

Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, edición de Mariano de Paco, Barcelona, Octaedro, 1999.

Tras el ya lejano centenario del nacimiento de Federico García Lorca, se nos presenta una nueva edición de *La casa de Bernarda Alba*, en una loable empresa editorial –la Biblioteca Octaedro, que dirigen Milagros Rodríguez Cáceres y Felipe B. Pedraza Jiménez. El responsable de esta edición es Mariano de Paco, profesor de la Universidad de Murcia, especialista en el teatro español contemporáneo, a quien debemos imprescindibles trabajos sobre Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Martín Iniesta y, ahora también, sobre Lorca.

La “Introducción” se abre con una panorámica de los años 20 –“Crisis y renovación teatral”–, donde el autor de la misma hace hincapié en aquellos intentos dramaturgicos que pretendieron “modificar la condición de los receptores habituales” (p.10). Y no deja de ser significativo que el nacimiento de ese teatro nuevo venga unido a muy conocidos nombres del 98, como son Valle, Azorín, Unamuno y Baroja, autores que, con el alborar del siglo, también iniciaron la renovación de otros géneros literarios (novela, ensayo y cuento). Así, pues, en ese ambiente de nuevas inquietudes se gesta todo el teatro de Federico García Lorca, en un paréntesis que va desde 1920 –*El maleficio de la mariposa*– a 1936 –*La casa de Bernarda Alba*–. Como señala Mariano de Paco, las obras primera y última del teatro lorquiano están unidas porque en ambas sus protagonistas (Curianito el Nene y Adela, respectivamente) mueren por amor, cerrándose así un extraño círculo. Así, pues, un teatro –el de García Lorca– que empezó siendo “de lo imposible” o “del porvenir” y que acabó moviéndose “entre el éxito en la escena y el teatro imposible” (p. 28).

En el análisis de *La casa de Bernarda Alba* se pone de manifiesto, de nuevo, la base real –personajes y geografía– en que se apoya la obra, siguiendo a Francisco García Lorca y los más recientes estudios de Ian Gibson, sobre todo. En cuanto a los antecedentes literarios, junto a los ya señalados por la crítica en múltiples ocasiones (*La Celestina*, *El médico de su honra*, la galdosiana *Doña Perfecta*), Mariano de Paco añade influencias próximas a Jacinto Benavente y a Ramón del Valle-Inclán. De Benavente, el mencionado crítico apunta certeros y sorprendentes parentescos de *La casa* con dos conocidos dramas benaventianos: *Señora ama* (1908) y *La Malquerida* (1913), ambos bien estudiados por Mariano de Paco. Por lo que a Valle respecta, se señala como posible influencia “Ligazón”, una pequeña pieza dramática incluida en el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* (1913).

En lo que a interpretaciones se refiere, Mariano de Paco hace un exhaustivo repaso por las muchas –y variadas– hasta ahora habidas (políticas, sociales, existencialistas, unidas al feminismo). A todas ellas, el profesor De Paco añade una muy personal que pone de manifiesto la influencia de la *Biblia* en *La casa de Bernarda Alba*. Y de esta manera, ve en el personaje de Bernarda una nueva versión del “Dios juez” del *Antiguo Testamento*, mientras que Adela representaría más bien el “Cristo redentor” del *Nuevo Testamento*. Pese a todo, las interpretaciones bíblicas no se ciñen, de forma exclusiva, a estos dos personajes, sino que en notas a pie de página se sigue insistiendo en ellas, aunque desde otros ángulos. Y así, la frase de la Poncia, en el acto segundo, que dice: “Lo visto, visto está”, recuerda la que Poncio Pilatos (cuyo nombre evoca el de la criada) pronunció cuando los pontífices de los judíos le reprocharon el rótulo que proclamaba sobre la cruz la realeza de Cristo: “Lo escrito, escrito está” (p.

124, n. 53). O el episodio de la hija de la Librada, tan próximo a la lapidación de la adúltera del Evangelio (p. 131, n. 57). Dos ejemplos, entre muchos.

El análisis de la estructura –“Espacio y tiempo”– es, quizá, el apartado que mejor demuestra lo perfecta que es, por la armonía entre sus distintas partes, *La casa de Bernarda Alba*, cima del teatro lorquiano. Una estructura externa dividida en tres actos; una estructura interna enmarcada por los *silencios* que ordena Bernarda al inicio y al final de la obra (al igual que los lutos, las campanas que suenan o habrán de sonar). Un espacio opresivo –la casa–, en tres estancias distintas cada acto: casa en la que nada o casi nada pasa, y donde tanto acontece fuera, en la calle. A su vez, tres días distintos de un verano que, sin embargo, dan la impresión de ser la mañana, la tarde y la noche de uno solo. Y, a pesar de lo dicho, Mariano de Paco piensa que *Bernarda Alba* tiene un final abierto, porque pudiera ser que la muerte de Adela, nada baldía, haya servido para que las hermanas rompan el férreo silencio que pretende imponer Bernarda. La esperanza de que esto ocurra, de que algo cambie fuera ya de los ojos de los espectadores, concede cierta apertura al final de esta tragedia lorquiana, como ocurre en muchos dramas de Antonio Buero Vallejo; un final abierto que, de algún modo, ya imaginó Reinaldo Arenas en su delirante cuento “El cometa Halley”, incluido en *Adiós a mamá (De La Habana a Nueva York)*, de 1995. Además, hay que contar con los múltiples interrogantes que se quedan sin respuesta al terminar la lectura de *La casa* o cuando cae el telón (¿qué extraños vínculos unen a Bernarda y la Poncia? ¿Por qué las tías de Angustias merecían, por parte de Bernarda, los calificativos de *suavonas* y *yeyos*?).

El último punto del estudio introductorio –“*La casa de Bernarda Alba* en la escena”– tiene la virtud de recordarnos cuáles han sido los montajes más importantes de esta obra. Entre ellos, llama la atención el que fuera el estreno de esta tragedia lorquiana en España: nos estamos refiriendo a la puesta en escena del 20 de marzo de 1950 (cinco años después del estreno bonaerense de Margarita Xirgu), la cual estuvo dirigida por José Gordón y José Marfá de Quinto en el Teatro de Ensayo “La Carátula”. Aun hoy nos hacen sonreír aquellas críticas que nos hablaban de un texto escrito “con un tintero lleno de cieno” y de una “carnalidad bestial” (p. 58). Otros estrenos memorables fueron el de 1964, a las órdenes de Juan Antonio Bardem y con unos decorados del pintor Antonio Saura; o el del año 1976, con un Ismael Merlo haciendo de Bernarda. De este magnífico repaso que nos ofrece Mariano de Paco, yo destacaré el montaje que, en 1992, llevó a cabo el Centro Andaluz de Teatro (CAT), ya que su director, Pedro Álvarez Osorio, hizo una puesta en escena homenaje a la mujer andaluza, que nunca se ha dejado guiar por la razón sino por el sentimiento; es más, una puesta en escena hecha con el convencimiento de que la obra de Lorca iba dirigida a su madre, como lo demuestra el acróstico A MAMA formado por las iniciales de los nombres de las hijas de Bernarda.

Pero una buena edición crítica –y esta que analizamos lo es– debe también fijar el texto. Como es bien sabido, la versión definitiva de *La casa* nos la ofreció, en 1981, el crítico Mario Hernández, quien cotejó la versión impresa de la obra, basada en el apógrafo que utilizó la Xirgu en el estreno de 1945, con el autógrafo del poeta; la misma que reprodujo Miguel García-Posada en sus *Obras Completas* de 1997. Esto no supone ningún obstáculo para que la editorial Cátedra siga reproduciendo un texto defectuoso de *Bernarda Alba* desde 1978 –me refiero a la edición de Allen Josephs y Juan Caballero–.

Así las cosas, Mariano de Paco, en su edición, hace nuevas correcciones con el fin de fijar de una vez por todas el texto de *La casa de Bernarda Alba*. Por ello, corrige la puntuación, matiza el léxico (en p. 179, en una acotación tras la muerte de Adela, se lee "Todo guarda silencio" donde antes se transcribía "Todo queda en silencio"), establece el número exacto de personajes, cambia el nombre de algunos (un personaje que aparece siempre como Don Arturo y que en el manuscrito "se lee, sin lugar a dudas, Don Antonio", p. 93). Correcciones que, como es normal, se indican en las notas a pie de página.

Queda por destacar la calidad de la edición y el buen diseño, aspectos que acercan este libro a las clásicas editoriales –Espasa Calpe, Cátedra, Castalia–, alejándola de las cada vez más ramplonas colecciones escolares. En definitiva, un trabajo en el que su autor –Mariano de Paco– se muestra gran conocedor de la obra lorquiana (como prueban bibliografía citada y eruditas notas) y que, al mismo tiempo, es capaz de introducir nuevas ideas interpretativas (la influencia bíblica, el final abierto) que permitan una mejor comprensión de *La casa de Bernarda Alba*, una de las obras más bellas del teatro –y no sólo español– del siglo XX.

J. Manuel Vidal Ortuño

DÍEZ, Víctor M. *Oído en tierra*. Mérida: De la Luna Libros. 2000. 80 pp.

Evaporado va (1996), *Cordura abajo* (1996) y *Circo varado* (1999) son los tres primeros poemarios de Víctor M. Díez (León, 1968), que colabora frecuentemente en revistas como *El signo del gorrión*, la cual acoge una poesía que tiende a lo experimental, a la tensión estilística, en busca no del lector fácil, sino del estímulo de la inteligencia. Ahí se siente cómoda la poesía de Víctor M. Díez, que con *Oído en tierra* obtuvo el premio de Ciudad de Mérida. La de Víctor M. Díez es una poesía concentrada, tensa, de reducida materia verbal. No hay una entrega emocional, sino una perspectiva distante entre el sujeto y la materia, un exteriorismo u objetivismo en el que el sujeto apenas se delata. De ahí el predominio de la frase nominal. A eso se le ha llamado purismo o neopurismo; hay toda una tradición, antigua y moderna, que en el caso de Víctor M. Díez pasa por filtros cercanos: Gamoneda, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Olvido García Valdés... No hablo de influencias, sino de proximidades. Más allá, el magisterio de Paul Celan o Montale.

El poeta observa objetos o acciones sin importancia y apenas reconocibles en sus palabras, las cuales disuelven la acción, el objeto o el rostro: el mendigo, o lo que sea, que recoge desperdicios acaso ("pequeños objetos intocables"), unos cuadros pintados por alguien, palabras que suenan en un idioma que no se entiende, palabras y gestos de alguien extraño.... La vida es eso y el papel del poeta, extraer significados, intuiciones, algo que está más allá de la cosa o de la acción, pero sin buscar tampoco trascendencias, simbolismos, verdades metafísicas: tras esos "pequeños objetos intocables" el poeta ve que el mendigo (o lo que sea) "recuperaba su pánico"; los cuadros pintados suscitan multitud de sugerencias: tras el cuadro hay una presencia que late, acaso la del amigo (o amigos) que lo pintó y que, en soledad, se añora: "Comiendo solo, mesa para dos, / leí tu nombre en cada plato"; las palabras de un idioma ininteli-