



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

Literatura y cine: a propósito de una versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*

Alumno/a: **María Socorro Gutiérrez Rosa**

Tutor/a: Prof. D. Eduardo A. Salas Romo

Dpto.: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Mayo, 2017

Índice

1. RESUMEN Y <i>ABSTRACT</i>	Pág. 3
2. INTRODUCCIÓN.....	Pág. 4
3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	Pág. 5
4. NOTA ARGUMENTAL DE <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	Pág. 7
5. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	Pág. 8
6. MARCO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LA OBRA TEATRAL <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i>	Pág. 10
6.1. Contexto socio – cultural de la película <i>La casa de Bernarda Alba</i> de Mario Camus.....	Pág. 11
7. ESTUDIO COMPARATIVO.....	Pág. 12
7.1. Espacio-tiempo.....	Pág. 12
7.2. Temática de la obra.....	Pág. 18
7.3. Simbología comparada.....	Pág. 20
7.4. Los personajes en las dos versiones.....	Pág. 22
8. CONCLUSIÓN.....	Pág. 30
9. BIBLIOGRAFÍA.....	Pág. 32
10. FILMOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA.....	Pág. 33

1. Resumen y Abstract

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo la comparación de la última obra teatral de Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, y su representación cinematográfica, dirigida por Mario Camus y estrenada en 1987. Lo que se quiere conseguir con este proyecto es analizar las similitudes y diferencias entre la obra teatral de García Lorca y el film de Camus, contextualizando ambas obras, sin olvidar el análisis de los personajes, diversos temas que aparecen en la obra y simbologías comparadas.

PALABRAS CLAVE: luto asfixiante, aislamiento, autoridad, enfrentamiento, muerte.

ABSTRACT

The ultimate purpose of this research is to proceed to compare the last play written by Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, and its film version, produced by Mario Camus and released in 1987. This project intends to analyze the differences and similarities between both the drama play and the film version, by contextualizing both of them. At the same time, an in-depth analysis of the characters as well as several other topics that are present in the original play will be carried out, together with a comparison of the symbolism used by each artist.

2. Introducción

Este Trabajo de Fin de Grado pretende ser una aproximación al teatro lorquiano, tomando como culmen de su trayectoria teatral la obra *La Casa de Bernarda Alba* y comparándola con el cine de autor de los años 80. Me he dejado llevar por el deseo de estudiar el significado y proyección actual del teatro de Lorca en general, y de la obra teatral *La Casa de Bernarda Alba* en particular, como reflejo de la mujer rural en una época contradictoria para ella; por primera vez goza de leyes igualitarias, pero sigue soportando el peso asfixiante de la costumbre y de la tradición.

En primer lugar, realizo una fundamentación teórica de la obra de Lorca explicando algunos rasgos fundamentales del comparatismo literario. Comenzaré dando una definición de lo que, según Claudio Guillén, entiende por Literatura Comparada y, acto seguido, indagaré un poco más en el tema.

Seguidamente, realizo un estado de la cuestión sobre trabajos previos que abordan de alguna manera esta misma cuestión.

Cabe decir que *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca está íntimamente ligada a su contexto histórico y social, por lo que plasmo, de manera muy breve, los ejes históricos en los que se sitúa la obra; muestro las circunstancias históricas y sociales de la II República, desde sus antecedentes más inmediatos hasta la fecha de la sublevación de una parte del Ejército español contra el Gobierno legítimamente establecido, para terminar este apartado, con el panorama socio – cultural de la obra fílmica de Mario Camus.

A continuación, entro a comparar la obra teatral y fílmica. En esta comparativa abordo aspectos fundamentales de la obra como el tratamiento de los personajes (desde el punto de vista de Lorca y desde el punto de vista de Mario Camus), la fidelidad al guión de la obra teatral, aportaciones en el guión de la película, etc., hasta llegar a comparar aspectos puramente estéticos, sonoros y de fotografía propios del cine con los del teatro.

Finalmente, concluyo este trabajo enfatizando los aspectos más destacados de la comparativa de la obra de Lorca y de Mario Camus.

3. Fundamentación teórica

Cualquier trabajo tiene que tener una fundamentación teórica que será el respaldo fundamental de su análisis. En el caso que me ocupa, la fundamentación teórica se apoya en los principios de la Literatura Comparada, ya que el eje de proceder en mi investigación son las relaciones de la literatura y el cine, el marco general de la Literatura Comparada. En primer lugar, destaco las palabras de Claudio Guillén:

“(…) cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.” (Guillén, 2005:27). “(…) la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que (...) no han sido meramente nacionales.”

(Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, p. 27).

En el estudio de la relación entre la literatura y el cine tomo como referencia el llamado “Método Comparativo Semiótico – Textual”. En un primer momento, analizo el texto teatral y el texto fílmico de forma independiente, considerando ambas obras de arte como autónomas e independientes para, posteriormente, realizar el estudio comparativo, analizando las técnicas narrativas y descriptivas del teatro y del cine que configuran la trama o intriga. Para ello he tenido en cuenta las convergencias y divergencias de ambas obras. A pesar de que la Literatura Comparada clásica no consideró como objeto de sus investigaciones las relaciones entre literatura y cine¹, sin embargo, siguiendo a Remak, la Literatura Comparada debe abordar también la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana.

De hecho, Riccioto Canudo², en 1911, en su *Manifiesto de las Siete Artes*, aporta una temprana valoración artística del cine, considerándolo, desde principios de siglo, como el séptimo arte, fusión y conciliación de todas las demás.

Con frecuencia, los trabajos comparatistas se han limitado a comentarios temáticos y argumentales o valorativos, dando mayor valor a la obra teatral que a su versión fílmica;

¹ La Literatura Comparada clásica consideró al cine como popular, destinado a las masas e industrializado, sin la nobleza de la literatura. Lo consideró como oportunista que se acercaba a la literatura para obtener lustre, prestigio y buenas historias que contar.

² Riccioto Canudo fue conocido en su época como uno de los pioneros en crítica cinematográfica, escribió sobre cine en distintos medios gráficos a comienzos del siglo XX.

teniendo solo en cuenta su fidelidad respecto al teatro, considerando la literatura como un arte superior a otras artes visuales más recientes.

El enfoque comparatista que voy a desarrollar se basa en lo que tienen de común el teatro y el cine, es decir, partir de los rasgos que comparten ambos para llegar a analizar sus diferencias y hacer una valoración lo más rigurosa posible. Mi punto de partida es poner de relieve los elementos convergentes entre ambas obras y exponer sus divergencias.

Los textos teatral y fílmico tienen en común dos rasgos esenciales: la narratividad y la ficcionalidad, siendo el fundamento que los aproxima y permite su comparación. La narratividad es una cualidad abstracta y general que poseen los diferentes lenguajes (en este caso el teatral y el cinematográfico) para narrar historias. Las técnicas narrativas son las mismas en el teatro o en el cine, pues ambas desarrollan de forma idéntica la estructura de la acción o intriga.

Lo anteriormente descrito es la explicación que encontramos en obras de la Antigüedad, en las leyendas románticas o en las novelas y teatros realistas, recursos descriptivos y narrativos propios del cine, pero que, evidentemente, no han sido tomados de este, sino que se trata de los mismos procedimientos narrativos que estructuran las acciones de la historia manipulando su orden lógico, la duración (ampliándola o reduciéndola) para lograr una intriga más original que atrape al espectador: tramas paralelas, alteraciones del orden temporal de la historia, aceleraciones del ritmo, etc.

De hecho, fue el cine el primero en invocar a la novela o al teatro, no sólo para sus historias de ficción, sino también para aprender a contarlas, siempre que adaptase sus estrategias narrativas. Del mismo modo, el cine, a medida que se convierte en un fenómeno artístico de masas, enseña a la novela o al teatro nuevas posibilidades más espectaculares y más marcadas.

La organización de planos en secuencias del cine se configura a partir de un orden prefijado en el guión (uno de los elementos esenciales de la narratividad). De este modo, el montaje del director puede encontrar su modelo en la narrativa o teatro básicos.

Todo sistema narrativo es temporal y lineal, tiene que jugar continuamente con el tiempo y el espacio, alterando la duración, el orden cronológico, el ritmo o frecuencia. La narrativa del teatro debe constantemente acortar el tiempo de la historia o expresar acciones que se suceden simultáneamente; estos problemas se resuelven en la narrativa fílmica con los

cortes típicos del montaje cinematográfico, o bien suprimiendo parte del tiempo de la historia o alargándolo; semejantes saltos en el espacio y en el tiempo son incomprensibles para el público teatral. La redacción de un guión cinematográfico es el primer montaje de la historia que se va a narrar; un buen número de obras literarias (y, concretamente, de teatro) se asemejan al guión de montaje, planteadas en planos.

Lo que sí diferencia al cine del teatro es el sistema semiótico que ambos utilizan para comunicarse con el espectador. Al compararlos, es importante tener en cuenta los símbolos que ambos emplean y que son distintos, pero que tienden a conseguir los mismos efectos. Tal divergencia se basa en la Semiótica, entendida esta como teoría general de los signos. Una obra fílmica se basaría en un sistema de signos, tanto verbales como visuales propios y diferentes a los del teatro.

4. Nota argumental de *La casa de Bernarda Alba*

Bernarda Alba, tras la muerte de su segundo marido, impone a sus cinco hijas un luto asfixiante que durará ocho años.

“(…) ¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! (…).”

(García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, p. 157)

Sus cinco hijas permanecen olvidadas por los mozos del pueblo; ese aislamiento y soltería obligados por Bernarda, crearán entre ellas un resquemor y enemistad mutuos, situación que se acrecienta cuando la mayor de ellas, Angustias, va a casarse con Pepe el Romano, un arribista sin escrúpulos en busca de su dote. Pronto se inicia un enfrentamiento larvado entre las hermanas mientras cosen su ajuar. La enemistad entre las hermanas se hace más evidente cuando Poncia, la criada, pone en conocimiento de Bernarda que el pretendiente de Angustias acude a otra ventana, además de rondarla a ella y que se marcha a altas horas.

Martirio, la menos agraciada de las hermanas, pero muy enamoradiza, se siente atraída por el novio de Angustias, incluso roba un retrato de él a su hermana. Sorprende a Adela, la hermana menor, con él en el pajar; confiesa a su hermana que ella también está enamorada de él y está dispuesta a delatarla ante su madre, porque si Pepe no es para Angustias no será para ninguna.

Finalmente, las voces entre Adela y Martirio despiertan a Bernarda y a sus hermanas; Adela se enfrenta a todas con las palabras “(...) Yo soy su mujer, entérate (...)”. Pero Bernarda, demostrando una vez más su autoridad y queriendo vengar la honra de su primogénita, dispara con una escopeta a Pepe el Romano y este huye. Adela, que cree que su amante ha muerto, se ahorca. Ante el drama desatado, Bernarda impone de nuevo el silencio y la soltería para siempre a sus hijas.

“(...) ¡Nos hundiremos todos en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen.
¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!”

(García Lorca, p. 280)

5. Estado de la cuestión

Mi estudio comparativo de la obra teatral y fílmica de *La casa de Bernarda Alba* ha tenido como artículos de referencia los que muestro a continuación:

- Carmelo Ramón Pérez Vidal, “Y el teatro se hizo cine. *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca a Mario Camus”.

Este artículo analiza la huella de Lorca en el cine español de los años 80 al amparo de la Ley Miró, tras ser nombrada Pilar Miró Directora General de Cinematografía en 1982, que favorecía a un cine literario y no comercial. Además, se analizan las diferencias y similitudes entre la película y la obra de teatro en el contexto del cine español de los años 80 del siglo XX.

A modo de introducción, Carmelo R. Pérez Vidal comienza haciendo referencia a muchas obras literarias que han sido llevadas del escenario del teatro a la gran pantalla. Nos plantea que el principal problema al que se enfrenta el cineasta es de adaptación de la obra teatral para que el resultado no sea un “teatro filmado”; de ello va a ser acusado, por la mayor parte de la crítica, Mario Camus. El autor del artículo continua haciendo un balance de la obra de Camus en referencia a otros autores que ya habían trasladado obras clásicas al cine, como *La leyenda del Alcalde de Zalamea* de 1972 o a la televisión (serie televisiva *Fortunata y Jacinta*, 1979). Incluso se llegan a adaptar obras pictóricas a la gran pantalla como Los Grabados de Francisco de Goya (serie televisiva *Los desastres de la Guerra*, 1983), que el propio Camus lleva a la televisión.

Seguidamente, Pérez Vidal, nos habla de la elaboración del guión cinematográfico de *La casa de Bernarda Alba*. A diferencia del guión de *La Colmena*, del cual se desentendió totalmente Camilo José Cela y de la participación activa de Miguel Delibes en la elaboración de este en *Los santos inocentes*, Mario Camus no pudo contar, obviamente, con la ayuda de García Lorca, fusilado en 1936. Por lo tanto, el guión de la película, según Pérez Vidal, abunda en supresiones parciales del texto original, cambia el tiempo, el ritmo, agiliza la acción, tiene una serie de visualizaciones que en el teatro ocurren fuera de escena, pero, en este caso, la ayuda de los métodos cinematográficos lo permiten.

A partir de ahí, Pérez Vidal va analizando y valorando los diferentes personajes y símbolos de la obra: bastón de Bernarda, colores, identificación de la verdad y libertad encerradas bajo llave, el personaje de María Josefa, etc.

- Jordi Sánchez Navas, “Un modelo de adaptación teatral: *La casa de Bernarda Alba*”, Universidad de Granada.

El estudio comienza con las “Cuestiones Preliminares” que nos hablan de la fecha en la que se publica *La casa de Bernarda Alba*, meses antes de morir el poeta. Se trata del culmen de una trilogía trágica junto a *Yerma* y *Bodas de Sangre*. La única versión cinematográfica de la obra teatral es la de Mario Camus y, en ella, el cineasta intenta mostrar, a modo de un documental fotográfico la forma en que vivía la familia Alba. También cuenta el estreno de la obra en Argentina en 1945 y que en nuestro país no sería estrenada hasta 1964. Además, comenta las diferencias del texto fílmico con la obra lorquiana, cómo Mario Camus utiliza el recurso, al comienzo de la película, del cante flamenco para marcar el patetismo del drama, así como la utilización del plano de un pueblo andaluz para ubicarse en el espacio.

En segundo lugar, hace una “Sinopsis Comparativa” del relato cinematográfico con la obra teatral, apareciendo, por un lado, los créditos y escenas y, por otro, las páginas correspondientes de la obra de teatro así como las supresiones parciales que Camus hace en el montaje cinematográfico.

Por último, este autor habla de los “Procedimientos de Adaptación” de la obra de teatro al lenguaje cinematográfico: representación de acciones supuestas o sugeridas, añadidos de carácter dramático, visualizaciones de acciones que están fuera de escena, añadidos

documentales, supresiones de diálogos, amplificación y diversificación del espacio dramático, alteración del orden narrativo y otras transformaciones.

- Como estudio de referencia, también he tenido en cuenta el presentado en el Congreso de Literatura Española Contemporánea (A Coruña, 2011) por Alexandra Martí: “Estudio teatral y filmico de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y Mario Camus”.

La autora ha tratado de analizar los procedimientos del director de la película para llevar a la gran pantalla la obra del autor granadino. Su estudio se centra, por un lado, en el paralelismo de ambas obras en cinco puntos comunes (los símbolos) y, por otro lado, en las transformaciones, cambios de escenas y los elementos divergentes de esos cinco símbolos.

El estudio finaliza con la valoración de la intencionalidad de Lorca en esta obra y que tiene a la mujer bajo el dominio del patriarcado como eje principal de su teatro.

6. Marco histórico y social de la obra teatral *La casa de Bernarda Alba*.

En las primeras décadas del siglo XX España, aunque con retraso, avanza hacia la modernidad. El siglo se inició con grandes aspiraciones regeneracionistas tras el desastre de 1898. Sin embargo, las diferentes maneras de entender este proceso dividieron constantemente al país hasta conducirlo a la Guerra Civil (1936 – 1939).

Durante el reinado de Alfonso XIII (1902 – 1931) se mantuvo al régimen liberal parlamentario de la Restauración, aunque manifestaba una clara tendencia a descomponerse, debido a la falta de apoyo social y a la crítica de los intelectuales. El agravamiento del problema de Marruecos complicó aún más la situación. Para tratar de superar la crisis, en 1923 el rey aceptó la dictadura del general Primo de Rivera, que suspendió el sistema constitucional. Los logros de su gobierno autoritario no pudieron evitar su caída en 1930. Alfonso XIII restableció el sistema anterior, restaurando la Constitución de 1876, pero su apoyo a la dictadura había fortalecido a los republicanos que, en 1931, triunfaron en las grandes ciudades en las elecciones municipales. El rey optó, entonces, por marcharse.

Desde 1931 a 1936, la Segunda República española emprendió amplias reformas, que le crearon numerosos enemigos. En 1936, la sublevación de parte del Ejército inició una

guerra civil, que terminó en 1939. Este conflicto acabó con la victoria de los sublevados, dirigidos por el general Franco.

6.1. Contexto socio – cultural de la película *La casa de Bernarda Alba* de Mario Camus

La versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* realizada por Mario Camus y estrenada en 1987, se enmarca en una década en la que el panorama cultural español, por un lado, pretende dar una oportunidad a la España silenciada por la Dictadura y, por otro lado, continuar con un cine comercial que mostrara los cambios sociales en la década de los 80 (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988; *Sé fiel y no mires a quien*, 1985).

Bajo la “Ley Miró” de 1983, se van a ver favorecidos cineastas marginados durante el franquismo, así como directores noveles que buscan un cine de calidad (el mismo Mario Camus), equiparable a la literatura académica, buscando un cine comprometido y exigente, alejado del entretenimiento popular. En este contexto, surgen películas con resultados desiguales, como *Réquiem por un campesino español* (1985), *Luces de Bohemia* (1985), *Tiempo de Silencio* (1986), *El Bosque animado* (1987) o la versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* del mismo año.

7. Estudio Comparativo

Lorca, muerto en 1936, no dejó ninguna indicación, ni corrección ni acotación para la puesta en escena ni referencias a las actividades que desarrollan los personajes mientras hablan en *La casa de Bernarda Alba*. Mario Camus no pretende hacer un teatro filmado donde el plató es un mero escenario y la cámara toma el punto de vista del espectador, sino que pretende situar su película a medio camino, distanciándose del teatro y del cine.

Esta excepcionalidad permite una mayor libertad tanto al director teatral como al cinematográfico a la hora de la realización de la obra, y eso es lo que hace Mario Camus al comienzo de la película.

7.1. Espacio – tiempo

Al comienzo de la película, mientras se muestran los créditos y suena una soleá cantada por Fernanda de Utrera, destaca un barrido de la cámara, de abajo hacia arriba, simulando el movimiento de un telón, como se haría en un escenario teatral; Mario Camus va a utilizar la fuerza de secuencias aisladas a lo largo de la película para encuadrar la trama.

La soleá que suena al comienzo nos circunscribe a Andalucía; el fotograma inicial del pueblo nos sitúa en la Andalucía rural del interior en la década de los años 30 del siglo XX. En el film, una vez finalizada la misa del funeral, aparece Poncia por la calle, camino de casa de Bernarda, lo que nos instala en un pueblo seco del interior, mostrando finalmente la fachada de la casa de Bernarda y la ventana, testigo del noviazgo entre Angustias y Pepe el Romano. Una casa solariega del interior que nos insinúa a una familia de posibles.

Mario Camus, para magnificar el drama lorquiano, sitúa la trama no en cualquier pueblo del interior de España, sino en la Andalucía trágica y profunda, de personajes claustrofóbicos, con problemas de relación y de gran complejidad emocional, muy alejada de la imagen tópica de la Andalucía romántica, de artistas y toreros, luminosa y colorida. Una ruralidad andaluza que se aleja del bucolismo y provincianismo y se aproxima a la crueldad y la sordidez.

Es curioso que al principio del film aparezca el pueblo blanco con un cielo blanquecino por la calima del verano y que, de inmediato, Camus nos muestre el interior de la iglesia, con grandes claroscuros, el altar mayor iluminado, el mármol blanco del suelo

contrastando con vestimenta de los dolientes, de espaldas y enlutados; incluso quiere que el espectador se sienta un vecino más, un miembro del duelo, inmerso en el drama que se intuye al situar la cámara frente al altar mayor.

En la obra teatral, nada de lo descrito anteriormente aparece. El eje espacial de la obra no se circunscribe a un pueblo andaluz; de hecho, el subtítulo de esta obra es *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Tampoco aparece la misa de funeral en la iglesia, sino que la primera escena del acto primero ya se desarrolla en una habitación del interior de la casa de Bernarda.

Si concretamos la variable “espacio” en el interior de la casa de Bernarda, en el film se nos muestran, en diferentes secuencias, los diversos espacios de esta, entre los que podemos diferenciar:

- La cocina: espacio donde Poncia se desahoga, al comienzo de la película, con la criada, mostrando abiertamente sus sentimientos llenos de rencor hacia Bernarda. Es el espacio que Poncia considera como su territorio y allí es capaz de mostrar con sinceridad lo que siente por la familia Alba.

- El salón formal: en este espacio reina Bernarda, donde muestra su autoridad ante sus hijas y sus vecinas después del funeral de su marido. Es el espacio que muestra el corazón de Bernarda: oscuro, con cortinas echadas y postigos cerrados, el aislamiento en el que va a vivir la familia durante el luto, en una atmósfera asfixiante. En este salón formal está ubicada la ventana que Camus hace protagonista en el cortejo de Angustias; una ventana enorme y enrejada; la reja que separa, en la película, los cuerpos de Adela y Pepe el Romano en su primer encuentro, a la que se aferrará Adela, llorando, antes de su suicidio; para Mario Camus es el símbolo de presidio y de la desesperanza.

- Los dormitorios: representan el mundo privado y personal de cada una de las hijas. En él guardan sus secretos, sus pasiones, dan rienda suelta a sus sentimientos; Angustias se maquilla, Adela rompe el luto vistiéndose con un vestido verde y Martirio se deleita en secreto con el retrato de Pepe el Romano.

Mario Camus, en su película, nos muestra el interior de los dormitorios de las protagonistas como si fuera el interior de sus corazones; lo vemos en la oscuridad y austeridad del cuarto de Bernarda cuando esta guarda la ropa del marido difunto, en la pulcritud con la que se maquilla Angustias o en la pasión de Adela cuando, en una escena de gran erotismo,

ésta está tumbada en la cama, con la falda levantada y las piernas entreabiertas, contrastando el negro de las medias y la ropa interior blanca, con una mirada ensoñadora al recordar sus encuentros con Pepe el Romano. Esa sensualidad también se adivina en la escena del baño de Amelia en su dormitorio, acompañada de Martirio en camisón. En estas secuencias, Camus nos hace un estudio de las emociones de las protagonistas.

En el film aparecen dos estancias comunes: el patio y la sala de costura.

- El patio: en la película de Camus, el patio se divide en dos espacios; uno, interior y formal, donde cena la familia y otro, exterior, señalado como la puerta hacia la libertad; en él está el pozo, desde donde pueden ver las vecinas a María Josefa, el portón, que da a la calle (desde donde Angustias espía a los hombres del duelo) y el pajar, donde se citan Adela y Pepe.

En el film, al mostrarnos el autor las diferentes dependencias de la casa vemos numerosos arcos, en el patio porticado, en las transiciones entre las estancia, etc. En los arcos de la casa, por su forma de nicho sepulcral, Camus nos quiere adelantar el drama que va a ocurrir, aunque también nos hace notar el erotismo y la sexualidad subyacente de la trama, sobre todo en la escena rodada en el patio, en la que se nos muestran dos arcos de medio punto pareados, frente a la sala de costura donde reza Bernarda y sus hijas, semejando los dos senos de la mujer. Tanto el patio interior como el exterior son blancos y luminosos contrastando con la oscuridad interior de la casa.

- La sala de costura: es el espacio donde las cinco hermanas se reúnen para coser el ajuar y es el primer lugar de enfrentamiento entre ellas donde se acusan y manifiestan sus celos y envidias.

Para Mario Camus, los sonidos son fundamentales en ausencia de banda sonora, imponiendo al espectador el mismo silencio que Bernarda impone a sus hijas. Como contrapunto de ese silencio se escuchan sonidos procedentes de los animales del corral (gallinas, caballo, etc.). Esos sonidos ambientales inician la noche del desenlace en la versión fílmica. Mario Camus, para adelantar esa noche de muerte al espectador, hace ladrar y aullar a los perros en la lejanía para pasar, de inmediato, al rostro de Poncia, que mira por la ventana con expresión de angustia premonitoria.

En cambio, en la versión teatral, los tres actos tienen lugar en espacios muy concretos.

- El acto primero se desarrolla exclusivamente en el salón formal, una habitación blanquísima, de gruesos muros, sillas de anea, pesadas cortinas, etc. No aparece la cocina. Allí, Poncia se desahoga con la criada.

PONCIA: “(...) Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero:

<<Bernarda por esto, por aquello, por otro>> (...).”

(García Lorca, p. 144)

Es allí también donde se lamenta de la muerte de Antonio María Benavides, marido de Bernarda, dando a entender que ambos tuvieron una relación amorosa.

CRIADA: “(...) Yo fui la que más te quiso entre las que te sirvieron. ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? (...).”

(García Lorca, p. 148)

También allí, tiene lugar el pésame de las vecinas. En esta habitación Bernarda golpea con el bastón a Angustias.

BERNARDA: “(...) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (*Le da con el bastón*) (...).”

(García Lorca, p. 162)

Es el espacio donde las hermanas comentan que Pepe el Romano viene a casarse con Angustias por su dote.

MAGDALENA: “(...) ¡Ah! Ya se comenta por el pueblo, Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario (...).”

(García Lorca, p. 175)

Y donde María Josefa, en su delirio, sale vestida de novia diciendo que se quiere casar a la orilla del mar.

MARÍA JOSEFA: “(...) Me escapé porque me quiero casar, (...) con un varón hermoso a la orilla del mar (...).”

(García Lorca, p. 186)

- El acto segundo se desarrolla por completo en la sala de costura, una habitación del interior de la casa; las puertas de la izquierda de esta estancia dan a los dormitorios, lo que permite la entrada y salida en escena de las cinco hermanas y de María Josefa de sus respectivos dormitorios. En esta sala, Poncia alerta a las hermanas de que Adela esconde algo; las hermanas sospechan que, Pepe el Romano no se marcha de la casa a la hora que Angustias asegura; Poncia les confiesa, entre bromas, su noviazgo con Evaristo, su marido; y donde abronca a Adela por su pasión hacia Pepe.

PONCIA: “(...) Deja en paz a tu hermana. Y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas (...).”

(García Lorca, p. 204)

Desde esta sala de costura se oye la canción de los segadores, que llena de nostalgia a Martirio y de pasión a Adela.

MARTIRIO (*con nostalgia*): “(...) Abrir puertas y ventanas

Las que vivís en el pueblo (...).”

ADELA (*con pasión*): “(...) El segador pide rosas

Para adornar su sombrero (...).”

(García Lorca, p. 214)

En este espacio tiene lugar el enfrentamiento entre Angustias y Martirio por el robo del retrato de Pepe el Romano y la reacción violenta de Bernarda hacia Martirio cuando descubre que esta ha robado el retrato a su hermana mayor. Es allí también donde tiene lugar la tensa escena entre Bernarda y Poncia, cuando esta le advierte de las traiciones entre las

hermanas y la necesidad de alejar a Pepe el Romano de aquella casa mediante un rápido matrimonio con Angustias. Advertencia que desoye de forma airada Bernarda.

PONCIA: “(...) Yo no acuso, Bernarda. Yo sólo te digo: abre los ojos y verás (...).”

PONCIA: “(...) Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien lenguas. Muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega (...).”

(García Lorca, p. 227)

- El acto tercero se desarrolla por completo en el patio, cuyas paredes tienen tonalidades azuladas como reflejo de la luna. En la versión teatral se desarrolla en el patio interior, donde cena la familia. A él dan todas las habitaciones y se comunica con el patio exterior, lo que permite salir a las protagonistas cuando Martirio delata los encuentros amorosos de Adela con Pepe en el pajar, así como a Bernarda encaminarse hacia el patio exterior para matar a Pepe. Esta disposición de los dormitorios abierta al patio, facilita mostrar el suicidio de Adela en su dormitorio.

Desde el patio se oye el caballo garañón mientras cenar; allí reciben a Prudencia, la vecina, que ha ido a conocer el anillo de pedida y los muebles de Angustias; y allí confiesa ésta a su madre que su relación con Pepe no va bien. En el patio, mientras recogen los platos de la cena, Poncia y la criada temen que Pepe el Romano pueda llegar a destruir una casa llena de mujeres solteras.

CRIADA: “(...) ¡Es que son malas! (...).”

PONCIA: “(...) Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre (...).”

(García Lorca, pp. 261-262)

Espacio en el que María Josefa tiene una premonición de lo que va a pasar en su familia:

MARÍA JOSEFA: “(...) Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. ¡No, granos de trigo no! ¡Ranas sin lengua! (...).”

(García Lorca, p. 267)

Y donde tiene lugar el drama final: Martirio alerta a la familia del encuentro que está teniendo lugar en el pajar entre Adela y Pepe, cuando Adela confiesa, ante su madre y ante Angustias.

ADELA: “(...) Yo soy su mujer. (*A Angustias*) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león (...).”

(García Lorca, p. 276)

El mayor número de espacios que muestra el film respecto a la obra teatral, permite, en la película, contemplar la ventana del cortejo de Angustias y Pepe, el dormitorio privado de María Josefa, así como las numerosas estancias en las que buscan a Adela en la escena del drama final, hasta encontrarla muerta en el cuarto donde guardan los muebles para la boda de Angustias.

En cuanto a la variable “tiempo”, este drama se desarrolla en los años treinta del siglo XX, aunque la obra no hace referencias explícitas a una fecha concreta. Por lo tanto, mi deducción carece de precisión.

Mientras que en el film de Mario Camus, la trama se desarrolla a lo largo de varios meses, en la obra teatral el tiempo se acorta hasta el punto de que cada uno de los tres actos se desarrolla en un momento diferente del día. El acto primero se enmarca en la mañana; el acto segundo, al medio día; y el tercer acto tiene lugar durante la noche. Esto no quiere decir que la acción se desarrolle en un solo día porque, a lo largo del texto, se hace referencia a las sucesivas noches en las que Pepe el Romano corteja a Angustias o a cómo llegan los segadores a la estación del verano.

7.2. Temática de la obra

Guardar luto por un familiar difunto es una costumbre real, una tradición que muestra la forma de pasar el duelo desde cómo debe ser el vestuario hasta el aislamiento en las relaciones sociales.

En *La casa de Bernarda Alba*, este luto es la exageración de esta costumbre hasta extremos insospechados. Esta exageración tiene un sentido simbólico para mostrarnos los

conflictos, las fuerzas y las pasiones que se muestran en la obra. El elemento que cataliza esas fuerzas en la casa de Bernarda es Pepe el Romano, novio de Angustias, la hija mayor y heredera, pero atraído por la juventud y belleza de Adela, la menor y amado a la vez por Martirio.

Se puede decir que el tema central de la obra es el enfrentamiento entre autoridad y libertad o el conflicto entre la realidad y el deseo. Podría hablarse de rebeldía contra represión, de naturaleza contra tradición.

Frente al autoritarismo y a la represión que presenta Bernarda, sus hijas, desde la mayor hasta la más pequeña, encarnan una serie de actitudes que van desde la más pasiva y frustrante sumisión hasta la rebeldía más abierta. En definitiva, la obra nos muestra una frustración irreparable.

MAGDALENA: “(...) Ya te acostumbrarás (...).”

ADELA: “(...) No, no me acostumbraré. Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! (...).”

(García Lorca, p. 180)

El principio de esta frustración puede situarse en un plano social con un fuerte componente moral.

BERNARDA: “(...) Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles (...).”

(García Lorca, p. 158)

Esto conduce a señalar una serie de temas ligados a la temática central. Estos temas pueden ser: *la moral tradicional*.

PONCIA: “(...) Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera (...) ¡Un horror! (...).”

(García Lorca, p. 162)

Las diferencias sociales:

BERNARDA: “(...) Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias. (...).”

Y, sobre todo, *la condición de la mujer en la sociedad española de la época, el tema del “¿qué dirán?”*:

BERNARDA: “(...) Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! (...)”

(García Lorca, p. 279)

La sexualidad es tratada de forma más visual y explícita en la obra de Camus que en la obra teatral. En esta se trata con más ambigüedad, aparece vagamente en las conversaciones entre las mujeres, donde se dan a entender esas acciones, se deja entrever en los abrazos de los amantes y en la frustración de Martirio cuando los descubre.

En el cine, en cambio, el autoerotismo es la única manera de que Martirio satisfaga sus necesidades sexuales; el erotismo es más fuerte y explícito en la adaptación cinematográfica que en la obra dramática como anteriormente he descrito.

Otros temas que también aparecen en la obra son el tema de las apariencias, el honor, la pasión condenada a la soledad o a la muerte, el luto y la muerte o la reclusión frente al ansia amorosa.

7.3. Simbología comparada

Hay diferentes alegorías presentes en la obra lorquiana. En primer lugar, destaco el **agua** como símbolo de libertad, tanto en la versión teatral como fílmica. A ella hacen referencia muchos de los personajes asignándole un significado diferente. La primera en hablar del agua será Bernarda, asociando el agua a la muerte: “Es así como se tiene que hablar en este pueblo maldito, pueblo sin río pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada”, aunque el agua, en este caso el pozo, no será utilizado por Adela como medio para el suicidio. En cambio, María Josefa habla del agua, en ambas versiones, como un elemento liberador (el río, la paya donde quiere casarse), es la evocación del agua como una libertad deseada en una mujer encerrada bajo llave.

Los colores blanco, negro y verde son también símbolos en la obra literaria y cinematográfica. Por un lado, el color negro es la tristeza, el dolor, el aislamiento y la

represión que aparece en los vestidos, abanicos y en el interior de la casa cerrada a cal y canto. El color blanco también sirve, tanto en la película como en la obra de Lorca, para simbolizar lo abierto, lo luminoso, la libertad en definitiva que nos muestra el patio. También es blanco el caballo de Pepe el Romano, el libertador. No obstante, el color blanco simboliza la esterilidad de las hijas de Bernarda, con ese color (de doncella) hay que vestir a Adela para el funeral. El verde, el color del vestido de Adela, con el que quiere romper secretamente el luto es el color de la esperanza, la promesa de que algún día finalizará esa esclavitud.

El caballo es otra alegoría que une la obra dramática y fílmica como símbolo de virilidad. Evoca la fuerza de un hombre. Es la imagen que quiere dar Mario Camus de Pepe el Romano cabalgando sobre su caballo, con porte galante, haciendo sonar los cascos de su caballo en el empedrado de la calle, avisando a las mujeres de la casa *de* que llega o de que se marcha. Tras la secuencia del primer encuentro nocturno entre Adela y Pepe en la ventana, con la reja separándolos, entre gemidos, tiene lugar un plano corto de la criada limpiando al caballo en el patio; Camus quiere que identifiquemos la virilidad de Pepe con el caballo. Del mismo modo, en la noche del desenlace del drama, Mario Camus nos muestra una escena en la que el caballo relincha y corretea libre por el patio ante la mirada de Amelia, Martirio y Adela; en ella nos quiere señalar el poder sexual de Pepe sobre las tres mujeres.

En ambas versiones, **la casa** representa el lugar femenino, pero simboliza el enclaustramiento y el aislamiento, un espacio estrictamente cerrado para el resto del pueblo y, sobre todo, para cualquier hombre, hasta el punto de que Bernarda no quiere recibir a los hombres del duelo dentro de la casa sino que se quedan al lado del portón del patio. En cambio, en la versión cinematográfica, estos entran dentro de la casa, al patio, donde se refrescan con limonada. Es importante destacar que, de todos los hombres que entran, ninguno muestra el rostro, sino que sus figuras quedan cortadas a la altura del pecho, dando la sensación de mayor anonimato. En este sentido, Mario Camus utiliza planos cortos del palomar y de una perdiz dentro de una jaula, en varias secuencias, para aumentar la sensación claustrofóbica de la casa.

7.4. Los personajes en las dos versiones

Mario Camus, siendo fiel a García Lorca, respeta todos los personajes que aparecen en la obra teatral, pero si bien en ésta el único personaje innominado es el primer marido de Bernarda, el padre de Angustias, en el film, María Josefa, la madre de Bernarda, a pesar de que tiene un papel fundamental en la trama, aparece también sin nombre.

En la obra de Camus, las actrices que la protagonizan son:

- Irene Gutiérrez Caba: Bernarda Alba
- Rosario García Ortega: María Josefa
- Enriqueta Carballeira: Angustias
- Aurora Pastor: Magdalena
- Mercedes Lezcano: Amelia
- Vicky Peña: Martirio
- Ana Belén: Adela
- Florinda Chico: Poncia

En la película y a modo de presentación de los personajes, se suceden las secuencias que alternan el rostro de cada una de las hijas (empezando por Angustias, la mayor, y terminando con Adela, la más joven) con la visión de Bernarda en el altar mayor, de espaldas, frente al féretro de su difunto marido; su rostro se muestra en la pantalla en el minuto once. Por último, la presentación de los personajes en la iglesia finaliza con la figura de Poncia, la criada, un personaje fundamental en la trama. En cambio, María Josefa, madre de Bernarda, se presenta en la película dentro de la casa en el minuto trece.

En cambio, en la obra de Lorca, la presentación de los personajes es paulatina; se presentan, en primer lugar, Poncia y la criada, se oye la voz de María Josefa, aunque físicamente no aparece y, posteriormente, aparecen Bernarda y sus cinco hijas rodeadas de vecinas en el salón de la casa. Empezamos a identificar a cada una de las hijas y sus caracteres cuando se quedan solas.

Cuando Mario Camus asigna a las actrices los personajes que van a representar en su película, podemos apreciar que no se corresponden con las edades que Lorca les asigna. Adela, la hermana menor, no encarna a una joven de veinte años; de hecho, cuando Ana Belén protagonizó esta película tenía treinta y siete años. Tampoco representa veinticuatro años Vicky Peña, en el papel de Martirio, que en 1987 tenía treinta y tres años. Por el contrario, sí están ajustadas las edades en los personajes de Bernarda, Angustias y Poncia.

Clasifico a los personajes de *La casa de Bernarda Alba*, tanto en el film como en la obra teatral, en tres grandes grupos:

1. Personajes visibles. Son aquellos que aparecen en escena al frente de la obra. Se puede distinguir entre:

1.1. Protagonistas: cuya actuación influye en el desarrollo de la trama: Bernarda, Poncia, María Josefa, Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, Adela.

1.2. Secundarios: tienen intervenciones muy puntuales en la obra: criada, mendiga, Prudencia, muchachas y las cuatro mujeres.

2. Personajes invisibles: son los que no aparecen en la escena tanto en la obra de teatro como en la cinematográfica, pero tienen una gran influencia en la acción dramática, bien de forma decisiva como Pepe el Romano o de forma menos relevante como la hija de la Librada y los segadores.

3. Personajes aludidos: estos tampoco aparecen en escena, pero se hace mención a ellos por un motivo concreto: Antonio María Benavides (por ser el segundo marido de Bernarda), Evaristo (al tratarse del marido de Poncia), Paca la Roseta (mujer del pueblo de moral laxa), el hombre de los encajes (cuando las cinco hijas están cosiendo el ajuar), primer marido de Bernarda (padre de Angustias; se hace alusión a él sin utilizar su nombre de pila).

Analizando los rasgos característicos de los principales personajes, su personalidad y proyección en la obra, tanto teatral como fílmica, vemos reflejada la concepción lorquiana de la mujer. Mario Camus, en este sentido, es totalmente fiel al texto teatral.

BERNARDA (sesenta años) es dominante, autoritaria, violenta, muy clasista e hipócrita, pendiente siempre del “qué dirán”. Es la personificación de la represión, la

autoridad y el poder. Siempre acompañada de su bastón³, que lo utiliza para mostrar su poder incontestable y golpear a las hijas. En el film de Mario Camus, el primer fotograma que hace alusión a Bernarda y a la trama, en general, es la mano de ella agarrando el bastón fuertemente dentro de la iglesia. De hecho, ella parece haber anulado a su difunto marido, Antonio María Benavides.

PONCIA: “(...) Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido (...).”

(García Lorca, p. 142)

La frialdad y la ausencia de empatía que muestra Bernarda a lo largo de la obra pueden explicar los sobreentendidos amores de Antonio María Benavides con la criada y cómo este se convierte en el gran apoyo de sus hijas frente la autoridad de la madre.

BERNARDA: “(...) Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre (...).”

(García Lorca, p. 158)

Bernarda ejerce un dominio total sobre la casa, administra los bienes, educa y controla a sus hijas en un papel que tradicionalmente se asocia al padre. Dicha autoridad desmedida sin sentimientos queda reflejada en la página 243:

BERNARDA: “(...) Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga (...).”

(García Lorca, p. 243)

BERNARDA: “(...) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo! ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante, mandaré en lo mío y en lo vuestro! (...).”

(García Lorca, p. 185)

Mario Camus, en su película, nos muestra la falta de sentimientos de Bernarda hacia sus hijas en muchas secuencias, incluso en las más dramáticas. No busca a Adela por la casa cuando esta quiere salir de esa casa - presidio, se limita a estar en la cocina con Angustias y

³ El maltrato físico a las hijas por parte de Bernarda es tratado de forma diferente en la versión cinematográfica y en la teatral. En la película, sólo golpea a Angustias, no lo hace con el bastón sino con una correa, ya que esta escena se desarrolla en el patio de la casa; en cambio, en la obra teatral, Bernarda golpea a Angustias con el bastón, ya que la escena se desarrolla, en el primer acto, en el salón. En la versión teatral, la agresión física de Bernarda es también a Martirio; en el acto segundo, la golpea con el bastón tras descubrir que ella es la que ha robado el retrato de Pepe el Romano.

Martirio, sintiéndose victoriosa al frustrar los amores de Adela; es el último personaje en contemplar a su hija colgada del techo y, cuando ambas quedan a solas en la habitación, no llora ni se lamenta, sólo tiene palabras de amenaza para Pepe el Romano y temiendo los comentarios en el pueblo. Bernarda nunca se sentirá responsable de la muerte de su hija menor.

Su clasismo se muestra en el orgullo de pertenecer a la burguesía campesina acomodada y considera que nadie del pueblo merece tener relaciones con sus hijas. Sus vecinos la temen por su agresividad y porque conoce todos sus secretos y habladurías de cada una de las familias del pueblo.

Siente obsesión por las apariencias, por el “qué dirán”, tratando de mantener la decencia y la honra de su familia hasta en los momentos de mayor dramatismo⁴. Esa obsesión le hace mantener encerrada bajo llave a su madre y, cuando esta se escapa, sólo se preocupa de que los vecinos no la vean.

En el film de Mario Camus es acertadísima la elección de Irene Gutiérrez Caba (1930-1995) para encarnar la figura de Bernarda. Esta actriz, con una amplia trayectoria teatral, fue capaz de mostrar su rostro inmovible y frío.

MARÍA JOSEFA (ochenta años) representa, desde el punto de vista objetivo, la vejez y la locura; pero, desde el punto de vista simbólico, en la obra teatral y fílmica, es la encarnación de la verdad encerrada bajo llave; una verdad que incomoda a todos, en especial a Bernarda por su mundo de apariencias. Cuando Bernarda la deja salir al patio no la deja acercarse al pozo, no porque tema que se arroje a él, sino por miedo a que desde ese lugar puedan verla las vecinas en semejante estado⁵. Y a las hijas de Bernarda también les incomoda la presencia de María Josefa porque les dice a la cara las verdades que no quieren reconocer.

⁴ Tras el suicidio de Adela, Bernarda acaba la obra teatral de Lorca con las siguientes palabras: “(...) Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (...)”

⁵ En un artículo del periódico *El País* publicado el 21 de octubre de 2015, se hace referencia a que la inspiración de esta obra teatral le vino por el pozo medianero que compartía su familia en el pueblo de Valderrubio con la familia de Frasquita Alba. El poeta le confesó al embajador chileno Enrique Morla que al final del patio de la casa de Valderrubio había un pozo y, desde allí, espiaba a la familia Alba, cuyas actitudes le intrigaban: “Un infierno mudo y frío en ese sol africano (...)”.

En la versión cinematográfica, Mario Camus le concede a este personaje más importancia que Lorca, multiplica su presencia en la pantalla y le atribuye diálogos que en la obra teatral corresponden a la criada⁶. También, en la escena (presente solo en la película) en la que Adela deja salir a su abuela a la azotea vestida de novia, esta aprovecha para realizar una premonición⁷ de lo que va a ocurrir entre sus nietas sin que nadie le preste atención.

LAS HIJAS: todas sienten una lucha interior entre el deseo de libertad, salir de los muros opresivos de la casa, y la reclusión por ocho años de luto que les ha impuesto su madre. Su aislamiento y soledad hacen que todas estén obsesionadas por encontrar un hombre que sea su libertador de la esclavitud de la casa, de la madre.

Las cuatro hijas mayores están más dominadas por la madre, aceptan con resignación su autoridad y, por tanto, muestran una personalidad más débil y rebelde que la hija menor, Adela.

Angustias (treinta y nueve años) es la hija del primer matrimonio de Bernarda y única heredera de la fortuna de su padre. Su dote es lo que impulsa a Pepe el Romano a cortejarla, a pesar de ser fea y sin atractivos y de contar quince años más que él.

MAGDALENA: “(...) Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos entornos. Lo natural sería que te pretendiera a ti, Amelia, o a nuestra Adela, que tiene veinte años, pero no que venga a buscar lo más oscuro de esta casa, a una mujer que, como su padre, habla con la nariz (...)”.

(García Lorca, pp. 176-177)

Angustias es consciente de su ventajosa dote respecto a sus hermanas y se lo hace saber continuamente. Ansía casarse con Pepe pero no es una ilusión o una pasión; sus

⁶ CRIADA: “(...) Quería llamarte para que le dieras agua de fregar, siquiera para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que le das (...)”.

(García Lorca, p. 159)

⁷ MARÍA JOSEFA: “(...) Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar (...)”.

(García Lorca, p. 267)

sentimientos hacia Pepe son ciertamente contradictorios, su matrimonio es la salida del infierno que es su casa⁸.

Magdalena (treinta años) es la más bondadosa y sumisa de todas las hermanas, es la única hija que llora en el funeral de su padre. Acepta con resignación su soltería y reconoce que le hubiera gustado ser hombre para ser libre, aunque, en ocasiones, muestra una sutil ironía⁹ con sus hermanas, sobre todo con Angustias.

MAGDALENA: “(...) Sé que no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura (...).”

(García Lorca, p. 157)

Amelia (veintisiete años) es el personaje con menor concreción, tanto en la obra lorquiana como en la obra cinematográfica. Es una persona sumisa, resignada, temerosa de la autoridad materna y temerosa de los hombres, con un sentido del pudor y vergüenza enfermizos; no obstante, al igual que sus hermanas, siente como un castigo su condición de mujer. Tanto en la obra teatral como en la película, muestra una cierta afinidad con Martirio, mostrándose siempre pendiente de sus enfermedades.

Martirio (veinticuatro años) es el personaje que representa la envidia y el sufrimiento por encima de las demás hermanas. En la versión cinematográfica es un personaje con un mayor comportamiento erótico que en la obra teatral, acariciando su cuerpo al imaginar la pasión de Adela y Pepe el Romano. Físicamente es una muchacha deforme.

ADELA (*a Martirio*): “(...) Si quieres te daré mis ojos (...) para que compongas la joroba que tienes, pero vuelve la cabeza cuando yo pase (...).”

(García Lorca, p. 202)

A pesar de ello, es la única hermana que pudo haberse casado con Enrique Humanes, pero la oposición de su madre a este matrimonio fue total porque no era de su clase social.

⁸ ANGUSTIAS: “(...) Debía estar contenta y no lo estoy... Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros (...).”

(García Lorca, p. 251)

⁹ ANGUSTIAS: “(...) Yo me encuentro bien, y al que le duela que reviente”.

MAGDALENA: Desde luego, hay que reconocer que lo mejor que has tenido siempre ha sido el talle y la delicadeza (...).”

(García Lorca, p. 190-191)

Tanto en la obra teatral como en la película es la hija más reprimida por el deseo sexual, aunque confiesa a sus hermanas tener miedo a los hombres¹⁰. Sus celos hacia sus hermanas desencadenan el trágico final; a Angustias le roba el retrato de su novio y vigila constantemente a Adela hasta descubrir sus amores con Pepe.

Adela (veinte años) es la más joven y bella. Se deja llevar por su pasión y amor incondicional hacia Pepe el Romano y, aun sabiendo que está comprometido con su hermana, lucha por conseguir estar con él. En el texto teatral se hace referencia a que el año anterior hubo un affaire entre Pepe el Romano y Adela, en cambio, en la versión cinematográfica, no se hace referencia a un encuentro anterior entre ambos, sino que la atracción surge cuando comienza el noviazgo de su hermana.

PONCIA: “(...) No es toda la culpa de Pepe el Romano. Es verdad que el año pasado anduvo detrás de Adela, y está estaba loca por él, pero debió estarse en su sitio y no provocarlo (...).”

(García Lorca, p. 260)

El amor que encarna Adela es típicamente lorquiano, representa el enfrentamiento entre la realidad y la ilusión. También, este personaje encarna la rebeldía y el deseo de libertad ante el acto dictatorial que su madre tiene impuesto en su casa; se atreve a vestirse con un vestido verde, se enfrenta a Poncia, a sus hermanas e incluso a su madre cuando es capaz de partirle en dos mitades el bastón afirmando que “se han acabado las voces de presidio”¹¹. De hecho, cuando su rebelión fracasa, el suicidio es la forma definitiva de liberarse.

En la obra teatral, el suicidio de Adela cuando cree que Pepe ha muerto, es casi inmediato; entra en su dormitorio y se ahorca. En cambio, en la versión fílmica, para acrecentar el dramatismo del momento, la escena se alarga, dos de sus hermanas y Poncia la buscan por las distintas dependencias de la casa. Comienzan taconeos y palmas como única

¹⁰ MARTIRIO: “(...) Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. (...) siempre tuve miedo de crecer por temor a encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea, y los ha apartado definitivamente de mí (...).”

(García Lorca, p. 170)

¹¹ ADELA: “(...) *(arrebata el bastón a su madre y lo parte en dos.)* Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé un usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (...).”

(García Lorca, p. 275)

banda sonora, que aumenta en intensidad y rapidez, semejando los latidos del corazón, mientras Adela busca salir de la casa y cuando se aferra a la reja de la ventana, testigo del cortejo de su hermana y de su propia seducción, totalmente derrotada. Ese angustioso taconeo, Mario Camus lo prolonga hasta que se descubre el cuerpo de Adela, cesando de inmediato.

OTROS PERSONAJES:

Poncia (sesenta años) tiene la misma edad de Bernarda y una muy parecida forma de entender la relación hombre-mujer¹², la preocupación por el “qué dirán” y la visión tradicional de la moralidad.

Pero, en la versión cinematográfica, la visión tradicional de la moralidad que tiene Poncia es más relajada; cuando imita al párroco cantando el *Pater Noster*, la criada le dice que va a hacerse polvo la garganta y ella, con un gesto obsceno, responde: “Otra cosa hacía polvo yo”.

Es la única capaz de tutear a Bernarda y parece que tiene confianza con ella, aunque esta siempre le deja claro su papel de criada en la casa. Con la sabiduría, experiencia e intuición propia de la edad, es la primera que se da cuenta del drama que está gestándose en la casa y lo insinúa a Bernarda.

Pepe el Romano (veinticinco años) es el personaje invisible por antonomasia. Su papel es fundamental en la obra. De él se tienen pocos datos, su edad, su buen porte y su ambición; busca el amor en Adela y el dinero de Angustias. Tanto en el teatro como en el cine, se le presenta con connotaciones negativas, como un cobarde que no defiende a Adela en el enfrentamiento con su familia y huye cuando le dispara Bernarda. Sin embargo, la visión que tiene de él María Josefa es ciertamente idealizada al considerarlo un gigante o un león.

Nunca aparece físicamente en la obra teatral, pero, en la película se nos muestra por la noche sobre su caballo, vestido con un cierto aire de señorito andaluz.

¹² PONCIA: “(...) Yo tengo la escuela de tu madre. Un día me dijo no sé qué cosa y le maté todos los colorines con la mano del almirez. (...)”

(García Lorca, p. 199)

8. Conclusión

Con la obra *La casa de Bernarda Alba*, tanto Lorca como Camus hacen una denuncia pública de la sociedad patriarcal (en este caso matriarcal) en la España profunda. El ámbito rural siempre ha favorecido al hombre y la mujer ha sido la víctima; Lorca y Camus nos muestran cómo una mujer, en ausencia del varón, actúa siguiendo el mismo rol de éste: apoyando un orden social autoritario, de forma tiránica y cruel sobre su propia familia. Aunque los hechos presentan la autoridad despótica de una mujer, ellos son el reflejo de una sociedad protectora hacia el hombre; los matrimonios se basan más en cuestiones económicas y sociales que en decisiones amorosas o personales; la vida familiar es el acatamiento y sometimiento de la mujer al marido.

La sociedad machista se refleja en la actitud de Pepe el Romano, que huye y no defiende sus sentimientos, si los tenía, ni se preocupa por las consecuencias de sus actos; en la sociedad patriarcal a los hombres se les perdona todo.

A pesar de las divergencias que pueden encontrarse entre la versión teatral y fílmica de *La casa de Bernarda Alba*, queda claro que, en ambas, la mujer es la gran protagonista de la trama, entendida en sentido genérico. La mujer sometida a las normas y leyes patriarcales, es una situación que todavía se mantiene en algunas esferas de nuestra sociedad. Si extrapolamos a otros países, el sometimiento de la mujer al patriarcado es evidente; de ahí la plena vigencia de esta obra de García Lorca mostrando una problemática universal.

Mario Camus sigue, con absoluta fidelidad, la obra de Lorca. Utilizando el mismo guión de la obra teatral consigue hablar con sus planos e imágenes, enfatizando y desarrollando diálogos, mensajes y temas. Con los recursos que le proporciona el cine, explora las distintas estancias de la casa de Bernarda, escudriña los rostros de las protagonistas con primerísimos planos, con transiciones de escenas que refuerzan el dramatismo del texto original.

Desde el punto de vista puramente visual, el escenario de la película es muchísimo más variado que el escenario de la obra teatral. Camus enfatiza la idea de casa-presidio con las rejas de las ventanas. De los hombres, sólo se habla en la obra teatral; en cambio, los recursos cinematográficos permiten a Camus ofrecernos la gallardía de Pepe el Romano sobre su caballo, su silueta que se agiganta en la ventana, o evocar su imagen en el relincho del caballo garañón en el patio. El lenguaje cinematográfico permite al cineasta contrastar el

mundo interior de la casa de Bernarda y el mundo exterior, el pueblo; algo muy difícil de realizar sobre un escenario.

En definitiva, la fiel adaptación que Camus hace de la obra de Lorca no impide que el mundo visual y sonoro, característico del cine, amplifique el mensaje del drama, haciendo que ambas obras converjan en el mismo mensaje. Ambas versiones de *La casa de Bernarda Alba* transmiten lo mismo y se puede afirmar que la diferencia sustancial entre ambas radica casi exclusivamente en la materia prima utilizada por ambas: la palabra, en el hipotexto de García Lorca y la imagen en el hipertexto de Camus.

9. Bibliografía

García Lorca, Federico, *La casa Bernarda Alba*; edición de M^a Francisca Vilches de Frutos, Madrid: Cátedra: 1936.

Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica, D.L.: 1985.

Guillén, Claudio, *Múltiples moradas: ensayo de literatura comparada*, Barcelona: Tusquets: 1998.

Doménech, Ricardo, *La casa de Bernarda Alba y le teatro de García Lorca*, Madrid: Cátedra, D.L.: 1985.

Casanova, Julián y Gil, Carlos, *Historia de España en el siglo XX*, Ariel: 2010.

Pérez Vidal, Carmelo R., *Y el teatro se hizo cine. La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*, Localización: Revista Latente: Revista de Historia y Estética Audiovisual, ISSN 1697-459X, N^o 9, 2011, págs. 79-87.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160648>

Sánchez Navas, J., *Un modelo de adaptación teatral: La casa de Bernarda Alba*, Universidad de Granada. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-teatro-en-el-cine--0/html/ff16fcdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.htm

Martí, Alexandra, *Estudio teatral y fílmico de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca y Mario Camus*, Congreso de Literatura Española Contemporánea.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4278029>

Ruiz Montilla, J. (29 de Octubre de 2015). *Regreso a la casa de Bernarda Alba*. *El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613_664161.html

10. Filmografía y Webgrafía

FILMOGRAFÍA

Camus, M. (1987), *La casa de Bernarda Alba*. España.
<https://www.youtube.com/watch?v=D95RW5jwP3I>

WEBGRAFÍA

- <http://misdoscafes.com/ricciotto-canudo/>
- <http://www.monografias.com/trabajos107/estudio-relaciones-literatura-y-cine-metodo-comparativo-semiotico-textual/estudio-relaciones-literatura-y-cine-metodo-comparativo-semiotico-textual.shtml>
- http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/relaciones-entre-el-cine-y-la-literatura-el-teatro-en-el-cine--0/html/ff16fcdc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.htm
- http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613_664161.html