El teatro, la casa y Bernarda Alba

Las obras de Federico García Lorca han supuesto un tesoro apreciable en el mundo encantado de cierta crítica literaria, cercana siempre a las interpretaciones simbólicas. El sur como paraíso, la muerte como profecía, la verdad telúrica y la sexualidad escondida como caminos de liberación o de ruina han formado una cadena hermenéutica de lujo, poco frecuente en literatura por su excesiva riqueza, una cadena que llamó la atención desde el primer momento y fue territorio abonado para el ejercicio de la simbología. Pero al contrario de lo que puede parecer, el pasado inmediato del método no resulta hoy muy jugoso: este brío de lecturas irracionales, que hablan imaginariamente de un más allá oscuro y mitologizan el uso consciente de referencias empleadas por un autor para equilibrar sus argumentos, suele carecer de originalidad, es bastantes menos libre que las simples lecturas textuales y se limita a repetir un conjunto establecido y bien codificado de sugerencias. Una realidad simbólica conformada con anterioridad a la propia lectura se aplica dócilmente sobre la obra, buscando en las palabras huellas de verdades primitivas. Ningún acto crítico resulta tan determinista como este, porque las palabras, por culpa de nuestras ideas preconcebidas sobre el autor y los textos, pierden su funcionamiento objetivo, su tensión literaria.

Con *La casa de Bernarda Alba*, el determinismo simbólico era inevitable. Al margen de sus escenas, la figura de Bernarda, madre terrible, represión y silencio, debía convertirse en el blanco de todas las miradas, en el centro del laberinto lorquiano donde luchan la autoridad y el instinto, lo que se dice a gritos y lo que no se puede decir. Bernarda, espejo en el que choca la sexualidad reprimida de sus hijas, se levanta como la gran protagonista de la obra, en el sentido de que impone sus lecturas alegóricas. Basta recordar alguna de la últimas puestas en escena, sobre todo la de Angel Facio, con las tablas decoradas como un inmenso vientre maternal y el papel de protagonista representado por un hombre. Sin embargo, en *La casa de Bernarda Alba* hay algo más que una investigación psicológica enredada con los problemas de la autoridad, y, puestos a jugar con el título, una lectura atenta de los significados textuales acabaría dándole más importancia al casi siempre olvidado primer término: *la casa*. Porque no se trata de la exposición familiar de una madre autoritaria (la familia de Bernarda Alba), ni siquiera de una lucha instintiva entre las hijas y la madre (las hijas de Bernarda Alba), sino de una referencia, mucho más concreta, a la *casa* como núcleo, referencia que abrirá, a mi modo de ver, los cauces más interesantes de la propuesta que el autor ofrece [1]. Entiéndase bien: Bernarda reprime, pero acaba siendo desbordada por los propios discursos en los que actúa el poder. A partir de esta idea quisiera hacer algunas reflexiones sobre la obra y su gestación dentro del teatro lorquiano.

En la famosa «Escena duodécima» de *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán había llevado a un punto extremo el pulso de la escena española, declarando imposible la existencia de tragedia pura e invitando a los héroes clásicos a que se pasearan por el callejón del Gato,

[1] *En la importancia del papel jugado por la casa en el espacio escénico se han detenido algunos críticos como John Crispin, «La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana»,* «La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca», *Madrid, 1955, pp. 171-185.*

para representarlos mediante una estética sistemáticamente deformada [2]. Federico García Lorca mantiene una postura ambigua ante Valle-Inclán [3], ambigüedad interesante porque materializa con plenitud el sentido de sus propias contradicciones. Si varias veces declara intensa admiración por el teatro y el esperpento de Valle, no así por su prosa y su verso, también es cierto que muchas afirmaciones suyas pueden considerarse como tomas de postura ante el autor de *Luces de bohemia*. Por ejemplo esta: «Ahora voy a terminar *Yerma*, una segunda tragedia mía. La primera fue *Bodas de sangre*. *Yerma* será la tragedia de la mujer estéril... Una tragedia con cuatro personajes principales y coros, como han de ser las tragedias. Hay que volver a la tragedia. Nos obliga a ello la tradición de nuestro teatro dramático. Tiempo habrá de hacer comedias, farsas. Mientras tanto yo quiero dar al teatro tragedias» [4]. Del mismo modo que en la definición de *El amor de don Perlimplín* como un contraste de «lo lírico y lo grotesco» [5] o en la inversión final del *Retablillo de don Cristóbal* se muestra aparatosamente la huella de Valle-Inclán, cualquier lector avezado en el teatro español de nuestro siglo comprenderá en seguida que este tipo de declaraciones tienen como referencia inevitable la negación trágica y la deformación de esperpento. García Lorca se vio sometido durante toda su labor de dramaturgo a la vocación de un difícil equilibrio entre lo tradicional, aceptado suavemente por el público, y la experimentación, con sus inmediatas dificultades comunicativas. Para no sufrir las incomprensiones escénicas, esas mismas incomprensiones que mantuvieron a las obras de Valle alejadas de los escenarios, Miguel García Posada sugiere, en la evolución anómala del teatro lorquiano, un pacto con los circuitos comerciales [6]. Sobra con recordar el tono marquiniano de *Mariana Pineda* o las diferencias que *Bodas de sangre* y *Yerma* asumieron frente a *El público* o *Así que pasen cinco años*. La capacidad de realización económica y familiar que el teatro ofrecía para los jóvenes escritores de los años veinte queda anímicamente expuesta en el epistolario del propio García Lorca [7] o en las memorias de Rafael Alberti, un caso muy significativo por sus semejanzas con el tema que estamos tratando: «Seguía, a pesar de todo, despistado, viendo que mi horizonte se aclaraba muy poco; uncido siempre al carro de la familia. Los libros, ¡bah! Cinco llevaba publicados, ¿y qué? Nada. Ni sombra de nada. Los bolsillos vacíos. Al volver a Madrid, la editorial Plutarco, que dirigía mi tío Luis Alberti, me propuso una nueva edición de *La amante*. Le añadí unos poemas perdidos y tres ligeros dibujos a pluma. Se lo entregué enseguida. Apareció. Total: 200 pesetas. Puse entonces mis ilusiones en el teatro. ¿En el teatro? Releí lo que llevaba escrito de aquella obra en la que trabajaba. Me pareció oscura, difícil. ¿Quién iba a atreverse con ella? Los actores, unos bestias, salvo muy raras excepciones, seguían encajonados en Marquina, Benavente, Muñoz Seca y demás» [8]. No parece justo reducir la cuestión a un simple carácter monetario; el hecho mismo de poder desarrollar un posible camino dramático estaba en juego, obligando a los autores a levantar cierta estrategia literaria que les permitiría salvarse de la más absoluta marginación. «Yo en el teatro —afirma García Lorca— he seguido una trayectoria definida. Mis primeras come-

[2] *Ramón del Valle Inclán*. Luces de bohemia, *Madrid, 1980, pp. 165 y 106.*

[3] *Ver, por ejemplo, Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento»*, Tres maestros ante el público, *Madrid, 1973, pp. 95-164.*

[4] *«Federico García Lorca y la tragedia», entrevista con Juan Chabás, en* Obras completas, *Madrid, 1965, pp. 1759 y 1760.*

[5] *«Una interesante iniciativa». Entrevista en* El Sol, *Op. cit., p. 1719.*

[6] *Miguel García-Posada, «Realidad y transfiguración artística en* La casa de Bernarda Alba», «La casa de Bernarda Alba» y el Teatro de García Lorca. *Madrid, 1985, pp. 149-170.*

[7] *Por ejemplo, la carta a Melchor Fernández Almagro escrita en octubre de 1926, en* Epistolario, *Madrid, 1983, pp. 172-175. Edición de Cristopher Maurer.*

[8] *Rafael Alberti*, La arboleda perdida, *Barcelona, 1980, pp. 261 y 262.*

dias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años,* va a ser representada por el Club Anfistora. En esta comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas»[9]. La misma idea reaparece en una conversación con Martínez Nadal en 1936: «Es el tipo de teatro que quiero imponer cuando termine la trilogía bíblica que estoy preparando»[10].

Sin embargo, recorridos globalmente los textos de García Lorca, parece necesario anotar ciertas contradicciones, o al menos, ciertas tomas de conciencia que se dirigen por un rumbo diferente. La experimentación abierta por los espejos cóncavos de Valle-Inclán, aunque revolucionaba el género, tenía el lastre de ser una apuesta para el futuro, de romper la comunicación inmediata con el público. Es aquí donde me parece que debe fijarse el verdadero núcleo ideológico en el que se debate la producción de García Lorca. Resulta ampliamente conocido, y no es este el lugar idóneo para repetirlo por extenso, el camino populista, en el mejor sentido que puede tener esta palabra en el primer tercio de siglo, que condujo diestramente a García Lorca hasta los escenarios teatrales. El poema, como representación privada, se muestra indefenso ante la representación pública y amplia del teatro, con todo su carácter educativo y moralizante. Desde la «Charla sobre teatro» hasta las palabras escritas «En homenaje a Lola Membrives», pasando por la «Alocución en el Ateneo Enciclopédico de Barcelona», García Lorca confirma la idea de un teatro extenso, vivo como un poema que se levantara de su libro, capaz de extender sus enredaderas morales entre los más amplios sectores de la población[11]. ¿Cómo aceptar entonces lo que pudiere parecer una limitadísima reflexión artística, reducida por definición a grupos muy preparados intelectualmente? Es lógico, pues, que encontremos, junto a las decisiones anotadas anteriormente, otras de carácter diferente: «No tengo ningún interés —dice— en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, a parte de las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas»[12]. Y de una forma más concreta, refiriéndose a todos los esfuerzos plásticos del momento, tan semejantes a los que se producen en la poesía o en el teatro surrealista, García Lorca escribe con ocasión de *La zapatera prodigiosa*: «Las cartas inquietas que recibía de mis amigos de París en hermosa y amarga lucha con un arte abstracto me llevaron a componer, por reacción, esta fábula casi vulgar con su realidad directa»[13].

Esta es, por tanto, la contradicción a solucionar: la imposibilidad de renunciar a la comunicación moral y, al mismo tiempo, la necesidad de no estancarse, de revolucionar un género sumamente desprestigiado por su docilidad comercial. Pensemos que Juan Ramón Jiménez consideraría perdido a Lorca, literariamente hablando, por mezclarse con gentes de teatro, y que acabaría calificando el estreno de *Bodas de sangre* como algo que «no pasaba de ser una zarzuela»[14]. García Lorca busca una solución de equilibrio en la infraestructura del género y dentro de su propia obra. La vocación estudiantil de *La Barraca* frente a la falta de interés de los profesionales, el mantenimiento de la dignidad artística ante la manipulación comercial, la obligación de no conceder demasiadas cosas a los gustos del público burgués, la recuperación, en fin, de lo que él llamaría *la autoridad* del teatro, se convierten en verda-

[9] *«Al habla con Federico García Lorca», entrevista con Felipe Morales, Op. cit., p. 1811.*

[10] *Rafael Martínez Nadal, en Federico García Lorca.* El público y Comedia sin título, *Barcelona, 1978, p. 23.*

[11] *Todos estos textos se encuentran en la edición citada de las* Obras completas.

[12] *«Federico García Lorca», entrevista en* Proel, *Op. cit., p. 1771.*

[13] *«La zapatera prodigiosa», Op. cit., p. 132.*

[14] *En* La arboleda perdida, *pp. 236 y 237.*

deras obsesiones dentro de las inquietudes de García Lorca, empeñado en encontrar una vía intermedia. Cuando reclame la ruptura con los impedimentos económicos que sometían las puestas en escena a los posibles negocios de un empresario, pondrán un especial cuidado en aclarar lo siguiente: «No estoy hablando de teatro de arte, ni de teatro de experimentación, porque este tiene que ser de pérdidas exclusivamente y no de ganancias; hablo del teatro corriente, del de todos los días, del teatro de taquilla, al que hay que exigirle un mínimo de decoro y recordarle en todo momento su función artística, su función educativa» [15].

Esta necesidad realista de separar a los autores y actores de los intereses de ciertas empresas comerciales, «ayunas de todo criterio y sin garantías de ninguna clase», se corresponde con el intento de hacer personalmente un teatro de tercera vía, revolucionario, pero a la vez comunicativo, comprensible. Al público se le puede enseñar, según la convicción lorquiana, por lo que será imprescindible no rendirse a sus facilidades, al mismo tiempo que se intenta buscar un punto de cruce, de contacto. La idea de volver a la tragedia, más allá de un pacto comercial, tiene que ver profundamente con esta situación; al margen de la temática andaluza, telúrica, instintiva, pegada a la mitología de la verdad natural, su estructura ofrecía un camino de innovación delante del teatro superficial, establecido, porque invitaba a la realidad de los sentimientos profundos, a lo no artificial. En este sentido se queja García Lorca de la sucesiva pérdida de influencias románticas, sustituidas por unos versos que se recitan «de dientes para afuera» [16]. Superada esta intención trágica, con deficiencias visibles en *Bodas de sangre* y *Yerma,* García Lorca busca un nuevo camino de investigación, un camino intermedio entre el «teatro bajo la arena», que había levantado las iras de *El público*, y el teatro aplaudido, acomodaticio, fácil. Debe tenerse en cuenta, además, que en este momento la intención educativa, algo paternalista y «residencial», está siendo sustituida por la fuerte conciencia social que caracteriza a los intelectuales jóvenes en los últimos años de la República. Son muchas las declaraciones conocidas, sobre todo a partir de 1934, que hacen de García Lorca un autor seriamente comprometido. Para el tema que a nosotros nos interesa ahora, resulta sintomático anotar el cambio de actitud que toma respecto a Rafael Alberti; si en un primer momento había manifestado dudas por la literatura política de su amigo, en 1936 acaba afirmando: «Alberti es una gran figura. Yo sé que es sincera su poesía actual. Aparte de la admiración que siempre sentí por el poeta, ahora me inspira un gran respeto» [17]. Una opinión que va más allá del propio Alberti, y que se deja sentir al hablar de los caminos nuevos del teatro, cuando dice: «Es nuevo verdaderamente el teatro de propaganda —nuevo por su contenido—» [18].

Pero García Lorca no podía permanecer ajeno a lo que él llamaba la «forma nueva». Esta intención social, reflejada en las continuas declaraciones de estar escribiendo una «obra política», le lleva a plantearse relaciones distintas entre la realidad y el teatro, relaciones que resume en el cambio de la tragedia por el drama. Más que una conocida falta de ubicación voluntaria dentro de las dos trilogías anunciadas, la de las tierras españolas y la bíblica, el cambio de *La casa de Bernarda Alba* respecto a *Bodas de sangre* o *Yerma*, sin atender ahora a los evidentes lazos de unión, reside según creo en el paso hacia adelante que fuerza en el interior de lo que hemos dado en llamar *tercera vía*. «Por lo demás —dice García Lorca en 1935— tengo en proyecto varios dramas de tipo humano y social. Uno de esos dramas será contra la guerra. Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de san-*

[15] *«Homenaje a Lola Membrives», Op. cit., p. 141.*

[16] *«Federico García Lorca y el teatro de hoy», entrevista con Nicolás Fernández-Deleito, Op. cit., p. 1776.*

[17] *«Federico García Lorca», entrevista en* Proel, *Op. cit., p. 1772.*

[18] *«Federico García Lorca y el teatro de hoy», Op. cit., p. 1774.*

gre, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también»[19]. Cuando García Lorca antepone a *La casa de Bernarda Alba* estas palabras: «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», queda en el lector asiduo del poeta un cierto sabor a camino realizado. Son muchas las interpretaciones que se han hecho de esta fotografía, desde el carácter realista integral de la obra, hasta la simbología del blanco y el negro que la preside. En el fondo de todo, me parece que el sentido de esta imagen quieta y precisa hay que entenderlo recordando las figuras deformadas del callejón del Gato. Lorca advierte que también se puede hacer un teatro revolucionario, «donde los hombres puedan poner en evidencia las morales viejas y equívocas»[20], respetando la realidad sin excesivas deformaciones, sólo las justas para condensar en unos personajes y en el tiempo de una representación el funcionamiento amplio de la sociedad. No se trata de volver a la idea rectilínea de la evolución teatral de García Lorca, según la cual *La casa de Bernarda Alba* es la cúspide de una evolución que acaba convirtiendo en dramaturgo al poeta; pero hay que admitir que, dentro de un variadísimo volcán de proyectos y caminos, dentro de una lista alargada y móvil de obras anunciadas, la austeridad del *drama realista*, alentado por su carácter social, venía a solucionar aquella contradicción entre propósitos y necesidades que Lorca había planteado, con el esperpento de Valle-Inclán al fondo. Esto, desde luego, no significaba renunciar a otras alternativas, algo impensable en el ir y venir lorquiano, pero quizás sólo así, puedan explicarse los controvertidos recuerdos de Adolfo Salazar, recuerdos de un García Lorca apostando por el «realismo puro», por el teatro «sin una gota de poesía»: «Federico llevaba constantemente en su bolsillo el original de *La casa de Bernarda Alba.* Decía que, al terminar su drama, había tenido una congoja de llanto. Creía comenzar ahora su verdadera carrera de poeta dramático»[21]. Los deseos de reafirmar todo un futuro literario truncado por el fusilamiento suelen desordenar legendariamente las evocaciones personales, pero hay, al mismo tiempo, una realidad textual que no se puede desconocer, y que nos habla del futuro.

Resulta de llamativa coherencia el hecho de que el dramaturgo granadino se encontrara con Benito Pérez Galdós en este camino, en el punto de confluencia entre las obras de tesis y el realismo. Su admiración por Galdós queda destacada en la «Alocución en el Ateneo Enciclopédico» y en algunas afirmaciones («Hay autores dramáticos que no han conocido a Galdós!») muy comentadas por los críticos que han estudiado las relaciones entre *Doña Perfecta* y *La casa de Bernarda Alba*[22]. Hay semejanzas evidentes: la coincidencia de nombres y de expresiones deja paso a equivalencias más profundas entre las dos obras. Pero estas mismas semejanzas, comparadas en sus variaciones, son buena muestra de los avances radicales de *La casa de Bernarda Alba.* Galdós introduce el debate de los antiguos contra los modernos, mezclándolo con los perjuicios rurales y las supersticiones que van a hacer imposible el amor de Rosarito y de Pepe Rey. Don Inocencio, el cura provinciano que se opone al progreso, dejará muy claro el aspectos sublimado del problema: «Provecho para la inteligencia, desventaja para el corazón; porque la ciencia, tal como la estudian y propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces esperanzas con que nuestras almas se consuelan de las miserias de esta triste vida» (acto I, p. 782)[23]. En este caso, convertir el arrai-

[19] *«Federico García Lorca», Op. cit., p. 1772.*

[20] *«Charla sobre teatro», Op. cit., 150.*

[21] *Adolfo Salazar, citado por Mario Hernández en su edición de* La casa de Bernarda Alba, *Madrid, 1981, p. 38.*

[22] *Por ejemplo: J. Beyrye, «Résurgences galdosiennes dans* La casa de Bernarda Alba», Caravelle, *13 (1969), pp. 97-108; J. Rosendorfky, «Algunas observaciones sobre* Doña Perfecta, *de Benito Pérez Galdós, y* La casa de Bernarda Alba, *de F.G.L.»,* Etudes romanes de Brno, *2, 1966, pp. 181-210; E. Speratti Piñero, «Paralelo entre* Doña Perfecta *y* La casa de Bernarda Alba», Revista de la Universidad de Buenos Aires, *IV, 1959, pp. 369-387.*

[23] *Cito por Benito Pérez Galdós,* Obras completas, *VI, Madrid, 1958.*

go a una cultura intransigente en discurso del corazón contribuye a una mitología ideológica que encubre todos los desmanes reales bajo el decreto emotivo de «ser buenas personas». Doña Perfecta mantiene en lo que puede su buena cara: «con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas —dice Pepe Rey—, me está matando, me está achicharrando a fuego lento» (II, p. 800). Mucho más claramente se nota en estas palabras, tan diferentes a las de Bernarda Alba, que Doña Perfecta le dice lastimosamente a la hija que está oprimiendo: «Tu vida y tu amor me son tan necesarios como tu obediencia, porque te he criado para mí, para mirarme en tí, y ahora me miro... y no me veo» (IV, p. 811). Galdós llega hasta la crítica de una moral hipócrita que se sigue escudando en el amor para justificar su opresión. La denuncia de una falta de verdadera piedad llega a convertir la casa de Doña Perfecta en cárcel: «Desde aquí la siento echando llaves..., llaves... Hasta esta noche, nunca me fijé en el sinnúmero de llaves que tiene esta casa» (IV, p. 811). Pero la mitología del sentimiento le impone a Doña Perfecta ciertas renuncias; paralelamente a la acción íntima que prohibe el abrazo de los amantes, la protagonista desencadena una batalla política entre el gobierno progresista y las bandas tradicionales de Orbajosa. Ella misma prepara el encuentro de los cabecillas armados, pero con una única limitación: «Yo creo que debemos dejarles que se junten y charlen y desfoguen su ira...; *pero no en mi casa*» (III, p. 806). La cita política deberá efectuarse en otro lugar, del mismo modo que una madre necesita todavía el amor junto a la obediencia. Sin una delimitación clara del discurso en el que se desenvuelve el poder, la crítica que levanta la máscara de ciertas imperfecciones puede contribuir también a ocultar otras. No es frecuente que el autorencor de la sociedad contra los males sociales sea desinteresado. Galdós había criticado la hipocresía como un mal aparejado al retraso de la organización civil burguesa: faltaba la crítica de la propia organización burguesa como foco inevitable de hipocresía codificada.

Y esto es lo que hace García Lorca retomando el tema de la casa, iniciado ya en la obra de Galdós, y llevándolo hasta sus extremos. Una vez que se limpia el maquillaje de la bondad, desmitologizado el papel de la madre y expuesto en su ferocidad concreta, la casa se convierte en el núcleo de la obra. La lucha entre la libertad y la autoridad, entre la verdad del sujeto y su imposible realización había sido un tema frecuente en la poesía de la época; dejar las cosas así significaba no avanzar demasiado. Puestos a objetivar socialmente el problema de lo transcendental y lo real, dentro de un «drama de mujeres en los pueblos de España», la opción lógica estaba en hablar directametne de las relaciones entre lo privado y lo público, convirtiendo el debate del alma y lo empírico en un debate sobre las tendencias existentes entre una casa y un pueblo. Camino inverso al normal, por el que las consecuencias innovadoras son incalculables.

A García Lorca no le faltaban argumentos en la realidad. En 1929, con motivo de un homenaje tributado en Fuente Vaqueros, el poeta argumentó así las causas por las que consideraba que su pueblo era un buen lugar: «El pueblo sin fuente es cerrado, como oscurecido, y cada casa es un mundo aparte que se defiende del vecino. Fuente se llama este pueblo; Fuente que tiene sus corazones en el agua bienhechora» [24]. Casi todas las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se basan en la prohibión de salir, en la distancia que la madre pone tajantemente entre la familia y el pueblo: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi madre y en casa de mi abuelo» (I, p.62) [25]. Esta falta de libertad ha empujado a encauzar en un único sentido la lectura, condensando

[24] *«En Fuente Vaqueros». Op. cit., p. 1697.*

[25] *Las citas de* La casa de Bernarda Alba *las hago por la edición de Mario Hernández, mencionada anteriormente.*

en el bastón de Bernarda toda la separación existente entre la intimidad y el exterior, origen de las frustraciones. ¿Pero las distancias imaginarias producen siempre una separación? Creo que un seguimiento prudente del argumento nos dice todo lo contrario; a pesar de lo que se suele repetir, la separación de la casa y el pueblo en la obra sirve para que sus vidas se identifiquen hasta en los últimos detalles. La distancia imaginaria produce la semejanza impuesta.

Vamos a poner algunos ejemplos del argumento dramático en los que se nos revela la equivalencia entre el interior y el exterior, o sea, ejemplos que delatan la verdadera trama que el texto está nombrando, más allá de muros terribles y puertas cerradas. Parece lógico comenzar con la cita donde Bernarda define el carácter del pueblo: «Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada» (I, p.61). Muy poco después, cuando se le permite a María Josefa salir de la habitación, el diálogo identifica la casa de Bernarda con la realidad maldita de los pozos:

> Ber.— Quién sí estaba era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ese sí lo vimos
> Criada.— No tengas miedo que se tire.
> Ber.— No es por eso. Pero desde aquel sitio, las vecinas pueden verla desde su ventana.
> (I, p. 64)

No sólo la constatación de que su casa tiene también pozo, sino el hecho de que ella ve en otras casas lo mismo que ven los demás en la suya. La obra no tarda en reafirmar el paralelo mediante dos intervenciones de Poncia; a Bernarda le dice: «siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas. Muchas veces creí que adivinabas los pensamientos» (II, p. 112). Pero en seguida se nos aclara: «En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos» (II, p. 114). Más tarde, la visita de Prudencia, escena que suele explicarse como un añadido de García Lorca para redondear el tiempo de la representación, termina por establecer el paralelo completo, hablando de otra casa donde se sufre por un hija que ha desobedecido y por un problema de herencia, dos de los desgarrones que el espectador está viendo en la casa de Bernarda. Sería fácil poner muchos ejemplos de estas equivalencias argumentales, iniciadas muy pronto, cuando Bernarda oculta el problema que afecta a su familia, Pepe el Romano, recordándole a la muchacha del primer acto la presencia del viudo de Darajalí:

> Ber.— Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo.
> Much.— Me pareció...
> Ber.— Quien sí estabe era el viudo de Darajalí. Muy cerca de tu tía. A ese sí lo vimos todas.
> (I, p. 58).

Ojo por ojo, casa por casa. Las semejanzas llegan también al mismo desarrollo escénico, a la manera con que García Lorca va planteando la acción; y esto tiene el interés de que amplia el problema, ya que no sólo identifica a las casas entre sí, sino a estas con el pueblo. Los comentarios sobre el noviazgo de Angustias y Pepe el Romano tienden una vez más los lazos de equilibrio:

> Magda.— (con intención) ¿Sabéis ya la cosa?
> Amel.— No.
> Magda.— ¡Vamos!
> Marti.— ¡No sé a qué cosa te refieres!...
> Magda.— Mejor que yo lo sabéis las dos. Siempre cabeza con cabeza como dos ovejitas, pero sin desahogaros con nadie. ¡Lo de Pepe el Romano!
> Marti.— ¡Ah!

Magda.— ¡Ah! *Ya se comenta por el pueblo.* Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa...
(I, p. 75).

Con el mismo paralelismo entre el pueblo y la casa surgen los posteriores comentarios sobre Adela y Pepe, y, al final, la familia levantada de Bernarda acabará correspondiéndose con las luces encendidas de las otras casas ante el escándalo. En este proceso de comparaciones juega un papel definitivo la identificación de Adela con la hija de la Librada. De un modo más general, Adela representa dentro de la casa la sexualidad femenina que se vive en el exterior. Si Paca la Roseta baja del olivar con «el pelo suelto» y una corona de flores, Adela sale del corral «un poco despeinada» y con «las enaguas llenas de paja». En el episodio concreto de la hija de la Librada, ella es la única que puede identificarse con la víctima. Madre soltera, se ve obligada a matar a su hijo para ocultarlo; unos perros descubren el pequeño cadáver y entonces se desata la justicia del pueblo. Adela, cogiéndose el vientre, deja abiertas las puertas a la interpretación de un embarazo:

Ber.— Y que pague la que pisotea su decencia. (Fuera se oye un grito de una mujer y un gran rumor).
Ade.— ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!
Mart.— (Mirando a Adela) ¡Que page lo que debe!
Ber.— (Bajo el arco) ¡Acabar con ella antes de que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!
Ade.— (Cogiéndose el vientre) ¡No! ¡No!
Ber.— ¡Matadla! ¡Matadla!
(II, pp. 121-122).

La identificación llega hasta un extremo de evidente acritud. El pueblo es ese conjunto de vecinos que murmura, que mira detrás de las tapias, pega los oidos a las paredes y actúa como enemigo: «Si las gentes del pueblo —dice Bernarda— quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal» (II, p. 118). Lorca nos pone ante un espacio para la maldición que termina por interiorizarse en la propia casa, geografía blanca del interior se constituye en un degradado espacio de lo público, otra plaza popular, y las habitaciones privadas de las hijas cumplen frente a ella la misma función que exteriormente desempeñan las casas familiares frente a pueblo. Las hijas se espían, oyen detrás de las puertas, se convierten en *vecinas* de sus propias hermanas: «Interés o inquisición —protesta Adela—. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!» (II, p. 93). En otro parlamento, Poncia especifica el nuevo espacio de las rencillas privadas: «Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estalle nos barrerán a todas» (III, p. 138).

Siguiendo la sucesión encadenada de dicotomías (casa/pueblo, habitaciones/cuarto de estar), la oposición llega a reducirse todavía un paso más: «Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar» (III, p. 130). El final de la trama nos lleva así hasta la posición individualizada de los propios protagonistas. Y con una coherencia impresionante en los términos plateados por García Lorca. Si el pueblo se definía rencorosamente como un lugar de pozos, si después la imagen pasa a definir el espacio de la casa, ahora acaba modelando el interior de sus habitantes. Poncia habla de Martirio con estas palabras: «Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano» (III, p. 139).

Estamos ya ante la verdadera microfísica del poder que se diluye, que de deshace en una red cada vez más espesa, no identificable en un sólo lugar, organizado en mil hilos que

pasan por cada uno de los espacios, por cada uno de los protagonistas, cosiéndolos en un tejido común. Porque es de esto de lo que habla el texto de *La casa de Bernarda Alba:* no hay un lugar limitado para el poder; la historia,. relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso. Más que el ruido de los platos y los cubiertos de la mesa, es el son de las campanas de la iglesia, que se oye en el primer acto y en el tercero, el que establece, como significante bajo el que todos los ojos pueden identificarse, el ritmo de la escena, la marcha semejante del pueblo, la casa y los protagonistas. García Lorca lo había dicho en las primeras palabras que se oyen sobre el escenario: «Ya tengo —exclama la criada— el doble de esas campanas metido entre las sienes» (I, p. 49). Poncia se equivoca cuando le avisa a Bernarda en estos términos: «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» (III, p. 136). El discurso del poder, como punto de referencia que establece los términos del juego, no está en Bernarda ni en sus gritos, que nunca podrían entrar verdaderamente en los pechos, sino en esa organización casa/pueblo que se impone como sintaxis del argumento y se va interiorizando hasta meterse dentro de las habitaciones, dentro del corazón, pozo venoso, de los protagonistas. La cuestión ahora va más allá de la psicología y los desarreglos potenciados por la hipocresía o por una moral retrasada. Objetivamente, la sucesión de hechos en *La casa de Bernarda Alba* denuncia la no existencia de un lugar oculto para el poder en cualquier sociedad estructurada por la separación entre lo privado y lo público, porque esa distancia imaginaria tiene como única consecuencia posible la identificación absoluta con el orden. Con sus referencias al calor, al agua, a los animales, al color, García Lorca describe esta atmósfera desdoblada y prescrita. Incluso queda establecido el modo de ser rebelde: «Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado». Adela, al romper, no tiene más remedio que utilizar el cauce prescrito para la ruptura, el cauce que salva en su denuncia la organización social: «Yo me iré a una *casita sola* donde el me verá cuando quiera, cuando le venga en gana» (III, p. 146-147). En términos lorquianos esta imposición lleva implítica la idea de muerte como consecuencia de la rebeldía. Cuando los perros sacan a la luz el cadáver del nieto de la Librada, y obsérvese que todos los personajes se definen por sus lazos familiares o por su pertenencia a una casa, el delito se convierte en algo público y la muerte se produce como castigo popular. Los habitantes de todas las casas (por única vez también las hijas de Bernarda), salen a la calle para cobrar la deuda. En el suicidio de Adela, aparte de su dignidad personal, hay algo de autocastigo, un funcionamiento objetivo que va más allá de la propia víctima: el castigo a un crimen todavía privado, la sentencia cumplida dentro de los límites de la casa. Por un lado, su muerte reafirma el funcionamiento social («Nunca tengamos este fin»); por otro, deja abierto el camino a la codificación de la rebeldía, a la aceptación de la muerte como pago personal («Dichosa ella mil veces que lo pudo tener»). La sexualidad es también un asunto de familia.

Desde este punto de vista puede afirmarse que *La casa de Bernarda Alba* no es un drama rural; antes bien, es un texto que lleva a sus extremos toda la ideología urbana que estalla en la poesía vanguardista de la época. En el personaje deshabitado de *Sobre los ángeles*, Alberti escribe un proceso paralelo de identificación, aunque empezando por el otro extremo: interior humano como habitación, como ciudad, como mundo. La distancia entre su interior y su exterior, expresada en cuanto conciencia de infelicidad, impone estas superposiciones. Y no hace falta tapiar las ventanas y las puertas para no mirar a la calle, porque es un proceso objetivo que va más allá de la palabra terrible de Bernarda. García Lorca, ha-

blando de *Poeta en Nueva York*, describe la ciudad como «un ejército de ventanas, donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de las deliciosas brisas que tercamente envía el mar, sin tener jamás respuesta» [26]. Ideológicamente no existe aquí drama rural; *La casa de Bernarda Alba* tiene más semejanzas con *Doña Rosita la soltera,* poema granadino del novecientos, poema de todas las ciudades. El tema rural aparece con fuerza en los años de la República, tanto en la literatura social como en la política sindical, por la situación extrema de miseria a la que había llegado el campesinado; al margen de esto, era viable una lectura crítica sobre la moral represiva, mucho más acentuada en los pueblos; pero el tono que hemos visto en la obra, aceptado en toda su grandeza radical, tiene más que ver con esa Rosita que no quiere salir de sus «cuatro paredes» (III, p. 1428) [27], que no quiere ver «otra casa en la placeta» (II, p. 1389), que no impide que «los poderes entren en la casa» (II, p. 1410). Dulcificada aún por la mitología de los buenos sentimientos, en la casa de Rosita «hay una gota de acíbar para todo» (II, p. 1388). El engaño amoroso lleva a hipotecar la casa para pagar los muebles y el ajuar de un matrimonio inexistente, y la visión final de la rosa marchita coincide, en el último acto, con el abandono de la casa. «Ha empezado a llover —dice Rosita—. Así no habrá nadie en los balcones para vernos salir» (III, p. 1437).

La casa de Bernarda Alba tiene el valor de objetivar lo que está en juego en esta geografía del poder. La relación alegórica entre el *yo* desgarrado de la poesía contemporánea y la imagen de la casa había desempeñado un papel repetido y fructífero, como señaló en *La poética del espacio* Gastón Bachelard [28]. García Lorca lo resumió en dos versos de su «Romance sonámbulo», parecidos al final dramático de Rosita: «Pero yo ya no soy yo,/ ni mi casa es ya mi casa». En una de sus *canciones* más interesantes, «Ansia de estatua», se abría ya la inevitable relación agresiva con el exterior:

> Dolor.
> Frente al mágico y vivo dolor.
>
> Batalla.
> En la auténtica y viva batalla.
>
> ¡Pero quita la gente invisible
> que rodea perenne mi casa!

La última obra teatral de García Lorca reproduce el funcionamiento de esta estrategia de poder y tiene el valor sustantivo de abrir preguntas sobre sus consecuencias, preguntas insidiosas y más intensas que nunca, porque quedan oscurecidas las posibles respuestas típicas del transcendentalismo, el naturalismo, el vitalismo, el populismo, salidas que con frecuencia se habían convertido en cómplices demasiado seductores en las manos de García Lorca. Quizás por esto la interrogación planteada se vuelve también sobre el propio teatro. El juego denunciado entre la casa y el pueblo es el mismo que hay entre la escena y el público: una distancia que impone la identificación. Por lo menos a partir del siglo XVIII: «Cuando el legado imaginativo de Calderón de la Barca —dice García Lorca— se llena de monstruos idiotas y expresiones retorcidas en los poetastros del XVIII, llega la flauta de Moratín, deliciosa, entre cuatro paredes» [29]. El establecimiento del teatro a la italiana, con el escenario en alto, el foso, la oscuridad y el silencio, venía a proponer a España, apoyado por Moratín, una distancia entre la escena y el público que permitiera la identificación de éste, olvidados

[26] «Iré a Santiago... *Poema de Nueva York en el cerebro de Federico García Lorca*», *Op. cit., p. 1713.*

[27] *Hago las citas de* Doña Rosita la soltera *por la edición de las* Obras completas.

[28] *Gaston Bachelard,* La poética del espacio, *México, 1983.*

[29] *«Homenaje a García Lorca», Op. cit., p. 140.*

todos los elementos perturbadores que evidenciaban la artificialidad de lo representado. Juan Carlos Rodríguez explicó cómo la constitución del Estado en cuanto pacto de los intereses privados corre paralela a la constitución de la escena *creíble*, entendida como pacto entre los espectadores [30]. La distancia imaginaria se hace imprescindible en este pacto. Se trata de representar públicamente las cuatro paredes de una sala de estar, los intereses familiares de una casa. El drama de Moratín nació para investigar las buenas relaciones que deben regular la escisión y el abrazo entre el espacio privado y el espacio público. Al hablar de *La casa de Bernarda Alba* suele olvidarse el mundo abierto por *El sí de las niñas*, ese mundo que ha poblado nuestra escena a lo largo de dos siglos con sus problemas matrimoniales, sus adulterios, sus asuntos de herencia. Moratín hablaba desde una sociedad que creía en el funcionamiento legítimo de lo privado y lo público como vía de una organización civil feliz, al mismo tiempo que proyectaba esta división en las relaciones de pareja, cediéndole a la mujer el papel del corazón y al hombre el de la razón. La Doña Irene de *El sí de las niñas*, siempre interrumpiendo, es el primer antecedente real de Bernarda Alba. La casa surge así como un espacio femenino en la tradición burguesa; por eso, a la hora de representar el poder dentro de una casa, García Lorca asume su rostro de mujer. Y no ya para criticar la alteración histérica que puede arruinar el buen engranaje social, como Moratín, sino para descubrir que el poder está en todas partes, incluso en ese ámbito *femenino* de lo privado. Es aquí donde se fija la verdadera tensión de los símbolos literarios: ese drama de mujeres, esa Bernarda Alba que actúa como un hombre. Y no me parece necesario aclarar que la existencia de una función femenina del poder no se contradice con el machismo de las relaciones íntimas; por así decirlo, tanto el padre como la madre autoritaria tienen rostro de mujer en una sociedad que basa el discurso de su dominio en la escisión entre la casa y la ciudad, la intimidad y lo público, el corazón y la razón, o en otra escala, lo puro y lo empírico. García Lorca cierra lo que abrió Moratín, porque descubre las reglas escondidas de estas oposiciones, y lo hace, al contrario que Valle-Inclán, utilizando sus mismas armas: el drama y la sala de estar.

Es decir, consigue por otro camino lo que él mismo ya había intentado con *El público*. El descubrimiento de la verdadera realidad íntima, según Lorca, pasaba por la necesidad de asumir los disfraces personales, por aceptar que somos una representación y que tendemos a actuar con máscara. En términos de teatro, García Lorca propone devolver la máscara a los escenarios, exponerle al público abiertamente que está asistiendo a un artificio. O sea: romper esa distancia imaginaria del teatro a la italiana que imponía una identificación sumisa. Sólo el que se sabe disfrazado tiene la conciencia necesaria para desnudarse definitivamente. La fragilidad real de los muros de *La casa de Bernarda Alba* se corresponde con la denuncia del falso teatro como trampa. «Si yo pasé tres días —dice el Director de *El público* luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro» [31]. Los dos estudiantes enamorados se encargan de evidenciar el paralelismo de esta destrucción (del teatro o de la casa) con el nacimiento de la verdadera libertad:

> Est. 1— ¿Y si yo quiero enamorarme de ti?
> Est. 5— (Arrojándole el zapato). Te enamoras también. Yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos.
> Est. 1— Y lo destruimos todo.
> Est. 5— Los tejados y las familias [32].

[30] *Juan Carlos Rodríguez, «Escena árbitro/Estado árbitro (Notas sobre el desarrollo del teatro desde el XVIII a nuestros días)»*, La norma literaria, *Granada, 1984, pp. 124-192.*

[31] El público, *edición citada, p. 155.*

[32] *Ibidem, p. 143.*

El 19 de junio de 1936, día en que está fechado el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca tenía motivos para estar tranquilo con sus contradicciones artísticas. Había conseguido desmitificar, poner en duda la distancia entre la casa y el pueblo, entre la escena y el público; y lo había conseguido sin recurrir al «teatro semiintelectual», conservando sus necesidades educativas de comunicación, advirtiendo orgullosamente, hacia el pasado y el futuro, que los tres actos de su drama tenían la intención de un documental fotográfico.

Luis García Montero