



Seminario de Estudios Teatrales

De las diversas formas de morir

JUAN ANTONIO BARDEM



**La Casa de Bernarda Alba: de Margarita
Xirgu a Calixto Bieito**

(Crónica incompleta de un itinerario escénico)

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA, DEPORTES Y PROYECCIÓN EXTERIOR

TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

1999

JUAN ANTONIO BARDEM

Madrid (1922)

Y nació en el teatro. Nieto, hijo, hermano, primo, tío de "cómicos". Hay en su familia ya cuatro generaciones de actores y actrices. Por eso, naturalmente, terminó y ejerció -no mucho tiempo, esa es la verdad- la carrera de ingeniero agrónomo; porque sus padres, amorosamente, pretendían que su vástago diera un "salto cualitativo" y pasase de la aventura teatral a la seguridad del funcionario. El salto fue, sin embargo, demasiado vigoroso porque dio con sus huesos, gozosamente, en el cine.

Su filmografía contempla una veintena de films realizados como guionista y director y un número similar de proyectos no realizados y que también han consumido parte de su vida. Una vida dedicada al cine y a un compromiso explícito con su oficio y con su entorno. Una vida que él estrena alegremente con cada nuevo proyecto.

Entre su filmografía destacamos:

- 1951 *Esa pareja feliz* (escrita y dirigida con Luis García Berlanga)
- 1952 *Bienvenido Mr. Marshall*. Argumento de J. A. Bardem y L. G. Berlanga. Guión de J. A. Bardem, L. G. Berlanga y Miguel Mihura. Premio al film de buen humor con mención especial al guión (Cannes 1952).
- 1954 *Felices Pascuas*. (Dirección y Guión de J. A. Bardem, Alfonso Paso y J. L. Dibildos)
- 1955 *Muerte de un Ciclista* Premio de la Crítica Internacional de Cannes, 1955
- 1956 *Calle Mayor*. Premio de la Crítica Internacional de Venecia, 1956.
- 1958 *La Venganza*. Premio de la Crítica Internacional de Cannes, 1958. Nominada al OSCAR como mejor película extranjera.
- 1963 *Los Inocentes*. Premio de la Crítica Internacional de Berlín, 1963.
- 1965 *Los pianos mecánicos*. Dirección y Guión sobre la novela de J. F. Rey.
- 1970 *The last day of the war*.
- 1975 *El poder del deseo*. Dirección y Guión con Rafael Azcona sobre la novela "Joc Brut" de Manuel de Pedrolo.
- 1977 *El Puente*. Primer Premio Festival de Moscú, 1977.
- 1979 *Siete días de enero*. Primer Premio Festival de Moscú, 1979.
- 1982 *Advertencia*. Gran Premio Especial Jurado Festival Karlovy-Vary, 1982 y Premio "Rosa de Lidice"
- 1986 *Lorca, muerte de un poeta*. Serie de seis episodios para TVE y largometraje. Espiga de Oro, Valladolid, 1987. Medalla de Plata Film Historia, 1987. Premio de la crítica de Montecarlo, 1987. Primer Premio Festival Internacional de TV Bagdad, 1988. "Gran Atlas de Oro". Festival Internacional Tele-Cine-Vídeo, Marraquech, 1988.
- 1992 *El joven Picasso* (1881-1909). Serie de 4 episodios para las Televisiones Autonómicas Españolas (FORTA). Gran premio para el mejor programa. Medalla de Oro miniserie. Festival Internacional de TV de Nueva York (1993).

TEATRO DIRECCIÓN

- 1961 *En la red* de Alfonso Sastre. Teatro Recoletos, Madrid
- 1964 *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Teatro Goya, Madrid. Estreno Oficial y comercial en España. Premio a la mejor dirección. Festival Internacional de Teatro Lisboa, 1965.

Ha sido Presidente de FERA (Federación Europea de Realizadores Audiovisuales, 1993-1995). En la actualidad es Presidente de ADIRCAE (Asamblea de Directores-Realizadores Cinematográficos y Audiovisuales Españoles)

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

Málaga (1943)

Catedrático de Teoría de la Literatura.

Director de Extensión Universitaria de la Universidad de Granada.

Especialista en Teatro, Modernismo Literario y Crítica Literaria.

Ha sido:

Director del Festival Internacional de Teatro de Granada.

Director del Aula de Teatro de la Universidad de Granada.

Director Académico de la Universidad "Antonio Machado" de Baeza.



Seminario de Estudios Teatrales

De las diversas formas de morir

JUAN ANTONIO BARDEM



**La Casa de Bernarda Alba: de Margarita
Xirgu a Calixto Bieito**

(Crónica incompleta de un itinerario escénico)

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA, DEPORTES Y PROYECCIÓN EXTERIOR

TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

1999

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura, Deportes y
Proyección Exterior
Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:
Francisco J. Corpas

Coordinan:
Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas

Este treceavo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir el 27 de marzo de 1999, en la imprenta IMAGRAF de Málaga.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Introducción

Federico García Lorca a los 20 años comienza su carrera literaria que le es quebrada en 1936, recién cumplidos los 38 años. Su fecundidad a lo largo de esos dieciocho años se contempla a través de sus trece libros de poemas, un libro en prosa; doce obras teatrales concluidas, un conjunto de diálogos, una serie de textos dramáticos fragmentarios, no menos de doce conferencias, algunas prosas bellísimas, un guión de cine, más de quinientas cartas -entre las cuales hay un puñado importante de obras maestras de la literatura epistolar-, cerca de cuatrocientos dibujos e ilustraciones, armonizaciones de canciones populares, composiciones musicales propias... (Además el Lorca adolescente escribió miles de versos, cientos de páginas en prosa, alrededor de una decena de piezas dramáticas.) ¿Hay quien de más en nuestras letras contemporáneas en cantidad y calidad?

Federico fue un poeta, en el sentido más determinante y profundo que pueda tener esta afirmación. Fue un poeta porque la poesía condicionó toda su vida e incluso su misma muerte: de no ser el escritor triunfante que era y la criatura radicalmente libre que la poesía le enseñó a ser, es probable que la barbarie no lo hubiera asesinado.

El Seminario de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad y la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, organizan anualmente un ciclo de conferencias sobre Teatro Contemporáneo, que en su sexta edición del pasado año 1998, se ha dedicado a la vida y obra del inigualable Federico en la conmemoración del centenario de su nacimiento, titulado *F.G.L. Cien Años de Vida*.

Nos han visitado entre otros especialistas, el catedrático de la Universidad de Granada Antonio Sánchez Trigueros, el director de cine Juan Antonio Bardem, el hispanista Ian Gibson, y para la clausura el genial director de escena Lluís Pasqual, que entre otros espectáculos en su dilatada trayectoria, fue el primero en estrenar en 1986, el entonces enigmático texto de Federico, *El Público*, durante su etapa como director del Centro Dramático Nacional-Teatro María Guerrero de Madrid.

Este Cuaderno de Estudios Teatrales número trece en coordinación una vez más con el Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria y la ESAD de Málaga, recoge la aportación de los dos primeros invitados, el extraordinario director de cine Juan Antonio Bardem y el excelente profesor y especialista Antonio Sánchez Trigueros. Sus textos invitan y aportan dos visiones complementarias de la vida y obra de García Lorca.

Sabemos que con el próximo Cuaderno, al completar nuestro especial homenaje a Federico, ambos marcarán una especial huella entre las ingentes aportaciones que sobre nuestro autor se hacen.

Espero que lo disfruten.

Francisco J. Corpas
(A. E. 16 meses)

Presentación de Juan Antonio Bardem

(23 de Abril de 1998 -Salón Rossini del Teatro Cervantes)

Ante todo conviene establecer que éste que tienen aquí a mi izquierda (y que lo seguirá estando aunque cambiemos de sitio), no es Juan Antonio Bardém. Quién así lo crea ya puede darse por engañado una vez más y esta vez no podrá echarle la culpa a la tele.

Tranquilos, tampoco es Tarek Azziff que haya venido desde la Tierra del Edén a la Ciudad del Paraíso para comprobar cómo se pone a salvo un palacio, sea un virus o una pinacoteca lo que tenga dentro.

Hace casi diez años, con mi hermana en un puerto marroquí cerca ya de Mauritania, la calima de la siesta se vió interrumpida por un batir de cláxones -diría pitos, pero allí no se bromea con ciertos temas- metálicos que no se pararon ya hasta la noche. Pusimos la tele de la habitación y comprobamos como, si la famosa imagen es mundial, las mil palabras la valen si son en nuestro idioma; el lenguaje más accesible que ofrecía aquella parabólica era el alemán y nos pusimos a descifrar quién era aquel señor que monopolizaba todas las cadenas. «El caso es que me suena», me decía; pero al instante apareció otro a su lado y todo se aclaró: «Mira, Bardém», dije yo contento de reconocer algo. Luego sabríamos que no era Bardém (como este señor, que tampoco es Bardém) pero de momento ya nos quedamos más tranquilos y pusimos Galavisión donde ninguna conmoción cósmica hubiera podido detener aquella lucha libre que había dejado a mi hermana con la boca seca. Luego salimos a cenar y resulta que era que Saddam Hussein había invadido Kuwait. Y que el rostro, muy familiar en los años que siguieron, era el del incansable Tarek Azziff, semejanza ésta sobre la que a estas alturas ya se ha extendido una leyenda árabe.

Nuestro invitado conoce Málaga de tiempo; al margen de rodajes, localizaciones y vacaciones vino hace unos años para la olvidada? Semana de Cine e Historia a hablar sobre eso, sobre historia y sobre cine y sobre una palabra poco usada hoy y menos entendida: Método. Volvió para el acto de homenaje a Manuel Alexandre que convocó la Muestra de Cine Ciudad de Málaga y volvió a volver por Picasso y por Lorca y las gentes le seguían llamando Bardém.

No vamos a insistir ahora en su debut cinematográfico con Berlanga, ni en las quejas de Edward G. Robinson al ver las banderitas yanquis en los charcos de *Mr. Marshall*, ni de cómo se nominó al Oscar una película con Carmen Sevilla o presentó al mundo la España de su tiempo, reconocible hoy -pese a los maquillajes de la censura- en *Muerte de un Ciclista* y *Calle Mayor*. No pasará así con quién quiera conocer dentro de unos años la España de hoy a través de nuestras películas. ¿Pensarán que todos éramos jóvenes travestidos con moto y pistola? En *Cómicos* levantó acta de una profesión que no tendría mejor reflejo hasta *El Viaje a Ninguna Parte* de Fernán Gómez. Adaptó a Valle Inclán en *Sonatas*, donde Buñuel descubrió a Fernando Rey y en pleno franquismo de la

paz altisonante tituló una de sus películas menos comprendidas *Nunca Pasa Nada*. Y luego habló de cómo son los guiris cuando llegan aquí en *Los Pianos Mecánicos*. Y fue líder de la oposición bajo vigilancia en *El Perro* de Antonio Isasi mientras lo era en la vida real. Y dirigió dos veces a Pepa Flores en su intento por ser, al fin, Pepa Flores y nos contó los *Siete Días de Enero* al enero siguiente. Ni hablamos de sus premios en Cannes, Venecia, Berlín, Karlovy Vary, Moscú o el Festival de Televisión de Nueva York....

Pero nada: su penúltima película para cine (hace ya tiempo) en coproducción con Bulgaria y un recuerdo de cómo se denunció al fascismo incipiente. Su poca maña para los arreglos ha hecho que apenas rodase durante esos años- en los que antiguos meritorios suyos se han forrado- que Miguel Angel Cortés señaló como los más endebles del cine español. Apenas algunas series televisivas susceptibles de convertirse en largometraje como *Lorca, Muerte de un poeta* o *El joven Picasso* con el malagueño Tony Zeneth en el papel titular (y muchos comparsas en recordadas noches de rodaje en El Pimpi) o aquel episodio de *La Huella del Crimen* sobre su compañero pilarista Jarabo que sirvió para recuperar para la causa al eximio Sancho Gracia.

Pilarista porque estudió en ese colegio, el primer hijo de cómicos que allí estudió. Viene de familia de actores, de Bardem y Muñoz Sampedro - ¿se imaginan lo que debió ser tener de tía a Matilde Muñoz Sampedro?- que lo son hasta no se sabe qué generación. Sus padres (que, por cómicos, sabían lo que le esperaba en este mundo de polvos faciales, crujidos de madera y doble función) querían que fuera funcionario e hizo la carrera de ingeniero agrónomo que es un ministerio serio que está en sitio principal, junto a Atocha ya saben. Lo metieron en el colegio del Pilar, donde estudió junto a futuros ministros y a uno de los más reputados asesinos patrios que acabaría llevando a la pantalla. Ni el Pilar sirvió; los niños, lo que ven y ya tenía en el cuerpo un veneno, sea el del teatro o el de contar historias o el de levantarse muy temprano en camas ajenas y lejanas o sabe Dios cual, que eso del lío con la starlette también tuvo claro que no va lejos. No tendría que maquillarse, sino aprender los mil rostros del director.

En su primera película *Esa Pareja Feliz*- codirigida con Berlanga- hay un momento en que chocan ficción y realidad como en el teatro que es de lo que hoy viene a hablar: sentado en el cine aparecía Fernán Gómez explicaba a Elvira Quintillá lo de «que no, mujer, que eso es una transparencia» mientras lo callaba un vecino al grito de «nos ha fastidiado el Juan de Orduña éste»

Por aquellos años se replanteaba el cine español («El problema del cine español es que no tiene problemas. El cine español está muerto. ¡Viva el cine español!» escribía Muñoz Suay, de cuyo fallecimiento se cumple justo hoy un año injusto) y de camino la sociedad entera; en las Conversaciones de Salamanca que organizó Martín Patino dijo este señor -que algunos toman hoy por Bardem- aquello de que el cine español era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Son ganas de buscar la boca y tuvo que cargar con el mochuelo. Fundó UNINCI con la intención de hacer un cine distinto al que proponía aquella oficialidad tan disgustada con sus éxitos en el extranjero, fue fichado, produjo, ganó y perdió, tuvo socios y amigos y se fueron unos y otros.

Dicen que en la DGS los aplicados funcionarios preguntaban a algún estudiante rojo: «A ti también te gustarán las pelculillas del Bardém ¿eh?». Eran los años en que, cuando Fernán Gómez quiso hacer su película *Manicomio*, tuvo muchos tropezones porque en «España la locura no es tema de broma». Dicho en el país del Quijote tiene más gracia y parece más locura si cabe... que le cabe. Lo que nos recuerda que hoy es el día de Cervantes ese poco recordado autor dramático cuyo teatro, con su nombre, nos acoge hoy.

Seguimos locos, por el cine y sin siquiera el cine que lo justifique.

Y el asunto es que ya ni siquiera es J. A. Bardém. Después de casi medio siglo de profesión tiene bemoles que ahora resulte que es el tío de Rafael Bardém, siendo como es en realidad el hijo de Rafael Bardem, aquel que trabajó en las compañías de Rosario Pino y María Guerrero -ambas muy ligadas a esta ciudad- y fundó la suya propia antes de iniciar una tardía (pero amplia) carrera cinematográfica en la que incluso hay un par de títulos dirigidos por este señor que, recordemos, no es J. A. Bardém.

Trae esto a mi memoria a aquel amigo que (cuando la Transición era tan chiquita que, desde luego, no se llamaba así y Carrillo estaba en Madrid y Dolores iba a venir) insistía sin rubor en que tenía evidencias de que Gloria Fuertes y Rafael Alberti eran la misma persona. Y el hecho es que el invitado de hoy nunca ha intentado hacerse pasar por quien no es; al contrario, sus buenos disgustos - si es que eso existe- le ha proporcionado esa fidelidad a los principios que lo ha llevado varias veces a lo que los malintencionados tomaban por finales.

Y hete aquí que se levanta una y otra vez, como una causa noble, la vela pescadora, el ánimo de los ancianos o el obrero cada mañana y afronta de nuevo el trabajo. Es de los españoles (cuatro y dos en la emigración) que cree en el trabajo. Por eso ha invertido esfuerzo y años en proyectos llenos de futuro que, al final, sólo tenían eso. Y vuelta a empezar, que es lo que más asombra. Otro se habría dado al bingo, puesto un hotelito en la Costa del Sol después de venir por primera vez o habría obtenido la exclusiva de anuncios de compresas con alguna agencia de publicidad. Eso, sin pensar en que alquilase ese nombre -que dicen- suyo a alguna tele privada (privada de sentido, se entiende) como director nominal de la rueda de la fortuna o alguna comedia de situación (menuda situación, por cierto). Su última cinta (de resultado ingrato) con Mar Flores sobre el título, señalaba de nuevo sin pedir perdón, y espero que lo único que tenga de final sea el título.

El hecho es que hoy viene aquí a hablar de Lorca; muchos españoles lo conocieron, valga la paradoja, por prohibido, como entonces se hacía obligado estudiar lo prohibido siquiera fuera por serlo, por ver qué querían robarnos. Lo conoce desde chico, como máximo autor que fue en casa de unos cómicos que eran; lo conoce bien como director y guionista de una serie de seis horas sobre su vida y, lo que es peor, sobre su muerte. Y lo conoce de hace tiempo como el director que fue en el inclemente 1964 del primer montaje de *La Casa de Bernarda Alba*, sobre la que en Málaga se ha hecho un montaje de éxito - *Casting*- por la compañía del Té-Atroz que sin duda te gustaría, Juan Antonio. También puso en escena a un autor todavía menos apreciado hoy que el mismo Cervantes: Alfonso Sastre que se vió *En la Red* en su estreno madrileño en el gélido 1961.

Tan español como el mismo Cervantes es su nombre al fin que, insisto, no es Bardém. Como dice Gabriel Aresti «pienso que no soy, sino mi nombre» y piensen qué gracia le haría a ninguno de ustedes ver como se alitera la entonación de su apellido, año tras año, hasta acabar aceptándolo y casi - casi lo único- transigiendo con ese capricho ajeno. Porque este invitado del Aula de Teatro que hoy nos va a hablar de Lorca y su misterio es Juan Antonio, sí, pero BÁRDEM, nombre tan español y pronunciable como Llorens, Soto, Castro, Puig, Carmona, Aguirre o Aguirresarobe; al fin y con ese nombre se ha registrado en hoteles de medio mundo, en el Ministerio del Interior y en el corazón de algunos que siempre lamentamos que la tele no programe más a menudo *Cómicos y Nunca pasa Nada*. En fin Bardem, Bardem, Bardem, Juan Antonio, muchas gracias por tu trabajo de antes y de ahora y perdona que haya tardado tanto en explicar un desconcierto.

Juan Maldonado

Abril 1998

Juan Maldonado ha trabajado como comentarista cinematográfico y crítico literario en distintos medios de comunicación que van de Radiocadena Española a El País Semanal. Comentarista de prensa y radio (en ocasiones, bajo pseudónimo) sobre televisión, cultura popular y sucesos. Participa en la organización de un buen número de convocatorias de variado carácter cultural, a menudo relacionadas con la imagen y dirige, entre otras, las Semanas de la Historieta (1984-87) y la de Cine e Historia (1986-93). Miembro del Jurado del Salón del Cómic de Barcelona y de los premios Zona 84, escribe guiones de ese medio durante una temporada. Responsable de exposiciones de cartelería y pintura, tras unos años como Monitor de Actividades Culturales en la Diputación de Málaga, pasa a ocuparse de la producción ajena de una cadena de televisiones locales a nivel nacional. Ha desempeñado en este medio funciones de director de programas, presentador, comentarista de actualidad, ayudante de producción y, principalmente, guionista. En esta fecha ha firmado variadas contribuciones que van del magazine al -supuestamente- jocoso y documentales biográficos sobre estrellas del cine español que alterna con la escritura de ficción y los textos para publicaciones periódicas en formato de CD-ROM. Ha impartido cursos sobre Locución en Radio y Presentación en TV, Fotografía en el Cine Español y el Cine Español 1975-90. Entre otras publicaciones -aparte de numerosos prólogos, pregones y presentaciones públicas- cuenta con El Negocio de la Sangre (Univ. de Málaga, 1994) o Humor y Medicina (Algazara, 1987). Su última colaboración radiofónica fue el comentario de libros en La Vida Alegre dirigido por Inmaculada Jabato (Canal Sur Radio) entre 1996 y 1998. Actualmente coordina la programación de La Cinemateca municipal y es miembro del equipo del Festival de Cine Español de Málaga.

De las diversas formas de morir

Federico García Lorca leyó por primera vez en público su última pieza teatral *"La Casa de Bernarda Alba"*, en casa del Dr. Oliver, ante un grupo de amigos y amigas (escritores, poetas, intelectuales). Fue la noche del 13 de julio de 1936 (véase la serie *"Lorca, muerte de un poeta"*). Ese 13 de julio fue un día aciago: al atardecer, en la esquina de las Calles Augusto Figueroa y Fuencarral unos pistoleros fascistas habían asesinado al teniente de la Guardia de Asalto, Castillo, y esa misma noche, o mejor, en la madrugada del día 14 unos guardias de Asalto, secuestraron y posteriormente asesinaron al líder de la derecha antirrepublicana José Calvo Sotelo.

"Estas tierras se van a llenar de muertos" vaticinó Federico. En cualquier caso Federico se marchó a Granada, para pasar allí junto a su padre D. Federico y con los suyos, la festividad del santo de su nombre: San Federico, 18 de julio.

El 20 de julio de 1936, el Ejército, la Guardia de Asalto, la Guardia Civil, la Falange y la derecha de Granada se sublevaron contra la República en Granada y se unen al "Movimiento Nacional" que ya se ha alzado en armas, en Marruecos, unos días antes (17 de julio). El General Campius, Comandante militar de Granada y su provincia, se mantiene fiel a la República es inmediatamente detenido, enviado a Sevilla y puesto a disposición del General Queipo de Llano. 24 horas después es fusilado.

En la madrugada del 19 de agosto de 1936, Federico García Lorca, Dióscoro Galindo González, Joaquín Arcollas Cabezas y Francisco Goladí Mergal son tam-

bién asesinados. Según datos oficiales las víctimas de la represión franquista en Granada durante ese primer mes ascienden a 2.000 personas.

"La casa de Bernarda Alba" jamás pudo ponerse en escena hasta muchísimos años después. Sin embargo, se estrenó y triunfó en todos los teatros del mundo. Fue muy notable su éxito en Broadway. La gran Katina Paxinova era Bernarda y la madre era Marie Oupenskaia la maestra de todos los grandes actores y actrices americanos que practicaban el método Stanislavsky y cuya biblia era *"An actor prepares"* traducido al inglés por Richard Bolevslasky.

Andando el tiempo, Franco permitió volver a representar algunas obras de Federico que ya habían sido estrenadas antes del glorioso Alzamiento Nacional y siempre por directores de escena "afectos" al régimen: es el caso de *"Yerma"* (Luis Escobar) o *"Bodas de Sangre"* (José Tamayo). También la gran actriz venezolana Maritza Caballero montó *"Bodas de Sangre"*, años más tarde y bajo la dirección de Alberto Cavalcanti.

Fue ella la que convenció a Paco e Isabel García Lorca para que permitiesen el "estreno en España" de *"La casa de Bernarda Alba"* y entonces me llamaron a mí y me hicieron el grandísimo honor de confiarme la dirección de *"La casa de Bernarda Alba"*. Fue en mayo de 1964, en el teatro Goya de Madrid, hoy desaparecido. En su lugar hay un edificio de 7 u 8 plantas. Bernarda era Candela Losada, la Poncia, María Basso. Adela, Julieta Serrano. Pedí hacer los decorados a Antonio Saura. Esa puesta en escena ganó el primer pre-

mio en el Festival Internacional de Teatro (Oporto, 1965).

Debo recordar dos cosas: El día del estreno de F. G. Lorca, también se estrenaba en Madrid una obra de Emilio Romero. La crítica "oficial" fue a ese estreno y dos: hubo una sola representación más o menos clandestina de "La casa de Bernarda Alba" en el Teatro del Parque Móvil de los Ministerios, en Madrid, allá por el año 62-63 ¡Qué heroicidad!

Yo hice una puesta en escena al servicio del texto y con muy leves modificaciones. Eché mucho de menos la ausencia del autor a mi lado para no desviarme de la intención de su obra. Únicamente, en el texto, cuando Bernarda grita eso de "¡Pepe, tu irás huyendo por el oscuro, etc.". Cambié "Pepe" por "Romano" (Pepe el Romano). Desde 1936 hasta 1964 el nombre Pepe estaba ya muy degradado para las audiencias y la amenaza de Bernarda, diciendo a voz en grito ¡Pepe! habría producido una carcajada estruenda. Digo lo anterior porque en sucesivas puestas en escena de "La casa", los directores –en general– se han sentido más "autores" que el propio Federico y así, considerándose ellos "estrellas" del espectáculo han hecho cosas, tal vez curiosas, pero para mí lamentables. No han tenido la humildad de poner su sensibilidad y conocimientos al servicio del texto que creo firmemente que es la primera virtud que debe desplegar un buen director de escena.

Desde el "Glorioso Alzamiento Nacional" hasta nuestros días, hasta ahora mismo, cuando se conmemora el 100 aniversario del nacimiento de Federico García Lorca ha perdurado, con altibajos, la sutil maniobra de querer hurtar el asesinato de Federico García Lorca, de toda implicación "política". La muerte de Federico fue una desgracia desde luego, una lástima,

un error lamentable quizá un muerto más de ese conjunto de muertos de una espantosa y cruel guerra civil. Es decir, se ha pretendido –y aún se pretende– esconder el cadáver bajo un lamentable sudario tejido por el azar, la casualidad, el "¡Vaya Vd. a saber!", descarnando los huesos aún no encontrados del poe-

T.V.E., S. A.
en colaboración con
 CHANNEL FOUR TELEVISION
 BETA FILMS GMBH
 SACS S.p.A. - RAI
 LA SEPT

PRESENTAN A:
NICKOLAS GRACE
 COMO
FEDERICO GARCÍA LORCA
 EN

LORCA,
MUERTE de un POETA



Una producción de:
ACCION FILMS, S. A.
UNINCI, S. A.
 para TVE, S. A.

Dirigida por:
 Producción Ejecutiva:
 Guion:
 Música:

J. A. BARDEM
SAMUEL MENKES
J. A. BARDEM
IAN GIBSON Y MARIO CAMUS
JUAN BARDEN

Reparto: José Alcaraz, María José Alcaraz, Alejandro Alcaraz, A. de Andrés López, Primito Aznar, Concha Bermejo, Pilar Buelna, Antonio Díaz, Manuel de Buzo, Carlos Buzo, José Manuel Cervera, Gonzalo Cordero, Francisco Cordero, Rosalía Díaz, Lito Díaz, José Elvira, Luis Escobar, Antonio Escobar, Francisco Escobar, Montserrat Jato, Nicolás Lapeña, Margarita López, Clara Muñoz, María Pardo, Diana Peláez, María Leticia Pardo, José María Pardo, Teresa del Río, María Rosa, Manuel Sierra, Tiberio Tiberio, Fernando Tiberio, Francisco Tiberio, Manuel Tiberio.

Y la colaboración de:
NURIA ESPERT.

Foto 1

ta, de cualquier adscripción "sospechosa" con la realidad de su tiempo y de un vivir personal, reforzando su "lirismo" íntimo y postergando su compromiso personal, político, cultural y social en la República y con el pueblo español.

Federico asesinado por la represión franquista –como entre muchos– y no víctima desgraciada y fortuita de un "mal aire".

J. A. Bardém

27-10-98

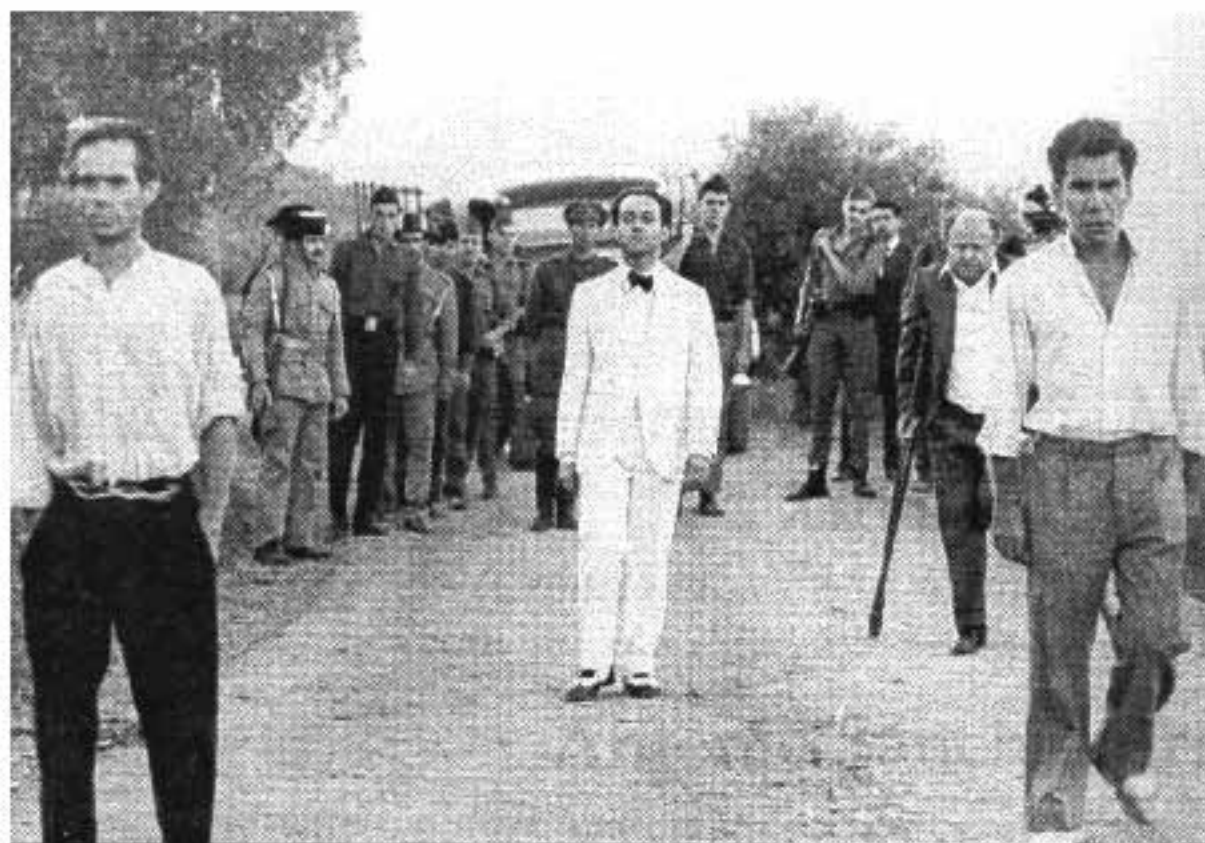


Foto 2

*La Casa de Bernarda Alba: de Margarita
Xirgu a Calixto Bieito*
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)

Antonio Sánchez Trigueros

La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito (Crónica incompleta de un itinerario escénico)

De la misma manera que la obra de Juan R. Jiménez ejemplifica y resume la historia de la poesía española correspondiente al amplio periodo que va del becquerianismo hasta las vanguardias, en la obra dramática de Federico García Lorca el teatro es transportado desde el modelo romántico del siglo diecinueve hasta más allá de las formas escénicas que décadas después van a ser bautizadas, en Europa y en el mundo, como teatro del absurdo, teatro de paradoja, teatro experimental, teatro de investigación y, en general, como teatro de vanguardia. Es el brillante camino de un auténtico artista de la escena, camino concentrado en un proceso personal, que parte de sus experiencias infantiles con el teatro de títeres, tantea el simbolismo, aprende con el teatro romántico, se apasiona con el teatro popular, lanza el modelo del realismo poético, revitaliza a los clásicos de los siglos de oro, experimenta e investiga en una revolución radical de la escena y acaba su trayectoria, trágicamente interrumpida, con *La casa de Bernarda Alba*, una propuesta de realismo puro que en alarde paradójico no sólo admite las lecturas escénicas vanguardistas más arriesgadas, como se ha demostrado más de una vez sobre las tablas, sino que aún las demanda con un poder de incitación hacia la universalidad que actúa fascinadoramente sobre los directores de teatro.

Pero el proceso de aprendizaje, desarrollo y éxito teatral del genio granadino no obedeció precisamente a un objetivo de depuración lineal y progresiva del realismo a la vanguardia, y esa es una cualidad diferenciadora de su forma de trabajar para Talía:

Federico García Lorca es un artista que simultáneamente tantea entre muy diversos estilos, y a la vez que está reafirmando el teatro de la tradición, de neta inspiración popular, que indudablemente enriquece y renueva, perfila un tipo de comedia imposible que no sólo pone en entredicho a aquel teatro sino que realmente propone su absoluta destrucción; pero en la práctica diaria de su autor son caminos escénicos coexistentes. Es lo que el mismo Federico explicaba como su voluntad de no adscribirse definitivamente a ninguna de las poéticas de su tiempo y sí dejarse suggestionar y llevar por su enriquecedora variedad: "Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos – dijo el poeta en una entrevista–. No sé... Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca". En efecto, el mismo año (1930) en que termina *El público* acaba también la primera versión de *La zapatera prodigiosa*; al año siguiente finaliza *Así que pasen cinco años* (1931), y después *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935); y, por último, del año de su muerte (1936) son *Comedia sin título* y *La casa de Bernarda Alba*. Son formulaciones teóricas y prácticas del nítido distanciamiento de Federico García Lorca con respecto a aquellos que a gritos proponían la irreversible y absoluta destrucción de los museos y de la poesía y el teatro del pasado, y son también explicaciones de su manera de trabajar para el arte: un día una vela en el altar de la tradición, al día siguiente otra en el altar de la vanguardia y al tercero la fusión de las dos aras y la feliz resurrección del arte en la

más gloriosa epifanía de la gran síntesis estética. He ahí la mejor y más precisa definición artística del siglo que se acaba y de quien mejor y con más riqueza lo define en su complejidad de conjunto: Federico García Lorca.

Pero, volviendo a lo que acabo de apuntar, quizá una de las cosas más sorprendentes de la obra dramática lorquiana sea constatar cómo sus obras vanguardistas están traspasadas de tradición y cómo sus obras más pegadas a la tradición se pueden convertir en base creativa de espectáculos de vanguardia. Por eso es tan importante adoptar el punto de vista de la representación y por eso uno de los temas de investigación más apasionantes que el teatro de Federico García Lorca demanda, a estas alturas de fin de siglo, es la reconstrucción minuciosa e histórica de su fortuna en la escena. En ello estoy últimamente y a ello vuelvo ahora para insistir y completar trabajos míos anteriores, como la ponencia que dicté en el Congreso sobre El teatro de Lorca (Málaga, 1996), en que traté de justificar, desde la teoría y desde la concepción escénica del propio García Lorca, la legitimidad de este tipo de investigaciones.

Porque indudablemente la obra dramática del poeta de Fuentevaqueros como literatura vive en los textos, pero como teatro vive en la escena y sólo en ella; así, y entrando ya en el tema de esta conferencia, la verdadera Bernarda Alba de Lorca, la del teatro, no es la de la letra dormida que vive (muerta o nonnata para la escena) en el libro, sino la de Juan Antonio Bardem, la de Angel Facio, la de José Carlos Plaza, la de Alfonso Zorro, la de Pedro Álvarez-Osorio, la de Gustavo Cañas, la de la Compañía "Metadones", la de Luis Pascual con el bailarín Antonio Canales, la del grupo "Teatroz", la de Juan Dolores Caballero con TNT o la de Calixto Bieito, por citar sólo la gran (aunque todavía corta) serie profesional que se ha podido

ver en los escenarios españoles en los últimos treinta y cinco años, serie en la que ha habido de todo: realismo poético, expresionismo, naturalismo puro, teatro épico, simbolismo, teatro del absurdo, feminismo, parodia, comedia musical y hasta silencio verbal, con la desaparición del texto y con el baile ocupando por completo su lugar, como ya había ocurrido en las *Bodas de sangre*, de Antonio Gades. Pues bien, *La casa de Bernarda Alba*, obra en la que su autor busca el realismo más puro, se nos presenta hoy como la más simbólica de la serie virtual que forma con *Bodas de sangre* y *Yerma*, como la más abierta, como la que ha resistido los más duros retos que se pueden proponer a un texto. Progresivamente con dicha serie Federico García Lorca se fue abriendo, sin quererlo conscientemente, hacia el espacio de la experimentación e investigación escénica, porque su teatralidad, sus posibilidades escénicas, sin necesidad de tocar una palabra de estos textos, van mucho más allá del realismo, poético o no, que proponen; y aún se podría decir que cuanto más se separa la representación de sus intenciones e indicaciones expresas, más se universaliza el texto. Esa es una de las grandezas del teatro de García Lorca, y esa grandeza se nos revela en la representación, en el espectáculo.

En efecto la historia escénica de *La casa de Bernarda Alba* es muy interesante porque en este texto las sujeciones escénicas realistas, marcadas por el propio autor, son indudablemente mayores que en los otros de la serie. Como se sabe la obra fue estrenada en marzo de 1945, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, por Margarita Xirgu, que era la actriz preferida de Lorca y en la que el poeta había estado pensando desde que empezó a escribirla. Por lo que sabemos, la escenificación se atuvo estrictamente a las coordenadas realistas indicadas por el autor en su texto, tanto en la interpretación de los actores como en la ambientación escénica diseñada por Ontañón, que,

junto con Fontanals, había sido ya el escenógrafo de *Bodas de sangre* en su estreno madrileño. Santiago Ontañón relató a Antonina Rodrigo los problemas que tuvo para plasmar con perspectiva realista el espacio del segundo acto de *La casa de Bernarda Alba*, cuyos tres decorados respondieron absolutamente a las indicaciones del texto hasta en sus mínimos detalles (puertas en arco, cortinas con madroños, cuadros mitológicos con «ninfas y reyes de leyenda», etc.), teniendo siempre como referencia –dice Ontañón– una “Andalucía imaginada”. Por cierto, una de las crónicas teatrales del estreno, la aparecida en el diario *La Nación*, apunta una interesante observación a propósito del empleo de la luz en el espectáculo: “Los decorados de Santiago Ontañón, muy claros y con luz muy blanca, menos el último, parecían desentonar con la lóbrega vida de esta casa y de estas almas, pero así lo indican las acotaciones, y así lo habrá querido el poeta, en busca de mayor contraste”.

He querido recoger este último testimonio porque precisamente en el estreno comercial en España de *La casa de Bernarda Alba*, en enero de 1964 en el madrileño Teatro Goya (el verdadero estreno, aunque casi clandestino y en sesión única, lo protagonizó “*La Carátula*” en marzo de 1950), la utilización de la luz en los dos primeros actos se distanció de esa luminosidad aludida por el cronista argentino a través de una iluminación estática que servía lo mínimo para ver y que daba una sensación continua de oscuridad. La responsabilidad de este estreno correspondió a la Compañía de Maritza Caballero, quien propuso la dirección a Juan Antonio Bardem “con la certeza de que él visualizaría el fotográfico drama de Lorca”, los decorados al pintor Antonio Saura y el papel protagonista a Cándida Losada, que bordó en matizaciones realistas el personaje: “fría, astuta, inteligente, despótica al mismo tiempo que refinada”, tal como la calificó Ricardo Domenech en las páginas de *Primer*



Foto 3

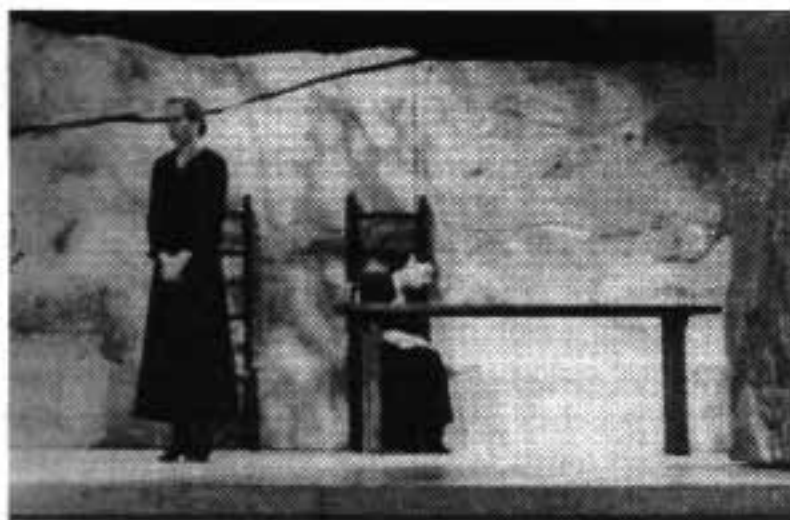


Foto 4

Como siguiendo la incitación de la *nouvelle critique* francesa en lo referente a la defensa y legitimidad de la interpretación abierta pero rigurosa de los textos, Facio se propuso hacer una lectura freudomarxista del texto teatral de Lorca, a la luz de los escritos de Wilhelm Reich. El resultado escénico fue un espectáculo fascinante sobre la libertad y la opresión en el que todo se hacía girar alrededor de un eje: el ejercicio violento de la represión sexual entendida como origen y fin primero de toda represión, ejecutada en este caso desde distintas instancias dentro del seno familiar por un poder ciego pero real (social, religioso, ideológico); la agente de este poder, situado más allá de la escena, con el que no se puede discutir y que tiene carácter absoluto, estaba representado por una Bernarda Alba que no es madre, ni siquiera sólo mujer, sino una especie de animal asexuado, monolítico, rígido, inflexible, implacable, destructivo y constante; así mismo se subraya en escena que la verdadera antagonista de ese mundo de dominio, la única que de verdad lo pone en entredicho no es Adela, la más pequeña de las hijas, sino María Josefa, la loca madre de Bernarda. Esta concepción del personaje de Bernarda es la que justifica la elección de un actor para encarnarla (Julio Cardoso en Portugal e

Ismael Merlo en España) con el rostro maquillado como máscara, con toca de monja y sayal negro, con su envergadura, sin disimular ni su voz de hombre ni sus brazos velludos y permaneciendo siempre en escena, adorado y vigilante en una hornacina cuando el texto indica su salida. No era menos sorprendente el espacio escénico de José Rodríguez, que convirtió el escenario a la italiana en una caja completamente cubierta y acolchada de goma espuma blanca y luminosa, sujeta por un entramado de sogas y cuerdas, metáfora de un ámbito que era casa, celda carcelaria, tumba o gran útero, que engulle o vomita a los personajes, que se arrastran, se deslizan en un silencio de desplazamientos que contrasta con la violencia expresiva de los cuerpos y las palabras. Angel Facio actuó como un crítico de interpretación que aplicaba una lente de muchos aumentos a algo que, estando en el texto de Lorca, esperaba un adecuado subrayado escénico; un crítico de interpretación que, por ejemplo, convierte en símbolo escénico visible y expresivo a un objeto que en el texto no aparece a la vista del público, la soga de la ahorcada, esa soga permanente con la que Bernarda tiene atadas a sus hijas y a las paredes de su casa. Muy atrás ha quedado aquel realismo que reivindicaba el autor para esta obra y que muchos críticos, demasiados, seguían reivindicando contra Facio con una indignación que negaba al texto sus mejores posibilidades. Pero el éxito de público fue muy importante con las dos compañías: Portugal, España, Italia, Yugoslavia. Los datos referentes a Madrid, que he conseguido reunir, son muy elocuentes: cinco meses de permanencia en cartel a dos funciones diarias, 308 representaciones, un total de 74.522 espectadores y una recaudación media diaria de 169.366 pesetas (de las de entonces, claro).

Con esta puesta en escena se había demostrado que este texto de Lorca podía convertirse también en un reto para una imaginación escénica avanzada. Así, en

1986, diez años después del montaje de Facio y dos después del de Plaza, Alfonso Zurro con el grupo "La Jácara" de Sevilla se atrevió, también con bastante rigor y éxito, a someter el texto de Lorca a una nueva vuelta de tuerca. A semejanza del procedimiento utilizado por Peter Weiss en su *Marat/Sade*, obra emblemática de los sesenta y hoy ya un clásico contemporáneo, nueve reclusos hombres, encerrados entre rejas y constantemente vigilados por sus guardianes, montan ante el público *La casa de Bernarda Alba* dentro de un plan de reinserción social del Ministerio de Justicia. Otra vez la forma de representación del texto lorquiano le da una dimensión nueva, inusitada, insólita, que lo despega del realismo rural de origen y de las represiones femeninas para transformar los sentidos del texto en un discurso cada vez más universal sobre el poder, la autoridad, la represión, la libertad y el hombre; paradójicamente ahora la cárcel no es el resultado de una metáfora, sino una realidad vivida, visible, palpable y tangible.

Aún podía hablar de la propuesta escénica que presentó en 1995 Gustavo Cañas, llevada a cabo con "Teatro La Liorna", un grupo entusiasta de jóvenes universitarios granadinos, de alto nivel escénico, que han tenido la suerte de empezar a formarse con este interesante director colombiano. Sólo quiero señalar una cuestión de este montaje: la rotación de papeles, que son interpretados por distintos actores o actrices en cada uno de los tres actos, en una propuesta de ruptura absoluta del juego de las identificaciones psicológicas. Era un nuevo reto, parecía difícil que funcionara, pero funcionó, y las sugerencias que el espectador recibía según quién representaba a quién, enriquecían de novedad distanciadora y épica el texto de Lorca.

Pero la cuestión fue todavía a más en uno de los espectáculos verdaderamente interesantes de los últi-

mos años, estrenado en el Teatro Cervantes de Málaga el día 2 de febrero de 1995. Me refiero al titulado *Casting*, que han paseado con éxito por media España sus creadores, los componentes del grupo malagueño "Teatroz". El espectáculo está dividido en dos partes: la primera, que se corresponde con el título de la pieza, propone en el mismo patio de butacas una divertida sesión de selección de actores para un espectáculo, sesión en la que los espectadores representan el papel de aspirantes al reparto; finalmente éste quedará formado por los actores de la compañía que han ido saliendo de entre el público. El procedimiento utilizado, basado en la improvisación y la comicidad, cruzadas de elementos metateatrales, crea un ambiente de participación y complicidad que consigue romper todos los hielos y resistencias posibles del espectador para que, relajado y entregado, pueda entrar en el juego escénico de la segunda parte, que, titulada *A la caza de Bernarda Alba*, el musical, no es sino una parodia del drama lorquiano, construida como una comedia musical al modo de Broadway, que supuestamente habría escrito el mismo poeta en su estancia en Nueva York. El espectáculo, que sintetiza el argumento de la célebre pieza y utiliza frases y expresiones del texto original como base de las canciones, se compone de catorce números, la mayor parte coreográficos, en los que la música de Antonio Meliveo y los actores, encabezados y dirigidos por Juan Manuel Lara (*Bernarda Alba*), brillan a la altura de sus modelos americanos. Deformación, desmitificación, retruécano grotesco: el héroe trágico ha ido a reflejarse en el espejo cóncavo del esperpento. Pero también es necesario señalar que hay momentos dramáticos en los que el espectáculo se acerca al clima sobrecogedor diseñado por el propio García Lorca, aunque rápidamente un quiebro de humor viene a restablecer la situación paródica. Indudablemente ahí están funcionando interactivamente el texto de Federico y su doble paródico: dos

textualidades en tensión que no pueden prescindir la una de la otra para que sea posible el espectáculo.

Dos nuevas propuestas han venido después, estrenadas a raíz del año del centenario del autor, muy significativas de las posibilidades latentes que mantiene la obra sesenta y tantos años después de haber sido escrita con rasgos de precisa identidad. Son dos propuestas muy distintas, incluso antagónicas: una que proyecta la obra, y aún el resto del teatro lorquiano, hacia el futuro más imprevisible, y otra que, pese a retoques de novedad, mantiene su mirada fundamental hacia el pasado. La primera de ellas, estrenada en junio de 1998, ha sido producida por TNT (Territorio Nuevos Tiempos), de Sevilla, que encomendó la dirección a Juan Dolores Caballero. La acción, que se inicia y se cierra con una distorsionada e inquietante procesión circular de los personajes, se desarrolla en un espacio cerrado con cámara negra, en el que sólo se cuenta con los siguientes elementos: una cruz y velones, que simplifican un altar, un trapezio de media altura con caballete, que es el lugar de reclusión de M^a Josefa y del suicidio de Adela, un sillón alto, desde el que Bernarda suele presidir la acción después de sus mutis, y unas sillas de madera (de duro diseño) con respaldo de cruz, que, agrupadas en el centro de la escena cuando están fuera de su función, prefiguran la imagen sintética de un cementerio. En efecto, es una versión de ultratumba ritualizada y ceremoniosa, en la que las hijas de Bernarda, y las criadas, como viniendo de (o viviendo en) un panteón o del reino de los muertos, componen o representan su pasada tragedia vital como una "sonata de espectros" o "santa compañía" valleinclanesca, formando toda una teoría de personajes contrahechos y retorcidos, verdadero desfile de muñecas patéticas, al modo de una caja de música fantasmal, cuyo lenguaje queda descompuesto en su locución hasta con-



Foto 5

vertirse en chirrido escalofriante. Por otra parte, el espectáculo obedece a una concepción coral, donde se da relevancia a las hijas y al movimiento en grupo y donde se presenta a la madre terrible más como hueco de protección que como látigo de autoridad, de ahí que el personaje de Bernarda quede desdibujado en beneficio del conflicto entre las hijas. En suma, los personajes han sido sometidos a un proceso de degradación fantasmal que acerca el espectáculo a las piezas y situaciones más patéticas y angustiosas del llamado teatro del absurdo, más en concreto a imágenes de Beckett, como las que llevaba a escena Maguy Marin y el Ballet Theatre de L'Arche en aquel memorable May B del comienzo de los ochenta. Un texto de Lorca de 1935, recogido en los programas de mano del estreno, explica el punto de partida del director: "Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa-ventar y aterrorizar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual". Lo que aquí se ha hecho, pues, es aplicar hasta sus últimos límites los principios explícitos del Lorca más agresivo.



Foto 6

La otra propuesta de 1998, estrenada el 11 de noviembre en el Teatro María Guerrero de Madrid, es la de Calixto Bieito, donde se vuelve a la línea más clásica a pesar de los toques pretendidamente vanguardistas que más que aportar sentidos nuevos desconciertan. Por ejemplo, se presenta un personaje nuevo, la trapecista, que, marcando los intervalos de la pieza, entra y desaparece por el telar (la más espectacular al inicio, en que se desliza por la maroma en desnudo total). El director trata de explicarlo como un símbolo (mujer Cristo, mujer novia, mujer badajo, mujer Adela), pero esa complejidad no se advierte demasiado aunque sea interesante el marcado erotismo de que impregna al espectáculo desde el comienzo. La escenografía de Alfons Flores, que empieza en platea y palcos enlutados con crespones, abre un escenario casi siempre desnudo (apenas unas sillas, una máquina de coser y una gran mesa rectangular, objetos definidores de cada acto), en cuyo foro domina

un gran panel blanquísimo, que en el tercer acto bajará como una amenaza hacia el proscenio convirtiéndose en el suelo del escenario, que desde ese momento queda totalmente convertido en una gran cámara negra; en cualquiera de los dos casos las grandes dimensiones de un espacio no marcado en sus límites empujados y minimizan a los personajes. Pero pienso que la cuestión es más grave por cuanto que las subidas y bajadas de la trapecista, unidas a esa amplitud no marcada del espacio escénico, a la que acabo de referirme, hace que el espectáculo carezca de algo fundamental en este texto lorquiano, algo de lo que, se aplique la estética que se aplique, nunca se puede prescindir: la sensación de encierro en un ámbito reducido, la presión angustiosa, la sensación de asfixia, la concentración de la atmósfera obsesiva, todo lo que aquí casi desaparece al concederse a la escena un respiro hacia arriba y a lo ancho que libera a la sala y que diluye la situación dramática. Es muy inte-

resante, sin embargo, tanto que el núcleo del conflicto se desplace insistentemente hacia un subrayado del enfrentamiento entre las hijas, como que en el personaje de Bernarda (M^a Jesús Valdés), muy contenido, se descubra un nuevo perfil de belleza y sensualidad y de personaje-víctima quebrado, con momentos de debilidad e inseguridad, y cuya autoridad, disminuida, es más un esfuerzo por imponerse que una realidad estática, fijada y cerrada. Sin duda es también una nueva Bernarda, como nueva es también la Poncia, de la que se ha eliminado comicidad e ingenuidad y a la que Julieta Serrano ha dotado de resentimiento, odio y verdadera maldad.

Y acabo como ya lo he hecho en otras ocasiones. Definitivamente la universalidad y la fuerza del teatro de Federico García Lorca se prueba en la representación, en la escena, en el encuentro de sus textos con los otros signos, encuentro enriquecedor cuanto más conflictivo; la representación lo abre al mundo. La pura lectura del texto y la poética concreta que propone, lo limita a una lectura cerrada, localizada en el tiempo y en el espacio; su universalidad la adquiere cuando se le obliga a salir de sí mismo, de sus propias limitaciones textuales de orientación realista; de esta manera obras de precisa identidad, de referentes claros, se convierten en universales, admiten distintas estéticas, resisten distintos lenguajes escénicos, es más, los incita. Monleón lo dijo a propósito de la Yerma de Víctor García: "Los directores que buscan textos que permitan superar las convenciones del fal-

so realismo escénico, han recurrido muchas veces a Lorca como soporte de las nuevas poéticas".

Luis Antonio de Villena se equivoca cuando recientemente ha afirmado que el "teatro [de Lorca] —muy importante en su época— quizá no pueda conservar la altura intemporal que algunos pretenden otorgarle". Estas palabras van en la misma dirección de los que aseguran (¿y desean?) que el gran futuro de la obra dramática de García Lorca va a estar en sus textos de vanguardia. Pero esos planteamientos realmente responden a una visión empobrecedora del teatro del genial granadino, porque la escena ha demostrado por activa y por pasiva que hasta sus obras de intención más realista admiten ser convertidas también en espectáculos de auténtica vanguardia. Así, el menosprecio de este Lorca autor de textos realistas, que algunos se atreven a plantear, en beneficio del Lorca autor de textos vanguardistas, sólo es fruto del desconocimiento del juego que aquel ha dado y puede seguir dando en el escenario; en este sentido me atrevo a afirmar que si no fuera por la valentía artística de muchos directores teatrales sus obras más realistas estarían en buena parte periclitadas para una escena contemporánea que no quiere ser, sin más, pura arqueología repetitiva o mimesis de sí misma.

Antonio Sánchez Trigueros

*Catedrático de Teoría de la Literatura y Director del
Máster de Estudios Escénicos
(Universidad de Granada)*

Fotografías

1. *Cartel de la película LORCA, MUERTE DE UN POETA (1986)*
Guión J. A. Bardém e Ian Gibson
Director: J. A. Bardém
2. *Fotograma de la película LORCA, MUERTE DE UN POETA (1986)*
Guión J. A. Bardém e Ian Gibson
Director: J. A. Bardém
3. *La Casa de Bernarda Alba*
Compañía CAT. Centro Andaluz de Teatro, 1992
Director: Pedro Alvarez Ossorio
4. *La Casa de Bernarda Alba*
Compañía CAT. Centro Andaluz de Teatro, 1992
Director: Pedro Alvarez Ossorio
5. *La Casa de Bernarda Alba*
Compañía TNT. Territorio de Nuevos Tiempos de Sevilla, 1998.
Director: Juan Dolores Caballero
6. *La Casa de Bernarda Alba*
Compañía TNT. Territorio de Nuevos Tiempos de Sevilla, 1998
Director: Juan Dolores Caballero

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
- Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
- Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón
El Actor Mediterráneo
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo
Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor
10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Vallé Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir.
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

E.S.A.D.

1999