflictos: desaparición del retrato de Pepe el Romano, que desata los recelos de Angustias hacia sus hermanas; su aparición en la cama de Martirio enfrenta a ésta con Adela. Bernarda no quiere ver, a pesar de las insinuaciones de la Poncia.

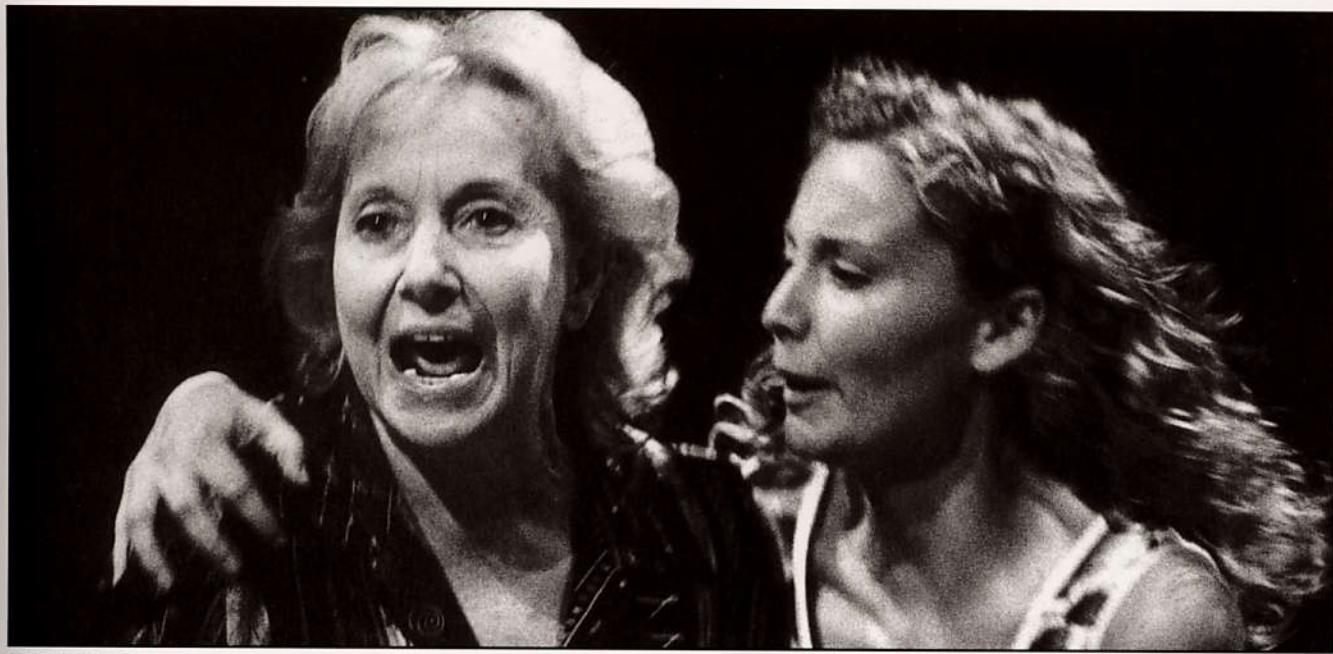
clímax: la muerte de la hija de la Librada sirve de aviso, de premonición de la tragedia en la casa de Bernarda Alba.

ACTO III:

situación inicial: la escena de la comida en presencia de Prudencia, una vecina, encubre de nuevo el enfrentamiento entre las hermanas, que se insinúa, no obstante, en la conversación.

conflictos: Poncia continúa con sus acusaciones ante Bernarda y, aún más claramente, ante la criada. La aparición de María Josefa insiste metafóricamente en la atmósfera irrespirablemente opresiva de la casa.

clímax: estalla la rivalidad entre Adela y Martirio, que termina con la rebelión y el suicidio de Adela.



BERNARDA ALBA Y ADELA

1. EXPRESIÓN ORAL

En este apartado se proponen unas cuestiones que pueden servir de guía para realizar un debate con los alumnos/as sobre el montaje al que han asistido. El presente cuestionario deberá enriquecerse con las aportaciones que tanto el/la profesor/a como los/as alumnos/as propongan respecto a los aspectos aquí tratados o a cualesquiera otros que surjan durante el debate.

1.1. Antes de empezar, la obra ya plantea algún problema respecto a la interpretación del subtítulo, "Drama de mujeres en los pueblos de España": ¿Por qué *drama* y no *tragedia*? La referencia a los *pueblos de España*, ¿sitúa la obra en las convenciones del drama rural? (Pueden aquí repasarse las características principales de los subgéneros teatrales más comunes).

1.2. Del mismo modo, la nota del autor en la primera página, "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico", parece remarcar el carácter fundamentalmente realista del texto, cuando son innegables sus valores simbólicos y poéticos. ¿Cuál puede ser el interés de Lorca en resaltar el realismo de su obra? Esto puede dar pie a que el/la profesor/a repase someramente los conceptos de realismo y de verosimilitud en el teatro, y la intención de Lorca cuando, leyendo la obra a sus amigos, comentaba algunas escenas exclamando orgulloso: "¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!"

1.3. De Bernarda, por ejemplo, hace el autor un detallado retrato a través de lo que hace y dice y de lo que los demás personajes dicen de ella, y exagerando sus rasgos autoritarios (mediante la hipérbole) convierte a este personaje en símbolo de un carácter dominante e intransigente. Analizar los siguientes personajes y situaciones para delimitar qué hay en ellos de real y qué de símbolo, y cómo se consigue ese paso de una presentación realista a un significado simbólico:

Personajes:

Bernarda
Adela
María Josefa
Pepe el Romano

Situaciones:

Obsesión de las hijas de Bernarda por los hombres.

Muerte de la hija de la Librada.

Suicidio de Adela.

1.4. También respecto al espacio y al tiempo se ofrecen en la obra una presentación real y un significado trascendente o simbólico. Analizar ambos aspectos referidos al espacio -tanto interno (la casa) como externo (el pueblo)- y al tiempo, que se señala en las acotaciones y en el parlamento de los personajes.

1.5. Como señala Ruiz Ramón, el tema de La casa de Bernarda Alba es el enfrentamiento entre "el principio de autoridad encarnado en Bernarda y el principio de libertad representado por las hijas". Pero junto a ese tema central aparecen tratados en mayor o menor medida otros, como la injusticia social, la hipocresía, la marginación de la mujer... Señalar su aparición en el texto y razonar en qué medida han quedado resaltados o no en la puesta en escena que se ha presenciado.

1.6. Como hemos visto en este Cuaderno Pedagógico, la obra presenta una estructura circular. Pero esta estructura circular va más allá de la mera construcción de los actos, (Eduardo Galán observa una estructura cíclica y repetitiva en el movimiento interno de cada acto). El/la alumno/a deberá señalar en qué elementos se percibe esa repetición y qué valor estético y significativo tiene. Señalaremos como ejemplos que la obra comienza y termina con la muerte, que la primera y la última palabra que pronuncia Bernarda es "Silencio"...

1.7. Sobre la intención de Lorca al escribir esta obra, sobre su propósito principal, mucho se ha escrito. Como los temas que trata son variados, tampoco su interpretación ha sido unánime entre los críticos: se habla de la denuncia social que encierra la obra, de una posible lectura política, de su intención moralizadora, de sus valores poéticos y artísticos... Analizar en qué pueden basarse cada una de estas interpretaciones y otras que puedan apuntar los/as alumnos/as, valorando cuáles pueden ser a su juicio las más adecuadas.

2. EXPRESIÓN ESCRITA

2.1. Análisis de las críticas

Proponemos como actividad el análisis y comparación de las diferentes críticas que se publiquen en los diarios los días posteriores al estreno de esta función. Sería conveniente recordar a los/as alumnos/as que pueden recopilar esta información en hemerotecas, bibliotecas u otros centros donde habitualmente archivan la prensa diaria. Una vez que se hayan hecho con diversas críticas, deberán analizar qué puntos tienen en común, en qué puntos difieren y el carácter objetivo o subjetivo de las mismas.

2.2. Análisis de los personajes

El/la alumno/a deberá elaborar un esquema de los personajes de la obra atendiendo a la diferencia entre los personajes que aparecen y aquellos que sólo son aludidos. Entre los primeros, puede todavía distinguirse entre personajes principales y personajes secundarios, así como entre los segundos puede señalarse la existencia de personajes aludidos más importantes y menos importantes. De cada uno, se hará una descripción atendiendo a lo que dicen o hacen, a lo que de ellos se dice en boca de otros personajes y al valor simbólico que adquieren.

2.3. Análisis del lenguaje

No podemos trazar una línea separadora del Lorca dramaturgo y el Lorca poeta: el arte de García Lorca ha creado una obra dramática con un lenguaje a la vez sobrio y poético, real y simbólico, como hemos venido viendo en este Cuaderno Pedagógico. Del mismo modo que su poesía, su lenguaje dramático se nutre a la vez de los recursos propios del lenguaje más popular (en *La casa de Bernarda Alba* con escasos rasgos del andalucismo tan importante en sus poemas) y de otros recursos cultos y poéticos. Recoger ejemplos de ambos registros y analizar el uso que de ellos hace al autor (por ejemplo, las frases hechas y las exageraciones que caracterizan el lenguaje de Poncia o de la criada, junto a las metáforas y comparaciones que abundan en el texto y que le dan una gran fuerza expresiva).

3. DRAMATIZACIÓN

A continuación se propone, entre las muchas posibles, una serie de dramatizaciones para familiarizar a los/as alumnos/as con el quehacer teatral: se trata de crear unas situaciones que no están en la obra de Lorca, por lo que antes de llevar a cabo cada una de las dramatizaciones propuestas, los/as alumnos/as deberán analizar los personajes en cuestión, para que las distintas soluciones resulten verosímiles en relación a la obra que han visto representada. Se puede dividir la clase en grupos, cada uno de los cuales escogerá una de las propuestas para desarrollarla delante de los demás compañeros/as. Por último, se debe hacer una puesta en común, ya que seguramente el proceso de creación habrá sido tan interesante como las propias soluciones dramatizadas por cada grupo.

- 3.1. Dramatización de una conversación entre Pepe el Romano y Adela.
- 3.2. Dramatización de una conversación entre Pepe el Romano y Angustias.
- 3.3. Poncia, después del funeral de Adela, les cuenta a unas vecinas la situación en la que ha quedado la casa.
- 3.4. Continuar la obra, tal vez con una nueva rebelión por parte de alguna de las hijas, o aceptando todas la tiranía de Bernarda.



ADELA Y ANGUSTIAS

4. CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL

Junto a los datos biográficos y los referidos a la obra de Federico García Lorca, proponemos a continuación un cuadro con acontecimientos históricos, sociales y culturales que le fueron contemporáneos; el/la alumno/a deberá analizar en qué medida dichos acontecimientos influyeron en la vida y en la producción literaria del autor.

Asimismo, puede utilizarse este cuadro para proponer otras actividades, ofreciendo los datos para que sean colocados en la fecha adecuada, presentándolo incompleto o pidiendo al/a la alumno/a su elaboración completa.

	VIDA Y OBRA DEL AUTOR	CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1898	El 5 de junio nace en Fuentevaqueros (Granada)	Tras la guerra con los EE.UU., España pierde sus últimas colonias (Puerto Rico, Cuba y Filipinas) Regencia de María Cristina.
1902		Alfonso XIII es proclamado rey.
1904		Premio Nobel a Echegaray.
1907		<i>Los intereses creados</i> , de Benavente.
1908	Se traslada a Granada. Comienza el bachillerato.	
1909		Movimiento revolucionario en Cataluña.
1912		Canalejas es asesinado.
1913		<i>La malquerida</i> , de Benavente.
1914		Comienza la I Guerra Mundial. <i>Platero y yo</i> , de Juan Ramón Jiménez. <i>Niebla</i> , de Unamuno.
1915	Comienza en Granada sus estudios de Letras y Derecho.	
1916	Comienza a escribir.	<i>La señorita de Trévezel</i> , de Arniches. Muere Rubén Darío.
1917	Publica su primer texto: <i>Fantasia simbólica</i> .	Revolución de octubre en Rusia. España: crisis social y política que lleva a la Huelga General Revolucionaria.

	VIDA Y OBRA DEL AUTOR	CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y CULTURAL
1918	Publica su primer libro, <i>Impresiones y paisajes</i> .	Termina la Primera Guerra Mundial. <i>La venganza de Don Mendo</i> , de Muñoz Seca.
1919	Se traslada a Madrid, a la Residencia de Estudiantes.	<i>Greguerías</i> , de Gómez de la Serna.
1920	Estrena en Madrid <i>El maleficio de la mariposa</i> , que resulta un fracaso.	Muere Galdós. <i>Divinas palabras y Luces de bohemia</i> , de Valle-Inclán.
1921	Publica su primer libro de poesías, <i>Libro de poemas</i> .	Desastre de Annual. Asesinato de Dato. Fundación del PCE. <i>Los cuernos de Don Friolera</i> , de Valle. <i>La España invertebrada</i> , de Ortega.
1922	Escribe la <i>Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita</i> .	Mussolini asume el poder en Italia. Premio Nobel a Benavente. <i>Ulises</i> de Joyce. <i>Imagen</i> de Gerardo Diego.
1923		Golpe de estado de Primo de Rivera. Se inicia la Dictadura.
1927	Estreno con gran éxito de <i>Mariana Pineda</i> en Barcelona.	Se celebra el III Centenario de Góngora.
1928	Publica el <i>Romancero Gitano</i> .	
1929	Viaja a Nueva York. Escribe <i>Poeta en Nueva York</i> , que no se publicará hasta 1940.	"Crack" de la Bolsa de Nueva York.
1930	Viaja a Cuba. Estrena en Madrid <i>La zapatera prodigiosa</i> .	Dimisión de Primo de Rivera. <i>El hombre deshabitado</i> , de Alberti. <i>La rebelión de las masas</i> , de Ortega.
1931	Publica <i>Poema del cante jondo</i> .	Se proclama la II República. Alfonso XIII abandona España.
1932	Funda La Barraca junto a Eduardo Ugarte.	Pronunciamiento del General Sanjurjo. Mihura escribe <i>Tres sombreros de copa</i> , estrenada en 1952. <i>Espadas como labios</i> , de Aleixandre.
1933	Estrenos de <i>Bodas de sangre</i> y <i>Amor de don Perlimplín con Belisa</i> en su jardín.	Alemania: Hitler es nombrado canciller. En España, las derechas ganan las elecciones. <i>La sirena varada</i> , de Casona.
1934	Estancia en Argentina, donde se representan sus obras con gran éxito. Estreno de <i>Yerma</i> con éxito absoluto, pero con críticas por parte de la prensa conservadora.	Gobierno de la CEDA. Revolución de octubre: el ejército interviene en Asturias y Cataluña. <i>Angelina o el honor de un brigadier</i> , de Jardiel Poncela. <i>La voz a ti debida</i> , de Pedro Salinas.
1935	Estreno en Barcelona de <i>Doña Rosita la soltera</i> .	Dimisión de Lerroux. Formación del Frente Popular. <i>Otra vez el diablo</i> , de Casona.
1936	Termina <i>La casa de Bernarda Alba</i> , que lee ante un grupo de amigos. Es asesinado en Víznar (Granada) el 19 de agosto.	Triunfo electoral del Frente Popular. Pronunciamiento del general Franco en Marruecos e inicio de la Guerra Civil. Mueren Valle-Inclán y Unamuno. <i>El rayo que no cesa</i> , de M. Hernández. <i>Razón de amor</i> , de Pedro Salinas. <i>Juan de Mairena</i> , de A. Machado. <i>La realidad y el deseo</i> , de L. Cernuda.

- Amestoy, Ignacio. "Federico en el Español, así que han pasado cincuenta años", revista Primer Acto, nº 205, Madrid, septiembre-octubre 1.984, páginas 8-10.
- Amorós, Andrés. "Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX". En El teatro en España, entre la tradición y la vanguardia (1.918-1.939). Páginas 19-23. Coordinación y edición Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches de Frutos. CSIC, Fundación Federico García Lorca. 1^a edición, Madrid, 1.992.
- Doménech, Ricardo. "Un viejo deseo cumplido". Revista Primer Acto, nº 50, Madrid, febrero 1.963. Páginas 14-16.
- Fernández Santos, Ángel. "La vuelta de Federico García Lorca". Revista Primer Acto, nº 50, Madrid, febrero 1.963. Páginas 17-19.
- Galán Font, Eduardo. Claves para la lectura de La casa de Bernarda Alba. Ediciones Daimón. Barcelona 1.986.
- García Lorca, Federico. Obras completas. Aguilar. 5^a edición, Madrid, 1.963.
- García-Luengo, Eusebio. "Revisión del teatro de Federico García Lorca". Revista Primer Acto, nº 50, Madrid, febrero 1.963. Páginas 20-26.
- García Posada, Miguel. "El teatro de Federico García Lorca". En Obras Completas, de Federico García Lorca. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Madrid.
- Gómez García, Manuel. El teatro de autor en España (1.901-2.000). Asociación de Autores de Teatro. Colección "Damos la palabra. Ensayo 4". 1^a edición, Valencia, 1.996.
- Monleón, José. "La visión de Lavelli". Revista Primer Acto nº 186, Madrid, octubre-noviembre 1.980, páginas 26-36.
- Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español del siglo XX. Cátedra. 9^a edición, Madrid, 1.992.
- Ynduráin, Francisco. Prólogo a la edición de La casa de Bernarda Alba de la editorial Espasa Calpe, colección Austral, 21^a edición, Madrid 1.996.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

F
Federico García Lorca

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL

Oficinas
Tamayo y Baus, 4
28004 Madrid
T. 91 310 2949
F. 91 319 3836

Tamayo y Baus, 4
28004 Madrid
T. 91 310 2949
F. 91 319 3836

Plaza de Lavapiés s/n
28012 Madrid
T. 91 527 4622
F. 91 467 0666

Teatro Olympia

