

**Secuencia Segunda**

---

**ANTOLOGÍA COMENTADA DE PELÍCULAS  
RELATIVAS A LA VIDA Y LA OBRA DE  
FEDERICO GARCÍA LORCA**

# LORCA,

## MUERTE de un POETA



rtve

una serie/film de J. A. BARDEM

Cartel de la película *Lorca, Muerte de un poeta*,  
dirigida por Juan Antonio Bardem, España, 1987.

## Toma 1. Presencia de Federico: *Lorca, muerte de un poeta* (Bardem)

*Lorca, muerte de un poeta*, de Juan Antonio Bardem, rompió, en 1987, un tabú, mantenido durante cuarenta años de dictadura y diez de democracia: que Federico, poeta y dramaturgo, se convirtiera, por producción nacional, en personaje cinematográfico de nuestro cine y televisión. Hasta entonces, la industria española nunca había biografiado detalladamente al mitificado escritor convertido en paradigma de una generación tanto por las peculiaridades de su vida como por las circunstancias de su muerte. Por el contrario, antecedentes foráneos al testimonio patrio donde se hizo presente la figura de Federico fueron *Sonido negro, cante hondo*, de Luke (BBC, 1968) y *El asesinato de Federico García Lorca* (RAI, 1976), de Cane.

El título *Lorca, muerte de un poeta* responde tanto a un largometraje de duración estándar como a una serie de televisión integrada por seis capítulos<sup>5</sup>. Su rodaje “en cine” y “35 mm” los cataloga como genuino producto cinematográfico organizado en bloques para su emisión televisiva. Su estructura y composición está determinada por la línea cronológica propia de una biografía. Los títulos de los capítulos remiten a un sustantivo más una temporalización que orientan sobre los hitos fundamentales de la misma<sup>6</sup>. Los principales fac-

---

5 La serie, presentada oficialmente, se proyectó completa en la 32 Semana Internacional de Cine de Valladolid (octubre, 1987). Los cinco capítulos de 55 minutos y uno de 80, fueron emitidos por Televisión Española en seis sábados correspondientes a los meses de Noviembre y Diciembre de 1987 y Enero de 1988. Con posterioridad, se ha repuesto por ambas cadenas de la televisión estatal y ha sido editada en vídeo y DVD para su venta. Por su parte, el largometraje, con una duración de 121 minutos, compuesto por los dos capítulos últimos, inauguró la XVIII edición del Festival Iberoamericano de Huelva (noviembre, 1987), el mismo día, 28, que Televisión Española emitía el primer capítulo de la serie. Igualmente, el 10 de diciembre de ese año fue presentado, con carácter de estreno, en Granada como reconocimiento a las facilidades encontradas para el rodaje y a fin de que los granadinos conocieran su final antes de su definitiva emisión televisiva.

6 “Impresiones y paisajes” (1903-1918), “La Residencia” (1918-1923), “El amor oscuro” (1925-1928), “El llanto” (1929-1935), “Una guerra civil” (1935-1936) y “La muerte” (1936).

tores temáticos ofrecidos van desde el nacimiento de la vocación artística del futuro escritor en su primer contexto social y geográfico provinciano hasta el desarrollo de los hechos bélicos en la Granada de 1936 y su incidencia sobre la familia García Lorca. La cronología (1903-1936) queda distribuida desigualmente en el conjunto: en los cuatro primeros capítulos, síntesis de treinta años, se enfatiza sobre aspectos personales en su heterogéneo contexto; por el contrario, en los dos restantes, se ofrece el último mes de la vida del poeta conformándolo en función de trágicas circunstancias. Los cimientos literarios en los que se apoya la obra fílmica proceden de los libros publicados por Ian Gibson sobre la figura de García Lorca. Múltiples aspectos, desde personajes a situaciones, han sido verificados y publicados por el hispanista en el transcurso de sus investigaciones<sup>7</sup>. Los componentes básicos de este singularísimo “biopic” necesitaban de imprescindible investigación, libertad de censura e interés personal de su autor.

Este punto conlleva paralelamente a una toma de partido ante determinados factores problemáticos de la biografía; en tal sentido, los apartados “El amor oscuro” y “La muerte”, suponen la divulgación de unos planteamientos que, hasta entonces, ni el cine ni la televisión españolas habían mostrado. El tema de la homosexualidad lorquiana queda explícitado y puesto de manifiesto en el capítulo tercero; a su vez, la escenificación del fusilamiento, perteneciente al apartado sexto, la utiliza el director como “leit-motiv” para ofrecerla como introducción de cada capítulo; la reducción progresiva del número de planos acaba en escueto montaje sintético. Tres bloques componen este núcleo: la llamada de los condenados, la subida al camión que los transporta por los olivares de la madrugada y el fusilamiento por parte de agentes de asalto, falangistas, paisanos y guardias civiles. Bardem no prescinde de estos últimos a pesar de que su implicación no parece probada; del mismo modo, pone especial énfasis en otros aspectos: el interés personal de Ruiz Alonso por llevar a cabo la denuncia, la unánime actitud de la familia Rosales contra la detención del amigo, el juego político del comandante Valdés ante la familia de “camisas viejas”, el visto bueno de Queipo de Llano a las dubitativas consultas del “jefe de milicias”. Otros momentos de difícil constatación histórica han sido satisfactoriamente recreados; así, las secuencias de las visitas de la

---

7 Él mismo ha colaborado con el realizador en la elaboración del guión junto a Mario Camus que, ante la complejidad y extensión del mismo, contribuyó a poner, en palabras de Bardem, “un poco de orden” en el abigarrado conjunto de escenas escritas, reescritas, modificadas, etc.

servienta Angelina a las dependencias carcelarias o los momentos previos al desenlace donde la participación en el juego de los “anaglifos” eleva la moral de los sentenciados. De este modo, la reconstrucción de los hechos se estructura tanto sobre “aspectos historiados”, la vida en La Residencia, la visita de Lorca a Cadaqués, las jornadas en el Ateneo sevillano, etc., como a aspectos “no historiados”, las conversaciones familiares en la Huerta de San Vicente, la estancia de Federico en casa de los Rosales, etc.

En el diseño de la producción, Bardem ha tenido especial empeño en conseguir tanto el parecido físico de los actores y su oportuna caracterización al personaje representado como la exigencia de ciertos escenarios acordes con la verosimilitud geográfica. La principal dificultad residió en localizar al intérprete de Federico, factor determinante para la existencia de la serie; similitud de rasgos y capacidad interpretativa se encontraron en el inglés Nickolas Grace quien resuelve satisfactoriamente las exigencias de un mitificado personaje cuyos rasgos ciclotímicos conjugaban tanto los momentos de euforia como los depresivos. Los paisajes familiares han sido verificados, en general, con la iconografía más verosímil mientras que la imposibilidad de reconstruir los urbanos ha obligado a su eliminación.

El procedimiento descriptivo se ha servido de una narración de hechos mediatizada por dos factores: la “voz en off” en su modalidad tanto de personal “monólogo interior” como informativa sobre aspectos históricos o generales; y documentos y documentales, ajenos a la “ficción”, complementarios y contextualizadores, tales como noticiarios y fragmentos de películas, que enuncian un específico clima cultural o justifican unos comportamientos vitales. Estos mecanismos dan, tanto a la serie como al largometraje, un evidente carácter didáctico que, lejos de convertirse en una rémora, contribuye a la clarificación de situaciones por cuanto determinados elementos de la peripecia cronológica obligan a ir más allá de la natural invención creadora. Junto a ello, otros recursos son utilizados como adjuntos narrativos que permiten, entre otros factores, mantener el *raccord* visual o auditivo y establecer la continuidad secuencial: el piano, es el nexo entre la visita a Baeza, el planteamiento familiar de los estudios musicales de Federico y su actuación en el centro cultural ante Fernando de los Ríos; del mismo modo, la radio cumple una polivalente función discursiva en su doble uso de emisor-receptor que tanto difunde “el parte” de guerra o la voz de Queipo de Llano como desde la Huerta de San Vicente permite contrastar las diferencias entre la información publicada por Unión Radio y la ofrecida por Radio Madrid; y el escrito elaborado en una máquina

de escribir, con su elocución paralela, rememora el pasado lorquiano, en malévola interpretación, con un presente desgraciadamente dramático.

Como era de esperar, el impacto causado por la serie durante su emisión dio lugar a una repuesta a tono con su difusión y con los postulados que en ella se mantenían. La hemerografía así lo atestigua. Cuanto para Gabriel y Galán, en *El País*, era “estimable por muchos conceptos” para Muñoz Molina, en *Diario 16*, resultaba “más bien mediocre”. A su vez, el semanario *Tiempo* ofrecía un conjunto de respuestas de familiares y amigos de Lorca a quienes la propuesta televisiva no había gustado. En opinión de *Abc*, la serie mostraba “el espectro de un poeta” resuelto en “crónica libresca, desarrollada en un lenguaje cinematográfico bastante pobre”; por su parte, “las cartas al director” recogían protestas varias del lector que abominaba por incluir a la guardia civil en el fusilamiento, del hijo de Queipo de Llano que rechaza la intervención de su padre en los hechos, de Ian Gibson afirmando que la comunicación telefónica entre las capitales andaluzas se había reestablecido en aquella fecha. Y más allá de consideraciones personales, la “Asociación defensora del habla andaluza” manifestaba su más enérgica protesta al haber prescindido, en la persona del poeta, de una de sus más significativas señas de identidad<sup>8</sup>.

En resumen, *Lorca, muerte de un poeta* permite comprobar el grado de libertad, personal e industrial, necesario para llevar a cabo una biografía compleja en su composición y problemática en su resolución así como el esfuerzo del realizador Bardem para superar las dificultades mencionadas y ofrecerlas desde una personal visión no exenta de legítima reivindicación política.

---

8 Años: 1987: *Abc* (24,XII). 1988: *El País* (28,I), *Diario-16* (8,I), *Ideal* (2,II), *Abc* (4, 9, 16, 20, 26, I; 9, 13, II).

## Ausencia de Federico: *A un dios desconocido* (Chávarri)

La “Oda a Walt Whitman”, del libro *Poeta en Nueva York*, ha sido utilizada por Jaime Chávarri en *A un dios desconocido* (1977), título que, de manera indirecta, se aproxima a la biografía de García Lorca. Los guionistas, el propio realizador y el productor Elías Querejeta, han optado por darnos el reflejo y los ecos temperamentales del poeta suscitándolos en un personaje próximo y recreando en éste una serie de vivencias que emanan de la influencia y del recuerdo de la etapa vivida en común.

La estructura se organiza a base de dos bloques narrativos separados suficientemente por el tiempo, de forma que lo presentado en el primero determina la actitud de los personajes –del personaje– en el segundo. Un jardín familiar situado en la Granada de 1936, vecino de la Huerta de San Vicente, nos evoca el ambiente sucesivamente sereno y trágico del que Federico fue testigo y víctima. Desde estos primeros planos el filme apunta a unas relaciones homosexuales; las mantienen dos muchachos de distintas clases sociales: Pedro (hijo de los propietarios del chalet) y José (hijo del guarda y jardinero de la propiedad citada); realmente, Pedro, por quien siente verdadera pasión es por su primo Federico, aunque ello resulte inalcanzable y, en su lugar, la sustituya por las que se procura con otros amigos, a la vez que las mantiene incestuosamente con su hermana Soledad. Federico es, en este primer bloque narrativo, una presencia lejana (sólo mostrada en un plano general asomándose desde su balcón para contemplar el jardín de sus primos y, previamente, las notas de su piano como música de fondo a la escena). Y José es un muchacho cuyo padre ha sido asesinado por los fascistas.

En el segundo bloque, José, cuarenta años más tarde, mago de profesión (actúa en una sala de fiestas madrileña) visita Granada, los paisajes de su infancia y a su amiga Soledad, única persona que continúa viva de entre quienes habitaban el chalet en los tiempos de su niñez. El personaje trata de encontrar en los recuerdos una explicación a su vida. En este encuentro Soledad-José, éste arrebatada una conocida foto de Federico a la propietaria (más tarde la veremos colocada en su mesilla de noche). Son múltiples las referencias a un ambiente familiar lorquiano, plasmado magistralmente en la decoración de escenarios y recogido por la cámara cinematográfica. Las relaciones homosexuales de José se hacen patentes en los encuentros con Miguel, un político de izquierdas, casado y bisexual.

Una de las más impresionantes escenas del filme es aquella en la que José (Héctor Alterio) procede a quitarse su ropa, antes de acostarse, de forma tan cotidiana como ceremonial; su dormitorio, tonalidades azules, armario blanco, es el lugar donde, foto de Federico en la mesilla, oye la “Oda a Walt Whitman”, grabada en un magnetófono con su propia voz:

“Ni un solo momento, viejo hermoso Walt Whitman,  
(...)  
y amante de los cuerpos bajo la burda tela”.

El paralelismo entre la acción y la audición, con la delectación que ello conlleva, sugiere el clima psíquico y temperamental en el que el personaje se halla. No es pues el uso de la “Oda” un mero poema de compromiso o de homenaje bienintencionado hacia la figura evocada; por el contrario, es un recurso argumental y temático legítimamente utilizado como ingrediente cinematográfico, con auténtico valor expresivo, y una de las pocas veces en que la selección de referentes poéticos, como acompañante de la imagen, adquiere plenitud semántica, en perfecta adecuación de lo icónico y lo verbal, referido a un contexto y a un personaje.

El comportamiento de José ante los hechos que la vida le va proporcionando, las matizaciones que estos reciben como consecuencia de las vivencias asumidas por la presión espiritual de ese dios buscado al que el título se refiere, son como si los temas de un Lorca maldito afloraran por los finales de cada secuencia. José haciendo frente a su soledad, analiza las diversas opciones que la vida presenta, con especiales referencias a comunicación y sexo; descartadas las diversas posibilidades, es nuevamente la “Oda a Walt Whitman” quien marca la pauta a seguir, rechazando las ocasionales dependencias de la prostitución y la pederastia, para asumir la soledad como única salida, la fidelidad a sí mismo, a un ideal de pureza tal vez representado por la fotografía de Federico, de un dios tan inalcanzable como desconocido. Otra vez, los versos de la “Oda” volverán a sonar, repitiendo la escena precedente, mientras Miguel, desde el fondo de la habitación, mira el ritual ceremonioso de José para quien ya él no es más que el marido de Clara, el compañero del tiempo pasado.

“Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades,  
(...)  
¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!”

Federico, su vida, su obra, ha impregnado el espíritu del filme.



## Toma 2. Desde la vida a la obra: *El balcón abierto* (Camino)

Un guión muy ambicioso respecto a la cantidad de materiales lorquianos utilizados lo firmaron José Manuel Caballero Bonald y Jaime Camino; dirigido por éste lo titularon *El balcón abierto* (1984). Se han servido de textos poéticos procedentes de *Poema del cante jondo*, *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, y de otros dramáticos correspondientes a *Los títeres de Cachiporra*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*.

El realizador se guarda de abordar directamente y de forma abrupta tanto la figura del poeta como la representación de su obra; lo hace de manera “distanziata”, recurriendo como punto de partida a un homenaje escolar; un colectivo de alumnos, coordinados por un profesor, preparan un homenaje a García Lorca; en el salón, cada grupo se afana en su tarea: recortar y ordenar fotos, colocarlas en el tablón, ensayar sus papeles, ...y probar el funcionamiento de un vídeo por medio del cual se proyectará el título *El balcón abierto*, “homenaje a...”, “dirigido por Jaime Camino”. Tras los créditos informativos y carteles referentes a la muerte del poeta, la imagen del monitor de televisión funde en pantalla; a partir de aquí, asistimos al desarrollo lineal de la película de la que tanto el alumnado como nosotros somos espectadores de los mismos hechos; la interrupción ocasional de la proyección, la momentánea avería del vídeo, nos llevará en dos ocasiones a las conversaciones escolares, a oír sus opiniones sobre el poeta, sobre su vida y su obra (interpretación de unos versos, alusiones a su homosexualidad, a sus amistades, etc.).

La primera escena que vemos –y veremos al final– es la correspondiente al asesinato de Federico; la nocturnidad, la penumbra de los faros del camión, obligan a una mínima visibilidad de acción y personajes; es el único momento en que Lorca aparece en pantalla; los planos generales, la rapidez de la ejecución, no nos permitirán reconocerlo. A partir de aquí, el poeta sólo estará presente con su voz; el realizador ha preferido este recurso a utilizar la figura y la imagen del escritor mediante la interpretación de un actor. Su palabra, procedimiento obligado de la “voz en off”, se convierte en hilo conductor de la narración; presentador unas veces, comentarista otras, transmisor de sus opiniones sobre poesía y vida en paralelo o en contraste con la propia representación. Este método es semejante al utilizado por ciertos libros franceses donde los textos del propio escritor ofrecen al tiempo su biografía. En *El balcón abierto*, la voz del actor José Luis Gómez pasa a ser, en la banda sonora, la de Federico.

No encontraremos en el resto de la película recursos habitualmente manejados en los trabajos cinematográficos que han abordado la vida y la obra de Lorca, tales como la entrevista a familiares y amigos o la inserción de imágenes de archivo. Camino ha optado por una representación de textos significativos, poéticos y dramáticos, que no sean propiamente ni un “documental” ni una “novelización” de la biografía o de la obra, sino una aproximación a una compleja personalidad, a su visión del mundo expresada en su literatura.

De cuatro personajes se sirven los guionistas para construir dicha representación: “El Amargo”, “El jinete”, “La mujer” y “La madre” (en la película interpretados por Antonio González Flores, Álvaro de Luna, Amparo Muñoz y Berta Riaza, respectivamente). La imagen y la palabra van presentando progresivamente habituales símbolos lorquianos: el caballo, el cuchillo, la sangre, el agua, la luna; o las referencias a espacios y lugares de los libros poéticos o de los textos dramáticos: el mar y la montaña andaluza, postales de Sevilla y Granada, paisaje urbano de Nueva York, espacios domésticos –interiores y exteriores– de las casas de *Bernarda y Bodas*; o el comedor burgués donde, ante fina repostería, la voz de Federico nos ilustra sobre “la muerte” y “los zapatos”, en contraste con la imagen del caballo blanco que subvierte el carácter normativo de la reunión.

Una repetitiva imagen del agua nos va ofreciendo diversidad de planos de estanques, fuentes, aljibes, manantiales...; la secuencia se convierte en una ilustración visual de tantos versos con este motivo:

“La sombra se ha dormido en la pradera.  
Los manantiales cantan”  
    (“Manantial”)  
“Cipreses.  
(Agua estancada)  
    (“Remansos”)  
“Agua, ¿dónde vas?  
Mar, ¿adónde vas?  
    (“Agua, ¿dónde vas?”).

O algunos versos de “Surtidores” (de la *Suite del agua*) o las variaciones de las “lagunas” en “Burla de Don Pedro a caballo” (de *Romancero*): “Bajo el agua / están las palabras”.

“El Amargo” se constituye en personaje principal del primer bloque; la alternancia de secuencias va dando paso a la aparición de otros antagonistas, con la representación o recitado correspondiente, el jinete y la mujer.

De *Poema del cante jondo* se escenifica “Diálogo del Amargo” y los poemas “Arqueros”, “Paso”, “Procesión” y “Camino”. En el primero, se produce el encuentro de Amargo y Jinete; carretera adelante se va desarrollando el diálogo, con la invitación a montar a la grupa, con la referencia a la utilización de los cuchillos, a las luces de Granada... La simbología de la muerte está ya haciendo acto de presencia tanto por el propio jinete como por el cuchillo de oro. Con los segundos, selección de “Poema de la saeta” y “Gráfico de la petenera”, se ilustran secuencias que darán con el encuentro de “Amargo” y “La Mujer” en la noche del Jueves de la Semana Santa sevillana mientras La Macarena sale en procesión; la cámara busca entre el gentío el rostro de uno y otro y en montaje alternado nos ofrece sus semblantes mientras discurre por la pantalla el barroquismo religioso de pasos de palio, túnicas de nazareno, de “armaos”, penitentes y simpecados:

“Los arqueros oscuros  
a Sevilla se acercan” (“Arqueros”)

De *Romancero gitano* se han elegido fragmentos representativos de “Romance sonámbulo” y –tras la representación de *Poeta en Nueva York*– “Romance del Emplazado”. El trágico diálogo entre Amargo y Compadre nos va aproximando a la inmediatez de la muerte de aquél, que se resolverá en reyerta y él en víctima de tres armas blancas que cerrarán sus ojos “un veinticinco de agosto”.

“Compadre, quiero morir  
decentemente en mi cama (...) (“R. sonámbulo”)

El veinticinco de junio  
le dijeron a el Amargo (“R. del Emplazado”)

En la mitad del barranco  
las navajas de Albacete” (“Reyerta”)

El Amargo cumple así su itinerario vital con un determinismo cierto que presagia su muerte desde la primera aparición; su sino trágico es consecuencia de un amor frustrado; el “fatum” se ha cebado en él y las fuerzas sociales, destructoras, hacen imposible el destino de dos amantes.

Los temas de *Poeta en Nueva York* están más presentes en el espíritu que en la letra; la voz en off del poeta no se detiene ahora en los versos de este libro sino en una prosa cercana a la de su conferencia del mismo título.

Camino ha organizado un conjunto de secuencias que quieren ser combinación de “geometría y angustia”; el paisaje urbano de la gran ciudad va mostrando el *modus vivendi* de tanto desheredado de la fortuna, habitante de arrabales y suburbios, donde se usa del sexo como un acto público más en cualquier esquina de cualquier callejuela. Un breve remanso lírico lo constituye la danza “break” interpretada y bailada por un grupo de muchachos negros en Washington Square, a la que se suma una banda sonora de “espirituales”; imagen y música, en contraste con el recitado del poeta, constituyen la parte más propiamente documental de la película. La denotación de sus imágenes contrastan con la connotación del caballo suelto y sin jinete que, símbolo de vida y muerte, también aquí hace acto de presencia. La traslación icónica del poemario se ofrece arbitrariamente, más por vía impresiva que lógica. No falta la muestra del tema homosexual; huye de la expresión metafórica para presentar una triada masculina –negro, blanco, negro– dándose un apasionado beso boca a boca.

Lo que podemos llamar segunda parte está constituida por una apretada síntesis de la dramaturgia lorquiana. Al margen de la película que los escolares están viendo, se desarrollan algunas escenas interpretadas por ellos mismos. En concreto, la representación de la marioneta se presenta mediante unos fragmentos de *Los títeres de Cachiporra*; el cuadro sexto nos trae la conversación entre Currito y Rosita.

El resto de los dramas componen una selección de *Bodas de sangre* y de *La casa de Bernarda Alba*. De la primera, se ofrecen fragmentos del acto III, cuadro último, donde el tema de la navaja introduce la conversación entre “La madre” y “La novia”, aunque el recitado de la primera sea una combinación de los textos propios y del personaje de “la suegra”. El “Romance del Emplazado”, con su representación, sirve de causa para que sobre esa muerte de “Amargo” se construya la escena dramática en continuidad narrativa. Respecto a la segunda, véase el comentario en el apartado dedicado a la misma.

La película remata con un final poético nuevamente; la voz del autor toma la palabra otra vez para indicar que escucha a la naturaleza y al hombre con asombro porque “ni el poeta ni nadie tiene la clave y el secreto del mundo”.

La banda sonora no ha querido dejar nada atrás; la voz del autor –prudente metonimia–, los cantos de pájaros y grillos, el ruido del agua, el propio silencio; el taconeo es leitmotiv que se repite en movimientos dramáticos –fusilamiento de Federico– o líricos cantes y bailes flamencos; la nueva danza

y el ritmo exótico, el “espiritual”, motivos para la expresión peculiar negra del Bronx neoyorquino; o la mezcla de aquél y éste en significativo contraste.

El filme de Camino, ambicioso en extremo desde el conjunto de la obra lorquiana, ha sido diversamente interpretado; se trata de una propuesta tan personal como de difícil plasmación. Para los conocedores de los textos de Federico, las imágenes carecerán de la poesía que la palabra tiene o se tratará de una visión superficial, epidérmica, oportunista, trivializada, de una poética que no debe ser manipulada banalmente; para cuantos los desconocen, les resultará difícil seguir un discurso complejo, ambiguo, donde no falta siquiera la connotación simbólica, a pesar del esfuerzo del guionista y del director por presentar una historia lineal, de amor y muerte, con cuatro personajes principales y la voz del poeta como orientadora de la misma, en favor de un mejor seguimiento de representaciones poéticas y dramáticas.



Margarita Xirgu en *Bodas de Sangre*,  
película dirigida por Edmundo Guibourg, Argentina, 1938.

### Toma 3. Introducción a la dramática lorquiana

Una elemental clasificación de la obra lorquiana permite catalogar *La casa de Bernarda Alba*, junto a *Doña Rosita la soltera*, como “drama”; a su vez, *Bodas de sangre* y *Yerma* responderían a la denominación de “tragedias” y el resto de su dramaturgia quedaría adscrito a los apartados “dramas modernistas” (*El maleficio de la mariposa* y *Marina Pineda*), “farsas” (*Tragicomedia de Don Cristóbal*, *La zapatera prodigiosa*, *El amor de don Perlimplín*) y “comedias imposibles” (*El público* y *Así que pasen cinco años*).

Este teatro, que se escribe a partir de 1920 (*El maleficio...*) y finaliza, con la muerte del poeta, en 1936 (*La casa...*) se enfrenta a la moda imperante en una escena regida por Benavente y Marquina, Muñoz Seca y los Álvarez Quintero con géneros correspondientes a la alta comedia, el drama rural, la comedia costumbrista, etc.; a su vez, el sainete arnichesco triunfa por entonces en Madrid mientras que el esperpento valleinclanesco intenta abrirse paso en las tablas.

La influencia ejercida sobre la dramaturgia lorquiana tiene sus ascendientes remotos en los clásicos del Siglo de Oro, Lope y Calderón especialmente, y en la tragedia shakespereana; los inmediatos están en los coetáneos Valle-Inclán y Marquina así como en la tradición del teatro de títeres.

Centrándonos en *La casa...*, su adscripción al “drama rural”, en atención a sus elementos argumentales y estructura compositiva, lo alinea junto a Benavente y Guimerá aunque, al decir del investigador García-Posada, es “el universo marquiniano” el que “prefigura el de Lorca”<sup>9</sup>. Y ello, sin menospreciar otros referentes del teatro realista, nativo o foráneo, donde Galdós se erige como predilecto y evidencia el parentesco entre actitudes y universos femeninos tan próximos como los de Perfecta y Bernarda.

Por su parte, la cadencia y la poesía característica de su literatura teatral remite a un conocimiento “musical” aprendido y a una intuitiva concepción de la mejor estructura sintáctica, de manera que si las tragedias “son óperas insertas en estructuras literarias”, las farsas “poseen ritmo de ballet”, según el crítico antes mencionado. De acuerdo con Lorca, todo es musicable, “hasta una receta de médico” (Morla, 472).

---

9 García Lorca, Federico, *Obras Completas*, Introducción y edición de Miguel García-Posada, Círculo de Lectores, II, 23, 1997.

En cuanto a los temas de la obra lorquiana, son comunes a su poesía y a su teatro; el autor bebe de la tradición grecolatina y actualiza, en tiempo y lugar, acciones, personajes, situaciones, que remiten a aquella cultura y a aquella literatura. El autor se instala en los arquetipos milenarios y en sus plurales simbologías, de modo que en *La casa...* la “autoridad ciega” repite “las suplicaciones de Antígona” ante Creonte y, en otros títulos, la presencia de la sangre, del caballo, del agua, del pez, de la luna, etc., se relacionan, en sus plurales connotaciones, con las religiones primitivas.

Su obra dramática es idónea para comprobar cómo colisionan los planteamientos del más exacerbado tradicionalismo con las irreprimibles ansias de libertad; el discutible triunfo de éstas sobre aquéllas es una batalla temporal que se va librando a lo largo de los siglos XVIII y XIX. La literatura lorquiana muestra que la violencia es eficaz recurso manejado por la tradición para imponerse y el silencio su mejor compañero. *La casa...*, escrita en el dramático año de 1936, queda convertida “en el símbolo de la España eterna”. El “instinto” sobre la “norma”, la “represión” frente a la “libertad”, convoca el conflicto entre unos y otros tanto bajo perspectivas políticas como sexuales; la opinión es el mayor condicionante de esa hipotética libertad y el perpetuador de la moral tradicional.

## **Películas:**

### ***Bodas de sangre (Guibourg)***

Más allá de las comparaciones e interpretaciones que se puedan dar de este título, en sí mismo o en comparación con su original, debe subrayarse ante todo las circunstancias y motivaciones en que se gestó y por las que se produjo en 1938.

La estancia de Lorca en Argentina transcurrió entre octubre de 1933 y marzo de 1934. La intervención de Lola Membrives y la actuación de la Sociedad de Amigos del Arte dieron como resultado una fecunda estancia en Buenos Aires (con residencia en el Hotel Castelar, Avenida de Mayo) con puntuales viajes a Rosario e intervenciones diversas en la Universidad de La Plata. Las variadas conferencias que Federico dictó se alternaron con su propia



dirección para la puesta en escena de *La zapatera prodigiosa*, Mariana Pineda y *La dama boba*, además de representaciones de títeres para artistas y escritores, intervenciones radiofónicas en Transradio Internacional y homenajes ofrecidos por el PEN Club. El dramaturgo se despidió del país prometiendo volver.

La sorpresa por su muerte, la indignación por su asesinato, dos años más tarde, conlleva, en 1937, una apoteósica temporada teatral en el Odeón porteño por parte de Margarita Xirgu y su compañía. Argentinos y españoles estimaron la necesidad de homenajear al poeta amigo, no sólo representando sus obras, sino organizando la producción de una película que testimoniara su recuerdo. El resultado, *Bodas de sangre*, dirigida por Edmundo Guibourg (hombre de teatro y amigo de la gran actriz y de Federico) y producida por Silvio Ruggieri (antes dirigente socialista que eficaz financiero) cuyo estreno se produjo en el Monumental de Buenos Aires el 16 de Noviembre de 1938<sup>10</sup>. La pantalla de este salón ofrecía así la primera versión cinematográfica filmada en el mundo de una obra de García Lorca. Una mirada a las críticas publicadas en prensa sobre este título, hace ver que, más allá de los resultados, estaban las intenciones; y estas no podían ser más claras porque nacían de “la afirmación republicana y democrática”, además de “el clamor contra el fascismo”, de tal manera que “la película nació, acaso como ninguna, de anhelos coincidentes”<sup>11</sup>. Y otros comentaristas, tras el estreno, cerraban sus artículos aludiendo tanto a la guerra civil española y a su vehemente deseo de verla finalizada “... si mañana cesara en España la angustiosa lucha entre hermanos, se recibiría allí este homenaje del cine argentino a su más grande poeta contemporáneo, con los ojos en lágrimas y el corazón agradecido”<sup>12</sup> como a la mencionada intención por la que había sido hecha, “en actitud de magnífico homenaje”<sup>13</sup>.

---

10 La reproducción no estuvo exenta de complicaciones; Ruggieri se mostró cicatero durante el rodaje; Guibourg defendió como mejor pudo su inexperiencia cinematográfica pero repercutió negativamente tanto en el compositor, Juan José Castro, que escribió en demasía respecto a la extensión del original cinematográfico, como en el escenógrafo (Rodolfo Franco) cuyos generosos y eficaces decorados impedían mover la cámara según las necesidades del realizador quien no se privaba de usar tal procedimiento tanto en necesaria función dramática como en trivial mostración de personajes o decorados.

11 Couselo, Jorge Miguel, “Bodas de sangre, film histórico”, *Clarín*, 16 de Noviembre de 1983.

12 Calky, “Bodas de sangre está realizada en el cine con gran dignidad artística”, *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de Noviembre de 1938.

13 Petit de Murat, U., “Sombras y sonidos”, *Crítica*, Buenos Aires, Noviembre de 1938.

El cine argentino de esa época tenía a la literatura, nacional y extranjera, como una de las principales fuentes de inspiración ya que las pautas oficiales del Estado aconsejaban el escapismo, susceptible de encontrarse en autores extranjeros, cuando no un cine falto de compromiso; a ello se sumaban algunos productores seguidores de tales directrices. Dos años después, Luis Saslawski rodaría *La dama duende* (1944)<sup>14</sup>, de Calderón, según guión de M<sup>a</sup> Teresa León y Rafael Alberti, quienes convirtieron una clásica obra monárquica en una moderna película republicana, pieza artística conseguida por un grupo de españoles bajo producción argentina.

En España, la consecución de la guerra civil, con el triunfo del franquismo, obligaría a un tipo de cine mediatizado por la férrea censura política y religiosa. En clara contrapartida, Argentina reaccionó con una producción autóctona que contrataba a los componentes de compañías españolas donde los nombres de Margarita Xirgu, Pedro López Lagar, Helena Cortesina, Enrique A. Diosdado, Andrés Mejuto, Ernesto Vilches, Amalia Sánchez Ariño, Amelia de la Torre, entre otros, interpretaban un bien denominado “cine del exilio”.

La estructura de esta *Bodas de sangre* transgrede el orden del original lorquiano y se organiza según diversas funciones dramáticas propias del género en el que se inscribe. De otra parte, estamos lejos del cliché que la encasillaría en el tópico apartado de “teatro filmado”; aquí, los hechos y su naturaleza están suficientemente “aireados” en numerosos parajes de la Córdoba argentina (ciudad de Jesús María) que están lejos de funcionar como vicarios del original andaluz; muy al contrario, satisfacen plenamente el determinismo de la naturaleza (con la ausencia de agua para el regadío) sobre las necesidades de la actividad humana o acogen, con su esplendor natural, las variantes de un folklore tanto de matices religiosos como lúdicos.

El prólogo de la película se conforma a modo de documental mudo donde sólo las descriptivas imagen y música, en la total ausencia de palabra, ponen de manifiesto los motivos del enfrentamiento personal, mostrados en una variedad de planos que concluyen en el asesinato. La noria generosa, el agua corriente para el riego, es causa de codicia para quienes actúan, metonímicamente mostrados, en la perversa acción. Para ratificar el método empleado, un rótulo escrito (como las aleluyas del cine silente) informa de las consecuencias suscitadas tras el suceso mostrado:

---

14 Utrera Macías, Rafael, *Poética cinematográfica de Rafael Alberti*, Fundación El Monte, Sevilla, 2006, págs. 267 y ss.

“Sangre resbalada gime muda canción de serpiente. El odio se enrosca en el odio, abarcando a las generaciones sucesivas. La aspereza de la campiña serrana es menos ruda que el alma de los labriegos y que su lucha por el agua que ha de dar vida a los secanos. Y el odio deja rodar los años y sigue acechando como una maldición”.

A este conjunto de imagen y palabra le seguirá un discurso donde el texto de la original *Bodas de sangre* se enriquece con apostillas lorquianas de distinta procedencia, poesía, canciones, que el guionista y realizador, ensambla en la narración a fin de matizar el fondo dramático del asunto, con la intervención de los específicos personajes, o la expresividad de unos actos generalmente llevados a cabo por el coro o por alguno de sus componentes.

Los giros de cámara como expresión del enfrentamiento y rivalidad de personajes, los primeros planos para la mostración de objetos de la rutinaria cotidianidad, el montaje alternado en función de los hechos sucedidos a la novia, al novio, a Leonardo, a la madre, a los demás, estructuran un combinado de montajes paralelos, idóneos para construir una narración donde la tragedia está escrita desde la primera secuencia. A ello se une la contrastada fotografía en blanco y negro en la que el tono natural en exteriores, según tiempo y lugar, combina con marcados matices expresionistas en interiores; aquí, la gesticulación dramática de los actores, impresionada en primeros planos, no está exenta de marcados efectos teatrales, lo que, al contrario, el montaje utilizado para ello rompe un discurso dramático de enorme solvencia en las tablas pero desestructurado en su narrativa visual.

Diversos referentes lorquianos tantas veces utilizados por el poeta en contextos distintos toman cuerpo propio en estas *Bodas...*: la nana “Duérmete clavel... duérmete rosas”, oída en casa de Leonardo; el “Verde que te quiero verde...” cantado por “la novia” mientras cocina con abundancia de recursos gastronómicos y cuidadoso esmero; la significación (en significante y significado) de la navaja, objetualizada en la imagen, metaforizada en el arca, útil y trágica en su diverso uso, al 22 como número mágico y clave temporal, a la ronda de Leonardo por la casa de la novia, en secuencia similar a las actuaciones de Pepe el Romano frente a la casa de Bernarda.

Del mismo modo, otros recursos lorquianos se usan en la construcción de la fiesta romera: fandangos, sevillanas, etc., que, por sí mismos actúan como un documental donde el folklor hispánico alterna, a veces como comedia, con el tono generalizado del drama. Tales recursos líricos conforman un clima festivo que en el ánimo de los celebrantes funciona como estadio sentimental

paralelo a las dramáticas tensiones internas, tan vividas como mostradas; la alegría festiva es acción centrífuga que se proyecta al exterior y se unifica a la colectividad (“despierte la novia, despierte la novia”); el dramático sentimiento interior es fuerza centrípeta que se revuelve en el fuero de cada cual a la espera de poder expresarlo (“me aguanto, pero no perdono”) o que la tragedia se anticipe por quien corresponda (una Muerte que tiene frío). Otras canciones, desde el conocido “Anda jaleo, jaleo...”, a populares fandangos y sevillanas, coreados, cantados, bailados, conforman un apartado folklórico que sintetiza los rasgos más evidentes de una forma de vivir colectiva, con sus ritos y liturgias marcados por la tradición, o con la ruptura de los mismos y convirtiendo, por tanto, la manifestación festiva en trágica.

La consumación de la tragedia, la muerte de los dos hombres (“que eran dos geranios”) con la abrupta ruptura de la fiesta, sólo necesita un epílogo de signo contrario. El funeral, escenificación en abundantes espacios y con numerosos asistentes, conlleva liturgia propia y ritual comunicación pero la voz de la madre, la salmodia de su voz, pone en el aire “con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres...”<sup>15</sup> y la imagen última, en un plano detalle capaz de ocupar toda la pantalla, muestra la navaja que, dormida en el arca, salió a la luz para cortar la vida de “...dos hombres duros...” que para siempre quedaron “con los labios amarillos”.

---

15 Las disputas entre director (Guibourg) y actriz (Xirgu) por la extensión que este fragmento debía tener en el final hizo que la actriz abandonara el rodaje; finalmente pudo recitarlo completo pero el realizador (o montador) fragmentó el discurso en plano / contraplano (hablante / oyentes) por lo que se prioriza el oír sobre el ver y oír. Guibourg, posiblemente, huía de mostrar un recitado teatral en favor de una fragmentación más fílmica pero, al tiempo, nos privaba de ver a Margarita Xirgu en unas escenas de verdadera antología tan cinematográfica como universal. Véase: Guibourg, Edmundo, “Mi amistad con Margarita me hizo director de cine”, *La Opinión*, Buenos Aires, 9 de Mayo de 1975. En el texto, explicita con otras razones, además de la citada en el título, su incorporación a la dirección del film: por ser “lorquiano de admiración y conocimiento”. En efecto, en otro periódico argentino muy posterior, podemos ver fotografiado a Lorca durante su estancia porteña, agarrado del brazo de Guibourg, y en compañía de Maruja Gil Quesada junto a actores, Julio Renato, Alfredo Lliri, y actrices, Anita Grynn, Teresa Serrador, el dramaturgo Samuel Eichelbaum y el director cinematográfico Mario Soffici. (Couselo, Jorge Miguel, “Una “resurrección”, *El Tribuno del Domingo*, Salta, Argentina, 25 de mayo de 1986).

## **Doña Rosita la soltera (Artero)**

El único texto de la dramaturgia lorquiana que, en el cine español de la época franquista, sirvió de base a un filme fue *Doña Rosita la soltera*; Antonio Artero lo adaptó para su práctica fin de carrera y así diplomarse, en 1965, en la Escuela Oficial de Cinematografía.

Para la contextualización de la historia, Artero se sirve de un narrador que, sobre fragmentos documentales, bélicos o taurinos, e ingenuas secuencias de cine primitivo, pone en situación al espectador sobre los hechos narrados, desde las guerras coloniales al reinado de Alfonso XIII.

La retórica cinematográfica es recurso hábilmente dispuesto para conseguir efectos informativos o estilísticos. Los tres actos de la obra original se distribuyen y organizan en cuatro partes con rótulos de cine mudo que informan sobre los diferentes contenidos. Del mismo modo, la despedida de “El primo” y Rosita, secuencia virada en azul (en vivo contraste con el blanco y negro del resto) y resuelta en lenguaje de cinema silente, utiliza aleluyas diversas para ofrecer la conversación entre ambos; al “¡Qué luto de ruiseñores / dejas en mi juventud”, dicho por ella, sucede el “He de volver, prima mía, / para llevarte a mi lado”<sup>16</sup> dicho por él. El toque humorístico-sarcástico traspasa los límites del diálogo para alcanzar una situación conformada por imagen y música; se construye así una puesta en escena y un modo de interpretación donde la mirada sobre la época tiene el rictus de una distanciada nostalgia aunque bien matizada de crítica benévola.

Según su autor, la película, mediometraje de treinta minutos, “es, pretendiendo ser, una indagación en un realismo popular”. Dice Artero:

“Desde estas consideraciones es como yo he planteado *Doña Rosita la soltera*. Su estructura está basada en la búsqueda de ese realismo popular español que tanto me preocupa. Vamos: la comedia es de autor de resonancia, está llena de acciones fijadas míticamente en cualquier espectador, sea cual fuere la clase a que pertenezca; en la realización he pretendido lo vital y expresivo, apoyándome siempre en lo sobrio y mesurado. He intentado una clarificación sirviéndome de un discurso dramático, en las realizaciones entre la objetividad histórica y las costumbres y educación sentimental de la burguesía española de fin de siglo”<sup>17</sup>.

---

16 F. G. Lorca., o.c., págs. 541-542.

17 Artero, Antonio, “Hacia un realismo popular español”, *Nuestro Cine*, n° 47, 1965, Madrid.

Alvaro del Amo, en su comentario a *Doña Rosita* con motivo de la presentación en la Escuela de Cine escribía:

“Artero, al adaptar el texto de García Lorca, ha marginado las referencias locales para fijarse en los diversos pasos de la evolución de unos sentimientos (cuya futilidad y endeblez se hacen más patentes cada vez por el paso del tiempo), a la vez que se ha preocupado de, saltándose los datos locales, situar la narración en una época histórica”<sup>18</sup>.

Una más reciente interpretación estima que:

“estamos ante una adaptación libre del original literario de un escritor mal digerido por el régimen que lo fusiló; un texto en el que Artero (...) vislumbraba determinadas claves para dar paso a una interpretación marxista de la atormentada España...”<sup>19</sup>

Para estos autores, esta *Doña Rosita* “confirma ese compromiso de huir tanto de la ramplona mimesis como del esteticismo escapista a través de una fórmula idónea, el distanciamiento brechtiano”.

### **Yerma (Gyöngyössy y Kabay)**

*Yerma* es una coproducción (Hungría y Alemania) estrenada en 1985. Son sus guionistas Imre Gyöngyössy, Barna Kabay y Katalin Petenyi; ha sido dirigida por los dos primeros. Se trata de una libérrima adaptación del drama lorquiano donde la presencia o ausencia de personajes, situaciones, comportamientos, representaciones, se hace a capricho de sus responsables. El pragmatismo sobre adaptaciones literario-cinematográficas optan por la “fidelidad” o por la “subversión” respecto del original; esta *Yerma* discurre por planteamientos distintos y consigue resultados diferentes; por eso podemos llamarla “adaptación divergente”.

Los exteriores fueron rodados en la zona oriental de Andalucía, en parajes de la provincia granadina. El habitat de Yerma (Gudrun Landgrebe) es un pueblo con caserío a varias alturas y su propia casa dispondrá de ámbitos

---

18 Del Amo, Álvaro, “El sentimentalismo y su crítica”, *Nuestro Cine*, nº 47, 1965, Madrid.

19 Hernández Ruiz, J. / Pérez, P., *Yo filmo que... Antonio Artero en las cenizas de la representación*, Ayuntamiento de Zaragoza, 1998, págs. 39-40.

diversos situados en pisos distintos; desde la terraza o azotea se divisa tanto las calles inmediatas como la cercana serranía. De otra parte, los exteriores combinan campos fértiles con montañas próximas y caudaloso río sobre los que el humano ejerce su actividad fundamentalmente agrícola y ganadera.

Los realizadores comienzan el film con una secuencia costumbrista, a naturaleza abierta, donde los pastores, desnudos, se bañan en el río al tiempo que proceden a conducir el paso del ganado; su inmediata entrada en el pueblo, con la alegría del vecindario, nos hace saber que, entre los recién llegados, hay dos pastores: el marido y el hermano de María. La presencia del personaje, inexistente en el original, y la conversión de Víctor (Mathieu Carriere) en hermano de la mujer (ya embarazada) nos previene ante las variadas divergencias que se avecinan.

La mostración de la sexualidad para hacerla evidente en el comportamiento de Yerma con Juan (Titusz Kovacs) corre en paralelo con su disponibilidad para relacionarse con otros hombres; consecuentemente, su honor perdido ante los demás va más allá de la opinión mostrada por la maledicencia habitual. En la escena primera, dormitorio de Yerma, las intenciones sexuales son tan explícitas que el diálogo queda en marginal y anecdótico; del mismo modo que la significación del tazón de leche ofrecido a Juan se desvirtúa y no pasa de intrascendente acción tan cotidiana como doméstica. Con el mismo sentido se plantea el viaje de Yerma al llevarle la comida (que será cena: “gazpacho y tortilla de patatas con chorizo”, tal como oímos en la banda sonora) a Juan; la nocturnidad y la alevosía convierten las actuaciones de la casada en un intento más de forzar y estimular el vago deseo del consorte, resolviendo la situación con las artes propias de sucedáneos folletinescos.

De otra parte, Yerma ha perdido el honor entre sus paisanos; las transgresiones a la norma de la conducta social se evidencian en sus abiertas relaciones con otros varones. La amistad entre Juan y Víctor parece situarla ante “un asunto de dos”, según sus palabras, cuando intenta fugarse con éste. El triángulo se amplía con Leonardo (Robert Gergely) (homónimo con el personaje de *Bodas de sangre*), hijo de la “Vieja”; su mención en el texto literario “—Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándome. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre”<sup>20</sup> autoriza a los guionistas a darle presencia física y convertirlo en el incitador de la sexualidad de Yerma (por cuanto representa para ella una tentación alcanzable que viene propiciada por la tibieza de su marido y el compromiso social que Víctor no está dispuesto

---

20 F.G. Lorca, o.c., II. 523.

a romper) con quien se codea en su propia casa, en la montaña, en el baile; incluso se atreve a preguntarle: “¿Es que te dejas tocar por cualquiera?”. Y en otro momento sentencia: “Dicen que tu marido te pega”. Con esa intención, en su misma calle, un vecino se le echa encima con gesto obsceno; la actitud del varón indica la escasa valoración social del honor de la casada.

Algunos diálogos, en paralelo con las situaciones, tienen el tratamiento propio de la telenovela. Oigamos la elocuente conversación entre Juan y Víctor:

–No vayas a pensar que yo no quiero un hijo; eso no depende sólo de mí.

–Deberías decírselo, igual que me lo has dicho a mí.

–Es imposible hablar con ella de eso.

–Entonces se lo diré yo.

–No, eso es asunto mío.

–No tengas ningún miedo, Juan; no voy a tocar a tu mujer”.

Y el sonrojante diálogo de ciertas “metáforas”

–“Tienes que cambiar de yegua”.

Toda la sensibilidad que Lorca ha puesto en la construcción de una escena, en la motivación de su valor y en la matización de su ejecución, resulta en la película un sinsentido. Unos ejemplos.

El autor hace cantar a Víctor “¿Por qué duermes solo pastor?” (492) y ello causa la admiración de Yerma; seguidamente ella observa “como una quemadura” en la mejilla (493); se acerca a él; “el silencio se acentúa”.

Versión de la película: Yerma lleva la comida a Víctor, se saludan, se tocan, se abrazan.

Y dialogan:

–Nunca te he oído cantar.

–Porque nunca he cantado.

–¿Qué tienes ahí?

–Será una quemadura”.

La citada sensibilidad que el dramaturgo ha puesto en mostrar la relación entre ambos personajes se convierte en cúmulo de trivialidades relativas a relaciones y sentimientos. Y el “Pinchosa, marchita” de la Vieja referido a Yerma y asumido por ella en esa conversación se puede transformar (más allá de un doblaje anodino) en un elemental “A lo mejor yo soy estéril”.

El sentido primero y último de la obra original se ha transformado en su base; las relaciones personales y el *modus vivendi*, interno y externo, de



todos ellos sufre modificaciones de tal calado que el resultado, salvo ramalazos argumentales donde se mantienen algunas frases del original, nada tiene que ver con la enjundia del texto lorquiano.

### **Yerma (Távora)**

Una pequeña productora andaluza consiguió llevar al cine la primera versión española de *Yerma* (1998); el esfuerzo, interés y tesón de Pilar Távora por adaptar la obra necesitó la efeméride de un centenario para que unas subvenciones oficiales contribuyeran al desarrollo del proyecto. Los nombres de Irene Papas (Vieja), Aitana Sánchez-Gijón (Yerma) y Juan Diego (Juan) en los principales papeles, junto a otros notables actores, María Galiana, Ana Fernández, contribuyeron a que el “poema trágico” de Lorca, sesenta años después de su estreno teatral, pudiera ser visto en la pantalla. La directora adaptó la obra, escribió el guión y controló otros factores, desde las canciones al montaje.

La película mantiene alto grado de fidelidad al texto original y procura una andaluza dicción del mismo. La estructura narrativa se modifica al incrementar el número de secuencias; éstas suelen proceder de meras acotaciones o fragmentos de diálogo convertidos en nuevas imágenes.

Távora ha efectuado una “adaptación” dotada de elementos pertenecientes a su propia cosmovisión y a rasgos de estilo pre-existentes en su filmografía; la construcción de los elementos espacio-temporales y personales se resuelve con la concreción que su puesta en escena y su narrativa exige. El paisaje corresponde al de una Andalucía occidental donde sus habitantes conviven en un paisaje rural de generosa flora multicolor y se expresan por medio de las hablas andaluzas. Los intérpretes han trabajado para conseguir una adecuada dicción meridional; la de Yerma afecta fundamentalmente a los elementos suprasegmentales aunque también se perciben otras marcas fonéticas (aspiración de sílabas finales, relajamiento de consonantes vibrantes, etc.); en Juan es rasgo peculiar el marcado “ceceo” mientras que el resto de personajes, por la procedencia autóctona de actores y actrices, expone su papel con peculiares modalidades de andaluzas. Y a la “Vieja” (Irene Papas) la oímos según el eficaz doblaje efectuado por la actriz M<sup>a</sup> Alfonsa Rosso.

La interpretación de Aitana Sánchez-Gijón combina sensibilidad con capacidad expresiva, melosidad de dicción y adecuación a la gesticulación según situaciones. La tragedia vivida por Yerma, interior o exteriormente,

queda explicada y expresada, antes que de cualquier otro modo, en la dúctil y genuina cara de la intérprete.

Los espacios de la película sobrepasan los existentes en el original; los apuntados por Lorca, simbólicos en su dramaturgia, se explicitan y amplían; así, se muestra la casa de Yerma en su diversa dimensión: comedor, dormitorio, patio, exteriores. La concreción de esos espacios, la correspondiente acción en torno a ellos, la actuación de personajes, surge por la necesidad de reforzar situaciones, según la exigencia de la narrativa cinematográfica: el patio<sup>21</sup> como espacio de encuentro y reflexión, la fuente como lugar de encuentro de Yerma con Víctor, las vecinas, la Vieja; el cementerio<sup>22</sup>, con el ritual mágico-religioso (la conjura) de Dolores, antecedente de su intervención en la romería<sup>23</sup>.

La sucesión del tiempo (en referencia al tiempo de casados, nacimiento de hijos, etc.) está verbalizada en las distintas conversaciones aunque no pare-

---

21 Tras la despedida de Víctor, Yerma está sentada en la mecedora, a la luz de la luna, en el patio. Un trávelin circular alrededor de ella muestra, desde cualquier lugar, su abatido estado anímico. La actitud de Juan en esta escena (como en la anterior) es más afectiva y sumisa; incluso, está dispuesto a llevarla a la romería. Los personajes hacen “mutis” al interior; la mecedora queda vacía bajo la tenue luz nocturna. Aparentemente es una secuencia independiente de la obra en su construcción y funcionamiento; pero téngase en cuenta que se sirve de un texto correspondiente al cuadro primero (Yerma queda sola, “sombria”, tras la salida de Juan) ahora convertido en canción: “En el patio ladra el perro, / en los árboles canta el viento, / los bueyes mugen al boyero, / y la luna me riza los cabellos. / ¿Qué pides niño desde tan lejos? (II. 482). El abatimiento de Yerma es mayor en este momento dramático que en el primer acto, tras la primera conversación con Juan.

22 El cementerio es mera referencia en el comienzo del acto tercero (511). En la película la escena reúne a Yerma, Dolores y otras mujeres; le pintan la mano de rojo y recitan “Dulces clavos, dulce cruz” pertenecientes a *Bodas de sangre*.

23 La importancia de la romería en el funcionamiento final de la obra ha planteado la procedencia geográfica de la inspiración lorquiana; como es sabido, la más cercana se situaría en Moclín, ofrecida al Cristo del Paño; otros investigadores mencionan lugares diferentes; Azcue escribe sobre el particular

El vino, las máscaras, las cintas del texto lorquiano, elementos temporales asociados a rituales ancestrales son sustituidos por motivos folklóricos y el carácter universal y trágico de esta fiesta final, relacionada por la crítica con *Las Bacantes* de Eurípides (Feal, 1985: 75), es alterado por completo. En esta parte de la película se precia definitivamente la elección de una interpretación costumbrista del cuadro final, el cual, según Francisco García Lorca, no se inspiraba exclusivamente en una romería granadina. La danza, probablemente de origen báquico, procedía de una danza del norte de España, quizá de Asturias (Feal: 1985: 76).

Azcue, Verónica, “Yerma, de Pilar Távora: una versión costumbrista de la tragedia lorquiana”, Romera Castillo ED., *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*, Visor libros, Madrid, 2002, págs. 251-257.

ce afectar a los rasgos físicos de los personajes, que se mantienen inalterados en la diferente y distante cronología de los hechos.

Determinadas situaciones están marcadas desde otro punto de vista ajeno al de la obra: generalmente se trata de testigos que sorprenden la intimidad de una situación; así sucede cuando Yerma, tras oír cantar a Víctor, se encuentra con éste (Lorca. II. 493); las vecinas ven aunque no oyen lo cual no impide imaginar hechos e interpretarlos según convenga. Del mismo modo, el viaje de Yerma a la fuente supone el encuentro con Víctor, la cortada conversación con las vecinas, la contemplación de la cara del niño y su alienación al olvidar su quehacer.

Muy significativo, desde el punto de vista narrativo, es el uso que se hace de la conversación de Yerma con la “Vieja”; convertida para la casada en obsoleto recuerdo, aflora a su mente y a sus oídos en momentos de angustia o de indecisión y se erige en inductora de conducta; la cara del personaje, la energía de sus palabras, el efecto sobre la mujer actúa como vehemente agitador de su alma (primer plano del expresivo rostro con máximo aprovechamiento de la interpretación de la Papas).

La importancia que el dramaturgo concedía a los factores musicales han sido muy tenidos en cuenta por Távora; “conseguir ese *espectáculo total* que era para Lorca el teatro” y conseguir con él un “teatro poético” pero también un “teatro espectáculo” (García-Posada: II. 18) parece ser la fórmula aplicada por la directora a su versión, un cine espectáculo construido con los mejores materiales que el teatro contemporáneo ha producido.

Los textos lorquianos correspondientes a canciones o recitados interpretados por personajes tienen un tratamiento afortunado en su diversa utilización, desde el “¿Por qué duermes solo, pastor?”, cantado por Víctor (Lorca. II. 492), a la ensoñación de Yerma, “Estos dos manantiales que yo tengo / de leche tibia son en la espesura” (Lorca. II. 505), resuelta en canción<sup>24</sup>.

La resolución del cuadro último (Lorca. II. 516-526) responde a una artística y expresiva puesta en escena resuelta con poderosos contrastes y un elaborado montaje; los ritmos aflamencados, cantados y bailados, en parale-

---

24 Las acotaciones del acto y cuadro primeros cuando aparece el Pastor, el Niño, se oye cantar la nana, etc., en la película se sustituyen por un doblar de sábanas y una escena muy afectiva de los recién casados (“¿Cómo huelen a manzana estas ropas!”) (481) en la que una canción ambienta el momento.

El tránsito del acto primero al segundo comienza con un primer plano del rostro de Yerma, cada vez más cercano, mientras en off vamos oyendo las primeras conversaciones de las lavanderas y el efecto que van produciendo en ella.

lo con la intervención del grupo religioso, suponen el clímax de un proceso dramáticamente vivido y trágicamente cerrado. Távora, en su línea expresiva habitual donde cante y baile funcionan como discurso interactivo, utiliza los versos del poeta para transformarlos en cante, personal o colectivo; así, cuando comienza la romería, oímos cantar a los peregrinos: “Cuando llegue la noche lo diré, / cuando llegue la noche clara. / Cuando llegue la noche de la romería / rasgaré los volantes de mi enagua” cuyo recitado, en el original lorquiano, corresponde a la “Hembra” (II. 520). Seguidamente, el “canto a telón corrido” que en la representación teatral debe oírse al comenzar el “cuadro último” sirve para componer la segunda estrofa de la canción de romeros: “No te pude ver / cuando eras soltera, mas de casada te encontraré / (...) Te desnudaré, / casada y romera, / cuando en lo oscuro las doce den” (II. 516).

La salmodia religiosa recitada por el coro de mujeres que acompañan a Yerma combina los fragmentos “Sobre la carne marchita / florezca la rosa amarilla” y “Señor, que florezca la rosa / no me la dejéis en sombra” (Lorca. II. 518) con otros pertenecientes a *Bodas de sangre* “Dulces clavos, / dulce cruz, / dulce nombre de Jesús” (Lorca. II. 474).

Para contrastar las actitudes de los dos grupos, el religioso y el pagano, sustituye la intervención de las “Máscaras populares, una como macho y otra como hembra” (Lorca. II. 519) por un gran grupo flamenco donde la rumba se erige en protagonista absoluta tanto en su poder expresivo de ritmos como en el mantenimiento del verso lorquiano que, en estrofas diversas, une la del “Niño” con la del “Macho”: “Y en seguida vino la noche. / Ay que la noche llegaba”, “¡Ay qué blanca / la triste casada!”. A su vez, el montaje presenta alternativamente el grupo de mujeres y sus monótonas peticiones religiosas con la intervención del coro pagano que baila y canta enfervorizadamente en pertinente sustitución de las máscaras. Las diversas estrofas (correspondientes al Macho) en las voces del grupo flamenco cantan “Si tú vienes a la romería / a pedir que tu vientre se abra”, “Vete sola detrás de los muros, donde están las higueras cerradas”. Y el estribillo “¡Ay cómo relumbra, Ay cómo relumbraba!” que termina con “Ay cómo se cimbre la casada” (Lorca. II. 520-521). La musicación de los poemas y su interpretación convierte esta *Yerma* en un acierto de traslación del verso lorquiano a canción, cuyo ritmo consigue un discurso repleto de vivencias y pleno de significaciones.

## **La casa de Bernarda Alba: obra literaria de García Lorca**

Eliseo Alberto, el guionista cubano de *Guantanamera*, explica en su artículo “Cine en Letras”<sup>25</sup>, con tanta rotundidad como sencillez, que nada se parece menos a una película como el guión de la misma; y, tras elegir la palabra “casa” para aseverar la proposición “nada hay más diferente a una “casa” que la palabra “casa”, añade:

“El cine, es decir el director de cine, está obligado a transformar las cuatro letras del sustantivo casa en la imagen precisa de una mansión, una residencia habitable, real. Cuatro letras pasan a “leerse”, es decir, a “verse”, entre cuatro paredes porque, en la traducción de una gramática (literaria) a otra (cinematográfica) se sacrifica el valor de la sugerencia para lograr, por arte de magia, la contundencia de toda figuración. Para decirlo rápido y mal: la palabra significa; la imagen representa”.

Si ese sustantivo común, “casa”, lo insertamos en el sintagma *La casa de Bernarda Alba* y hacemos nuestro el elemental planteamiento del experimentado escritor y guionista, convendremos en que Federico García Lorca ha elaborado un texto cuyo conjunto de palabras “significa”; con él, posteriormente, los cineastas Camino y Camus, organizan una pluralidad de imágenes que para, nosotros, espectadores, “representa”.

La obra de Lorca es un texto dramático (“literario”) escrito, en primera instancia, para ser leído y, en segunda, para posterior presentación escénica (“espectacular”). El autor se sirve aquí de elementos reales para presentar lo ficticio o, en palabras de Christian Metz, “lo representado es por definición imaginario; esto es lo que caracteriza a la ficción como tal, independientemente de sus significantes utilizados”.

El cine, habitual recipiendario de la literatura, transforma, en esta ocasión, una obra teatral, del género dramático, en cinematográfica; o en terminología del semiólogo citado, la representación teatral “es totalmente real, mientras que en el cine es, a su vez, imaginaria”<sup>26</sup>.

Entre aquel texto lorquiano y la plasmación fílmica, o entre la literatura y la escenografía, se utilizan dos sistemas semiológicos distintos cuyos factores fundamentales afectan a tres elementos sustantivos de la narración, *acción, espacio y tiempo* y a otros que complementan su significación última, tales como

25 Alberto, Eliseo “Cine en Letras”, *Cinemanía*, n° 34, julio, 1998, pág. 144.

26 Ch. Metz, *El significante imaginario*. La cita por Bargalló, Juan, “Del texto dramático al texto espectacular”, *Discurso*, n° 3-4, 1989, pág. 132.

el contexto (de la creación literaria y filmica), el universo del autor/realizador, la producción escénico-cinematográfica, etc.

*La casa...*, escrita en 1936, fue estrenada por Margarita Xirgu en Buenos Aires nueve años más tarde. Hasta 1964 no pudo ser representada en España; un hombre de cine, Juan Antonio Bardem, dirigió su escenificación para el estreno en el madrileño Teatro Goya.

El título, *La casa de Bernarda Alba*, se acompaña del subtítulo “Drama de mujeres en los pueblos de España”. El sustantivo común connotado por el propio (nombre más apellido) orienta al lector/espectador hacia la consideración de un espacio físico donde el concepto de propiedad se verá ampliado por el poderoso carácter de una fuerte personalidad. Por otra parte, las referencias al género (drama), al sexo (de mujeres), al espacio geográfico (de los pueblos de España), define plurifocalmente las intenciones del autor; la utilización de un escenario andaluz para situar los hechos, en modo alguno minimiza el asunto general denunciado y su forma de hacerlo; aún menos, se escuda en precisiones folklóricas tan delimitadoras como reduccionistas de unos hechos desgraciadamente generalizados en la España que al autor le tocó vivir.

Como muy bien ha sintetizado Ruiz Ramón<sup>27</sup>, la situación dramática presentada como factor fundamental de la dramaturgia enfrenta dos tipos de fuerzas en colisión: el “principio de autoridad” frente al “principio de libertad”; en el primero se alinean aspectos relativos a orden, tradición, realidad, colectividad, mientras que en el segundo lo hacen el instinto, el deseo, la imaginación, la individualidad.

La multiplicidad de objetos que conforman el universo rural y peculiarizan un mundo dependiente de factores agrícolas como la tierra, el río, la luna, el caballo, la navaja, la sangre, etc., aportan sugerentes simbologías al entramado de problemas morales, económicos y sociales ofrecidos a lo largo de la representación de un texto que se cataloga como teatro poético. El carácter de esta prosa puesta en boca de mujeres de la mesocracia andaluza se hace discurso dialéctico entre la moral inquisitorial mantenida por Bernarda y la defensa de la libertad propugnada por Adela (la hija) y por M<sup>a</sup> Josefa (la madre de aquélla).

Más allá del conflicto básico señalado, otras lecturas se hacen evidentes en la aparente sencillez de su construcción: “el amor sensual, la búsqueda del varón, la hipocresía, el odio y la mentira, la injusticia social, la marginación

---

27 Ruiz Ramón, F., *Historia del Teatro Español*, Alianza, vol. II, pág. 191.

de la mujer, la honra”<sup>28</sup>(7). Los dos primeros aspectos encuentran en la obra profusa ejemplificación gracias a la “novelización” de determinadas historias rurales, puestas en boca de las mujeres, sobre al amor desenfadado y en las que el varón es agente y la hembra paciente (los vecinos, el marido, Enrique Humanes, Paca la Roseta, la hija de la Librada, la mujer vestida de lentejuelas, la madre de la Poncia, etc.). Los restantes se entrecruzan en el devenir de cinco vidas femeninas limitadas por las cuatro paredes de la casa y por las intervenciones diferentes de Bernarda, Poncia y M<sup>a</sup> Josefa: malquerencias e insatisfacciones, envidias y rencores, hipocresías y venganzas. La estructura social de un mundo marcadamente agrícola y claramente pre-industrial, la sustitución del patriarcado por un matriarcado igualmente riguroso, convencional, inquisitorial y perverso donde la opinión ajena (el qué dirán) se constituye en norma y dogma, la injusticia junto a la conciencia de clase, organizan un entramado de relaciones donde el hecho dramático surge por la elección de esposa en función de sus propiedades agrícolas y la de la mujer en función de sus atributos personales.

La locura de M<sup>a</sup> Josefa, el suicidio de Adela, son contestaciones, de carácter diverso, al despótico matriarcado, al luto riguroso, al silencio impuesto por una madre que exacerba en sus hijas el ayuno y la abstinencia del varón en aplicación de una norma que sólo encuentra justificación en el arraigado tradicionalismo de una ley basada en la honra de la mujer como primer mandamiento religioso y social.

En tal sentido, la postura del autor es no tanto una demostración como una denuncia: Lorca, tras el último silencio impuesto por la dictadora viuda, conviene en que la tradición gana su batalla acudiendo a métodos violentos. En opinión de Hans-Jörg Neuschäfer, el autor

“coloca al tradicionalismo entre la espada y la pared” y transgrede la ortodoxia de la mitología popular española marcando distancias con los planteamientos calderonianos tan utilizados en el teatro y el cine contemporáneos. La colectiva moral represora se enfrenta a la protesta individualizada y el resultado es “el regreso al viejo orden, cuyo restablecimiento empero ya no representa una solución sino una catástrofe”<sup>29</sup>.

---

28 Galán Font, Eduardo, *La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca*, Ediciones Daimon, Madrid, 1986, pág. 35.

29 Neuschäfer, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna*, Antrophos, Barcelona, 1994, págs. 16 y ss.

La intuición lorquiana está anticipando en su ficción lo que el franquismo llevaría a cabo inmediatamente después de escrito el drama: en el silencio denunciado, él sería una de las primeras víctimas. El sistema represivo impuesto por la señora Alba a sus hijas exagera la mutua desconfianza entre ellas; la delación y la denuncia, la desconfianza y los celos, la envidia por la propiedad material o por los atributos corporales, o se abre paso en un marcado contexto doméstico donde la lucha por la posesión del hombre revierte en inexorable drama. Estas actuaciones personales convierten el drama en un “huis clos” donde el suicidio como salida (Adela), la actitud demente (M<sup>a</sup> Josefa), la entrada de Pepe el Romano en la casa y el disparo de Bernarda contra él, se convierten en testimonios evidentes de una sociedad que margina a cuantos se erigen en disidentes de la moral establecida y actúan en disconformidad de las reglas sociales autorizadas. Tal como ya hemos dicho, “sólo recurriendo al anatema del silencio, puede el tradicionalismo tener la última palabra”.

El conjunto de personajes principales (Bernarda, Poncia, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela), secundarios, (Prudencia, criada, mendiga, mujeres, unos y otros con voz y presencia física) y mencionados, sin representación verbal o icónica (Pepe el Romano, Antonio M<sup>a</sup> Benavides, Enrique Humanes, Don Arturo, Paca la Roseta, Adelaida, hombre de los encajes, mujer de las lentejuelas, los segadores), queda caracterizado en unos casos por su propio lenguaje, de modo autorreferencial, o en otros, de modo indirecto, en boca de otro personaje; también, su actuación en el escenario o la relación con sus pertenencias, permite al dramaturgo describir de variada manera el ser y actuar de sus personajes. En tal sentido, las criadas orientan al lector/espectador sobre el carácter de Bernarda antes que ésta aparezca en la representación; Poncia se define como “buena perra” ante las exigencias del ama; y objetos como el bastón de Bernarda, el traje verde de Adela, los abanicos de variado color, el negro de la vestimenta, el blanco de la pared, el retrato de Pepe, la oveja de M<sup>a</sup> Josefa, evidencian unas connotaciones que ayudan a una mejor definición del ambiente y a una explicación complementaria de los sucesos principales dentro de un sentido específico de la cultura popular.



## Intención

El autor, tras indicar la onomástica de los personajes y precisar, advierte que “estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”. Esta cuestión ha sido interpretada de diverso modo por los estudiosos de la obra; así para, Francisco, el hermano del dramaturgo, “esas palabras no pueden interpretarse fuera del contexto de su peculiar visión de lo dramático”, ya que “la intención del poeta es estilizar hacia lo fotográfico” aunque “al asumir la intención fotográfica, la acepta con sus limitaciones, empezando por el color, que se debate entre el blanco y el negro (entonces no existía aún la fotografía en color)”; en sentido distinto entiende García-Posada las pretensiones del autor porque “no debe inducir a engaño la advertencia (...); no significa nada más –ni menos– que la constancia de aquella voluntad de denuncia, de crítica”. Para Galán Font, Lorca quería “mostrar con objetividad –sin comentar, sin valorar, sin formular juicios de opinión– una realidad determinada a través de una imágenes fijas profundamente comunicativas: secuencias –imágenes– de unas vidas frustradas, ahogadas en el odio, en la envidia, en el miedo, en la represión, en la muerte...”<sup>30</sup>.

Esta sugerencia del dramaturgo, no puede ser entendida de forma aislada ya que la presencia de recursos cinematográficos en la obra poética y dramática de Federico son una constante<sup>31</sup>; valgan algunos ejemplos: en *Historia de este gallo*, la metáfora plástica (“interminable film de brisa”) compite con la literaria en un cuento que parece transcrito tras la impresión de una película de dibujos animados; del mismo modo, parece evidente que ciertos poemas se expresan visualizadamente sugiriéndole al lector resultado semejante al que ofrecería la técnica fílmica basada en encadenados, planos polimorfos, cambios de enfoque, montaje yuxtapuesto, travelín, etc.; como ejemplo, el poema “Remanso” sugiere en su construcción cuatro planos mostrados individualmente y montados por “corte directo”: “Ciprés. Chopo. Mimbre. Corazón”. Los textos dramáticos acogen sugerencias semejantes; así, en la conversación del primer acto, entre “el joven” y “el viejo” en *Así que pasen cinco años* se justifican los valores de unas miradas que tanto tienen de planos cinematográficos y donde aquél no tenía otro recurso que separarse “para enfocarla,

---

30 Galán Font, o.c., pág. 84.

31 Utrera Macías, Rafael, *Federico García Lorca / Cine, el cine en su obra, su obra en el cine*, Asecán, Sevilla, 1986.

esta es la palabra, en mi corazón”. También en *El público*, cuadro quinto, al describir una de las acotaciones escénicas anota: “La luz toma un fuerte tinte plateado de pantalla cinematográfica”. En el prólogo a *La zapatera prodigiosa* hay una salida de “el autor” al escenario, dirigiéndose al público, en la que advierte de las características de la obra y cuyo resultado es una escena del mejor cine cómico americano; al plantear el segundo acto dice, “esta es casi una escena de cine”. En otras ocasiones, las entrevistas con el escritor han dejado patente estas mismas intenciones: el tipo de mujer de *Doña Rosita la soltera* y los habitualmente encarnados por la actriz italiana Francesca Bertini son en todo comparables. Y en fechas ya tan cercanas a la creación de *La casa...* (*El día Gráfico*, Barcelona, Septiembre, 1935) se da cuenta de lo que en ese momento más le interesaba al escritor “Llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia, con el toro de lidia... El ambiente: coplas, bailables, leyendas”. Y en *Mundo Gráfico* (Febrero, 1937), explica que *Poeta en Nueva York* “llevará ilustraciones fotográficas y cinematográficas”. Nada tiene pues de extraño que Lorca orientara su propuesta y sugiriera al espectador la concepción plástica de una puesta en escena regida por la estética de lo fotográfico ya que buena parte de sus obras predentes se concebían bajo planteamientos semejantes.

En relación con esta concepción plástica, el juego luminotécnico aconsejado para la representación se apoya en la diversa gradación de colores; así en el I: “blanquísimo” es el de la habitación del interior de la casa; en el II: “blanco” en la habitación cuyas puertas de la izquierda dan a los dormitorios; y en el III: las cuatro paredes del patio interior son “blancas ligeramente azuladas”.

## Espacio

La estructura de presentación, nudo, desenlace, se corresponde con tres específicos actos y cada uno de ellos se representa en otros tantos espacios bien caracterizados que corresponden a dos habitaciones y a un patio interior. La nula relación con el exterior, salvo por los personajes que entran en la casa, convierte el edificio y su vida interior en un “huis clos” con las circunstancias que antes hemos indicado.

Esta estructura deviene en una oposición (de espacios) que enfrenta el evidente (donde sucede la representación) con el imaginario (aludido en la

misma por el diálogo); la ausencia visible del primero e invisible del segundo aporta unas connotaciones muy pertinentes para el sentido de aislamiento que el autor pretende transmitir sobre el carácter de la casa. Los conceptos de cerrado/abierto, aislamiento/libertad, frustración/vitalidad, entre otros, se potencian efectuando un subrayado de los segundos sobre los primeros. La catalogación de la casa por parte de los personajes como infierno, convento y presidio, orienta sobre un obligado modo de vida donde la opinión ajena se transforma en ley por imperativo de Bernarda.

En este espacio cerrado, la ventana se erige como frontera entre el mundo interior y el exterior y al tiempo como símbolo separador de los encuentros amorosos, en unos casos permitidos y en otros fuera de la legalidad aunque en este caso será el corral el que acoja a los amantes como lugar de encuentro.

## **Tiempo**

El tiempo durante el que se desarrolla la acción –cronológico– queda precisado en los dos primeros actos por los personajes quienes aportan referencias a la temporalidad: mediodía (primer acto) y tres de la tarde (segundo), respectivamente; por el contrario, una acotación, en el tercero, informa, simplemente, que “es de noche”.

Otros elementos aluden a este indefinido tiempo precisando la época –el verano– y aportando referencias al calor y a su influencia sobre el comportamiento y las actitudes de los personajes determinando el ambiente psicológico y sexual. Del mismo modo, el sonido y tañido de campanas aporta variada información (“cercanas”, “lejanas”, “lejanísimas”) y las menciones a sus diversos toques y valoraciones aparecen referidas en el diálogo de los personajes. En esta temporalidad, otros elementos sonoros y acústicos contribuyen a la precisión de unos modos de vida rurales y campesinos: ladridos, cantos, voces, disparos, etc. Del mismo modo, el silencio aporta connotaciones ambientales o dramáticas: “silencio umbroso se extiende por la escena”, “silencio traspasado por el sol”.

En este contexto, la vida de las cinco solteras discurre monótona, lenta, con el sambenito de los ochos años de luto condicionando un modo de vivir presente y futuro. Es otro tiempo –el interno– y su vivencia el que entreteje el fluir vital, acomodaticio y rebelde, monótono y dramático.

## Lenguaje / habla

En palabras de Dámaso Alonso, en *La casa de Bernarda Alba* hay un diálogo de “perfección lacónica, escueta, matemática”<sup>32</sup>, lo que conlleva huir del color local y de los costumbrismos expresivos al uso.

Es de notar la presencia de elementos líricos (canciones de segadores y poemas de María Josefa) y de refranes (Angustias, Acto II: “¡Mas vale onza en el arca que ojos negros en la cara!”), frente a la escasa presencia de andalucismos (“yeyo”, “volunto”, “carrañacas”).

También se han señalado factores negativos en la lectura e interpretación de la obra; así, Eusebio García Luengo<sup>33</sup> critica la ausencia de hombres en el drama; en efecto, la onomástica masculina está presente por medio de los mencionados: Pepe el Romano, Antonio García Benavides (difunto), Maximiliano (marido de Paca la Roseta, atado por los mozos al pesebre), Evaristo el Colín (marido de la Poncia), el sacristán Tronchapinos, el coro de segadores. Esta ausencia efectiva o presencia virtual establece un fortísimo contraste con la marcada presencia de las mujeres, de tan diversa edad y condición, para quienes el hombre interviene o actúa como esposo, novio, amante, difunto, deseado, inalcanzable, etc., y convierte a la obra como su autor establecía en el subtítulo en “drama de mujeres”.

Digamos finalmente que la obra se constituye en muestra ejemplar de un teatro poético donde el lenguaje escapa a su unívoca utilización realista y, por el contrario, deviene en materia simbólica susceptible de ser valorada bajo múltiples perspectivas.

### ***La casa de Bernarda Alba* (Camino)**

*La casa...* se resuelve en apretada síntesis mediante diversas escenas de cada uno de los actos. La entrada en la casa, tras el funeral, agrupa a una comitiva encabezada por Bernarda, hijas y mujeres que imploran al arcángel San Gabriel mientras la Poncia y la Mujer 1ª (en segundo plano y en voz baja) maldicen de su ama y ésta del pueblo y de sus falsarios habitantes por más que los hombres hayan dejado una bolsa de dineros para resposos. La voz del

---

32 Alonso, Dámaso, *Ensayos de poética española*, Buenos Aires, 1964. Cito por F. Ynduráin *La casa de Bernarda Alba, ensayo de interpretación* en Ricardo Doménech, *La casa de Bernarda Alba* y el Teatro de García Lorca, Cátedra, 1985, pág. 132.

33 García Luengo, Eusebio, *Primer Acto*, nº 50, Febrero, 1963.

poeta, en off, irrumpe en la representación para apostillar sobre la muerte y su sentido aquí o allá:

“En todos los países la muerte es un fin; llega y se corren las cortinas; en España no; en España, se levantan; muchas gentes viven allí entre muros hasta el día en que mueren y los sacan al sol; un muerto en España está más vivo como muerto que en ningún sitio del mundo; hiere su perfil como el filo de una navaja barbera”.

Mientras se recorren los pasillos de la casa se efectúa la petición del abanico (el rechazo del de Adela por su colorido, con la recriminación oportuna, y el ofrecimiento del de Martirio), el cierre de puertas y ventanas, la información sobre la duración del luto y la actividad encomendada a las hijas en asuntos de costura y ajuar. En este pasilleo, las órdenes se dictan a las huérfanas; la ausencia de Angustias queda justificada por corresponder al momento en que debe estar “asomada a las rendijas del portón”, cuando los hombres se acaban de ir, según la declaración de Adela en la obra original.

La amplia casa dispone de una austera decoración donde el ladrillo de columnas combina con la blancura de paredes y la ausencia de motivos ambientales. El “látigo y mula para el varón, hilo y aguja para las hembras” en la voz de Bernarda, cierra el primer acto en paralelo con la salida de Adela por la puerta falsa mientras la Poncia la cierra. El segundo, queda sintetizado en una escena de sexo, –en el muladar y en presencia de los caballos– entre Pepe y Adela, para, a continuación, la conversación entre Adela y Martirio, el silbido del amante, el relincho del caballo, la delación de la hermana, la rotura del bastón y la rebelión de la hija contra la madre, el disparo de ésta contra Pepe y... el suicidio final. Bernarda, en esta ocasión, no repite “¡Silencio! ¡Silencio!”.

### ***La casa de Bernarda Alba (Camus)***

En la versión de Camus (guión suyo y de Larreta) el texto literario está abreviado, nunca ampliado, y en algunos casos “des-ordenado”. La “habitación blanquísima” (Lorca. II. 584) de la obra se ha transformado, desde el principio, en multitud de escenarios: patios, dormitorios, despacho, escaleras, puertas falsas y principales, despensas, lavadero, cocina, iglesia, etc. Como consecuencia, el movimiento, en función de un espacio teatral reducido, se transforma en “acción” de los diversos personajes atravesando estancias y corredores.

Para Ríos Carratalá<sup>34</sup> “contar con un espacio más verdaderamente cerrado, evitar la dispersión de la acción en múltiples escenas o adjudicar el papel de Adela a una actriz más cercana a los veinte años podría haber aumentado el grado de fidelidad a la obra”.

Mario Camus<sup>35</sup> defiende la multiplicidad de escenarios en función del argumento y de la historia antes que de la propia teatralidad. Su principal problema, argumenta, estaba en hacer creíbles unos diálogos poetizados aunque las actrices lo recitaban a plena satisfacción. La elección de Irene Gutiérrez Caba resultaba evidente no sólo por sus cualidades de actriz sino porque sus ojos claros aportaban frialdad y crueldad a la figura del personaje. La iglesia supone un escenario “inventado” respecto del original y, consecuentemente, la misa de réquiem, con su precisada liturgia, un espacio adecuado para mostrar las imperantes reglas sociales. El canto religioso en lengua latina y, posteriormente, el de los segadores son las únicas músicas dependientes de la acción y de los hechos. En un opresivo contexto, la vida de las cinco solteras discurre monótona y lenta; el tiempo –el interno– entreteje su flujo vital, acomodaticio o rebelde, dramático o tragicómico... Y ello, con el sambenito de ochos años de luto condicionando un modo de vivir en el presente y en el lejano futuro. La película comienza y termina a modo de “representación”, con subida y bajada de telón, y, en la banda sonora, con una soleá, cantada por Fernanda de Utrera, mientras discurren los títulos de crédito: “...¡Ay!... soy un cuadro de tristeza... pegaíto a la pared... ¡Ay, yo no soy ya quien era... ni quien yo desearía ser...”. Al final, consumada la tragedia, la letra flamenca remarca el tono del discurso: “se está comiendo mi dolor, al pie del almendro estuve y no le toqué la flor...”. Para Sánchez Noriega<sup>36</sup> “estamos ante dos huellas del autor implícito que subraya su voluntad de poner en imágenes audiovisuales un texto teatral”.

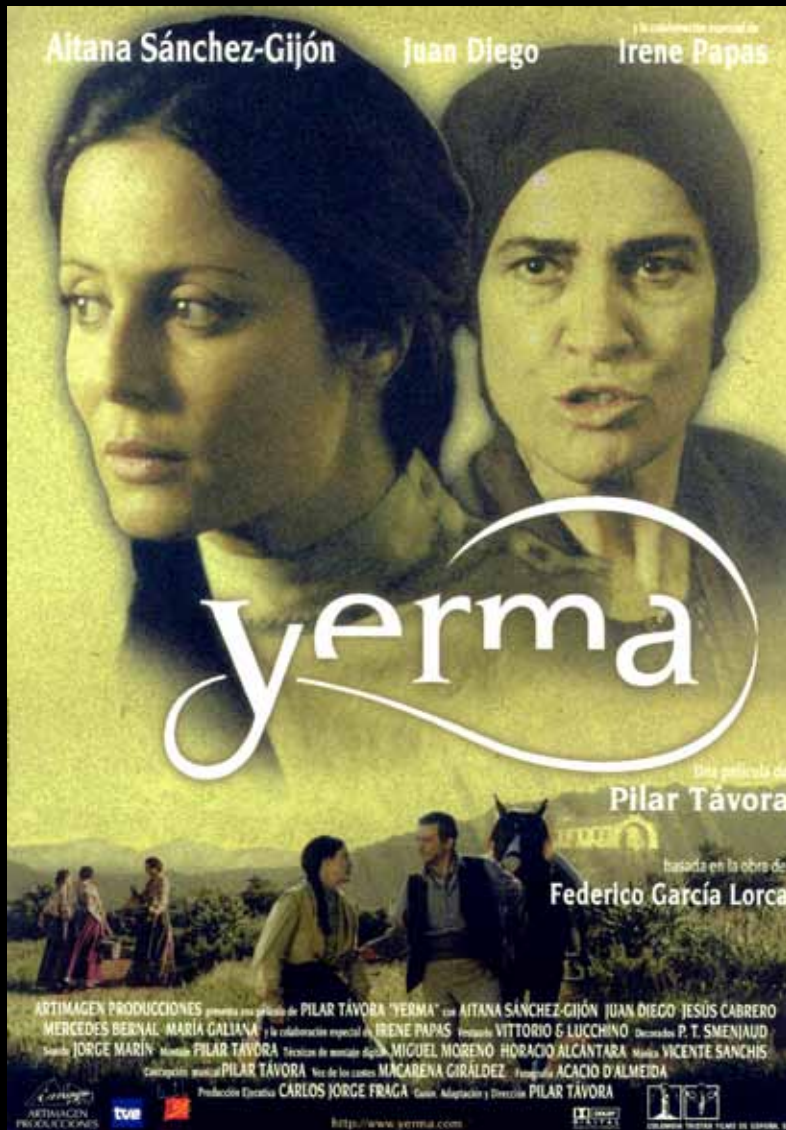
*La casa...*, escrita en el dramático año de 1936, se ha convertido en obra simbólica donde instinto, norma, represión, libertad, conforman un conflicto que afecta tanto a valores políticos como sociales. Se puede comprender que el cine español se viera imposibilitado de filmar una pieza que miraba de soslayo al franquismo y le acusaba de ser como era y actuar como actuaba. Lorca, tras el último silencio impuesto por la dictadora viuda, conviene en que la tradición gana su batalla acudiendo a métodos violentos.

---

34 Ríos Carratalá, J. A., *El teatro en el cine español*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1999, pág. 182.

35 DVD. *Un País de Cine*2, nº 25.

36 Sánchez Noriega, José L., *Mario Camus*, Cátedra, Madrid, 1998, págs. 171-172.



Cartel de la película *Yerma*, dirigida por Pilar Távora, España, 1998.



*Viaje a la luna*

Guión cinematográfico  
**FEDERICO GARCÍA LORCA**

Imágenes  
**FREDERIC AMAT**

Cartel de la película *Viaje a la luna*, dirigida por Frederic Amat, España, 1998.