

Y EL TEATRO SE HIZO CINE.
«LA CASA DE BERNARDA ALBA»,
DE FEDERICO GARCÍA LORCA
A MARIO CAMUS

Carmelo R. Pérez Vidal
Dácil Vera González
Universidad de La Laguna

RESUMEN

La casa de Bernarda Alba, obra de teatro de Federico García Lorca, fue llevada al cine por Mario Camus en 1987, en un momento en que la Ley Miró favorece un cine literario que huye del entretenimiento fácil. En este artículo tratamos de hacer un análisis de las diferencias y similitudes entre la película y la obra de teatro, además de mostrar el momento que vive el cine español en los años 80 del siglo xx.

PALABRAS CLAVE: *Bernarda Alba*, teatro, Federico García Lorca, Mario Camus, cine español.

ABSTRACT

«And The Play Became Cinema “*The House Of Bernarda Alba*”, From Federico García Lorca To Mario Camus». *The House of Bernarda Alba*, play by Federico García Lorca, was scripted to film format by Mario Camus in 1987, in a moment under the so called Miró Law that fostered a literary cinema that shunned facile entertainment. This article is intended an analysis on the differences and similarities between the film and the theatrical play, just as it shows the situation of Spanish cinema along the 1980s.

KEY WORDS: *Bernarda Alba*, Plays, Federico García Lorca, Mario Camus, Spanish Cinema.



Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. No lo sé.
Mario CAMUS

...Y BERNARDA LLEGÓ AL CINE

Muchas obras literarias han sido transvasadas del escenario teatral a la pantalla cinematográfica. El principal problema al que se enfrenta el cineasta radica en la elección de un estilo de adaptación: el resultado no es el mismo en el teatro filmado, donde el plató es tratado como un mero escenario y la cámara adopta el punto de vista del espectador (MRP, modo de representación primitivo), que en la traducción cinematográfica de una obra teatral, donde lo esencial radica en transmutar el texto teatral en lenguaje cinematográfico y donde, por tanto, lo que más se suele alabar es el distanciamiento que se consiga entre teatro y cine.

Estos enfoques contrapuestos pueden considerarse como los extremos de la fusión entre ambos géneros. A medio camino situamos *La casa de Bernarda Alba*, pues su intención no parece ser la de enmascarar la obra de teatro de Federico García Lorca, ni simplemente «llevarla a la pantalla», sino la de enriquecerla por medio del lenguaje cinematográfico.

Aunque, en líneas generales, la crítica acusó a Mario Camus (Santander, 1935) de haber realizado «teatro filmado», y en esto se basó la mayoría de los críticos para menoscabar el filme: «Pedro Larreta y Camus, al formalizar para la pantalla la lógica de la tragedia, han elegido una vía híbrida de ambas opciones, y esto es para su filme suicida¹. Lo que se valoró fue la capacidad (o incapacidad) de camuflaje del director: [...] pese a la fuerza de secuencias aisladas, de las que destacaremos la del funeral, que es un puro ejemplo de cine»². Precisamente, esta escena a la cual se refiere Ángel Fernández-Santos, no pertenece a Lorca, sino que es un recurso utilizado por Camus para la presentación de los personajes, precedida de un plano de situación del pueblo donde se desenvuelve la trama.

Si bien en teatro el drama se comunica, básicamente, por medio de los diálogos, en cine hay un discurso visual más próximo (gestos, expresiones, miradas), a través de la «escritura» de la cámara y del montaje.

En conclusión, una adaptación cinematográfica resultaría ser, al menos para un sector de la crítica, más valorada cuanto menos se parezca al original literario —como si la lente de la cámara hubiera de actuar como los espejos deformantes de la calle del Gato—, y en ello tal vez resida la causa de las calificaciones despectivas —«literaturizante», «coartada culturalista», «paradigma de la acomodación literaria», «academicismo camusista»— que recibieron las películas filmadas por Camus en la década de los 80.

¹ A. FERNÁNDEZ-SANTOS, «Misión imposible», *El País*, 05/02/1987.

² Ídem.

Cuando Mario Camus dirige en 1987 *La casa de Bernarda Alba* ya cuenta con un largo bagaje de adaptaciones cinematográficas de obras literarias, lo que descartaría, en principio, la acusación implícita de oportunismo «de cara a las subvenciones estatales»: desde obras de Calderón de la Barca y Lope de Vega (*La leyenda del alcalde de Zalamea*, 1972) a Ignacio Aldecoa (*Young Sánchez*, 1964, *Con el viento solano*, 1967, y *Los pájaros de Baden-Baden*, 1975), Camilo José Cela (*La colmena*, 1982), y Miguel Delibes (*Los santos inocentes*, 1984), además de —entre otras— las series televisivas *Paisaje con figuras* (1976), con guiones de Antonio Gala, y *Fortunata y Jacinta* (1979), basada en la obra de Pérez Galdós.

Dentro de sus adaptaciones hallamos diferentes tipos. Por un lado, trabaja sobre textos novelados, y por otro sobre obras de teatro. En este último género Camus posee una propia experiencia, pues se encargó de la dirección escénica y fue responsable de *¿Por qué corres, Ulises?*, de Antonio Gala, en 1975 (obra no exenta de polémica, pues supuso el primer desnudo femenino sobre un escenario, el de Victoria Vera, justo antes de la muerte de Franco). Incluso llega a adaptar obras pictóricas para la pantalla, como ocurre con la serie de grabados de Francisco de Goya, *Los desastres de la guerra*, vertida a la pequeña pantalla por Camus en la serie televisiva homónima (1983).

ESCRIBIENDO EL GUIÓN

Las películas que preceden a *La casa de Bernarda Alba* son dos de sus obras más conocidas, *La colmena* y *Los santos inocentes*, que le brindan reconocimiento internacional como cineasta. Pero entre ambas existe una diferencia, mientras en *La colmena* (obra de referencia de la literatura de posguerra), el autor de la obra original, Camilo José Cela, no se implicó en ningún momento en la gestación del guión, en *Los santos inocentes* (análisis de la servidumbre rural durante el franquismo) Delibes aportó una ayuda fundamental, que no representó una mengua de la libertad creativa del director, sino un apoyo a la misma.

Es evidente que Camus no cuenta con la ayuda de Lorca, quien ni siquiera llegó a ver representada su obra de teatro, escrita en 1935 y estrenada en 1945, en Argentina, y en España nada menos que en 1964, dirigida, curiosamente, por un hombre de cine, Juan Antonio Bardem, con escenografía de Carlos Saura, para el madrileño Teatro Goya³.

La muerte de Lorca, fusilado en 1936, lo convirtió en un icono internacional de la Guerra Civil española. El autor no dejó ninguna indicación, ni correcciones, es más, el texto teatral apenas tiene acotaciones para la puesta en escena, y casi no hay referencias a las actividades de los personajes mientras hablan, lo que permite mayor libertad para la realización, tanto teatral como cinematográfica.

³ MARTÍNEZ RUIZ, Florencio, *Reseña*, núm. 2, 1964, p. 125.



El guión de la película abunda en supresiones parciales del texto original, para cambiar el ritmo y el tiempo, y agilizar la acción. Contiene una serie de visualizaciones, que en teatro ocurren fuera de escena y a las que solo se hace referencia por medio del diálogo, como ocurre con el entierro del marido de Bernarda, con la presencia de los hombres en el duelo, o con el paso de Pepe el Romano. La plasmación de estas imágenes no supone una traición al texto teatral, sino una creación del guionista, quien resuelve en imágenes la mera alusión de un texto.

La presencia de recursos cinematográficos y fotográficos en la obra poética y dramática de Lorca es una constante, es más, el poeta declara al presentar a los personajes⁴: «Estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico».

La representación del espacio creado por Lorca resulta escueta y abstracta, mientras en el filme se hace real y concreta, lo que evita la desorientación espacial del espectador.

A la hora de escribir el guión, Camus lleva a cabo transformaciones en el primer y segundo actos, dejando el tercero casi como en el texto teatral. En el primer acto las variaciones consisten en la alteración del orden de las acciones y en supresiones parciales del texto. En el segundo acto encontramos que algunas descripciones discursivas se transfieren a imágenes descriptivas, como el momento en que vemos enjalbegar el patio.

La primera escena, tras la subida del telón sobre el que se suceden los títulos de crédito, corresponde a una creación exclusiva para la película, a la que Lorca no hace referencia. Con un lenguaje exclusivamente cinematográfico se nos ubica en el pueblo por medio de un plano general, para pasar al interior de la iglesia, donde se celebra el funeral del marido de Bernarda.

En esta escena, la primera imagen es un plano detalle de la mano de Bernarda aferrada al puño del bastón (foto 1), lo que ya nos evidencia el carácter de la protagonista. Por medio de fundidos encadenados, iremos conociendo el rostro de sus hijas, las que sufren y las que no, hasta llegar a la criada Poncia, quien socorre a una de las muchachas, desmayada por el calor. A Bernarda sólo la vemos de espaldas, sobredimensionada, ante el féretro de su marido. La criada Poncia vuelve a la casa familiar, por el camino se deja entrever la pobreza y segura del pueblo, mostrándonos también la fachada de la casa, con la ventana de los encuentros entre Angustias y su pretendiente, que llenarán la casa de enfrentamientos. Sólo aquí comenzaría la obra original de Lorca, con el diálogo entre Poncia y la criada que limpia la casa, mientras esperan la llegada de los asistentes al funeral.

La obra se desarrolla en la Granada rural, en la década de los 30 del s. xx, a la cual se hace un guiño de respeto introduciendo al final una soleá de Fernanda de Utrera. De hecho, resulta ser la única pieza musical en la banda sonora de la película, compuesta sólo de elementos extradiegéticos, que centran la situación, como pueden ser sonidos de gallinas, caballos y otros animales, que nos remiten al entorno rural.

⁴ GARCÍA LORCA, Federico (1993), *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, p. 117.



Foto 1. Primera imagen, detalle de la mano de Bernarda Alba.

A grandes rasgos, la trama comienza con el funeral del segundo marido de Bernarda, una mujer de posibles (o eso cree ella), cuya mayor obsesión es no dar lugar a habladurías. De un matrimonio anterior tiene a su hija mayor, Angustias, a quien pretende casar con el mejor mozo del pueblo. En este punto es donde entran los problemas en casa de Bernarda, quien a pesar de los avisos que le hace su criada Poncia («buena perra», se llama ella misma), pone a las hermanas unas en contra de otras por la atención (ni siquiera amor) de Pepe el Romano (el ausente omnipresente), culminando la historia en un desenlace fatal con el suicidio de Adela, la más joven de las hermanas (víctima de la mentira, el odio y la represión), quien ha mantenido relaciones ocultas con el galán. Tras este amargo fin, a Bernarda sigue importándole tan sólo el qué dirán (...*murió doncella*⁵) y casar a Angustias como es debido.

En relación al reparto hay que destacar que, para el personaje «epónimo», la elección de Irene Gutiérrez Caba (1930-1995) resulta fundamental. Esta actriz, de amplia trayectoria teatral, es capaz de mostrar la mirada fría y el rostro inconmovible idóneos para encarnar a la dura Bernarda, quien pega a su hija con una fusta, como a un animal, sin que eso altere su expresión.

El personaje de María Josefa, la madre de Bernarda (foto 2) —encarnado por Rosario García-Ortega (1911-1994), cuya vida transcurrió sobre los escenarios teatrales—, resulta ser, entre todo un entramado de féminas, el más simbólico.

La versión cinematográfica le concede más importancia, multiplicando su presencia, y atribuyéndole algunos diálogos que en la obra original corresponden al personaje de la criada. Vive encerrada en la azotea, fuera de la vista de todos, y trata constantemente de fugarse (...*tiene los dedos como cinco ganzúas...*⁶), convirtiéndose

⁵ Del guión original.

⁶ Ídem.



Foto 2. El personaje de María Josefa, la madre de Bernarda Alba.

en la encarnación de la verdad encerrada bajo llave, y una verdad bien incómoda. Cada vez que se escapa, enfrenta a Bernarda y a sus hijas con todas las verdades que estas se niegan a reconocer. En el fondo, María Josefa cumple un papel similar al del coro en el teatro griego clásico, actúa como intermediario a la vez que forma parte de la acción, y relata al espectador lo que ineluctablemente va a pasar. En este sentido, la abuela realiza una premonición de lo que va a ocurrir entre sus nietas, sin que nadie le preste atención, como ocurre con el personaje de Casandra en el *Agamenón* de Esquilo.

Verdad y libertad parecen ser para Lorca los conceptos en los que centra su obra, capitales para la época en que vive, la Segunda República, el período en que una nueva España, despojada de las rémoras del pasado, pareció posible, y motivos fundamentales por los que fue asesinado en 1936, y por los que se constituye en icono internacional de referencia hasta la actualidad.

A primera vista, la obra parece una simple historia de mujeres, de sus celos, rencores y envidias —un «drama de mujeres en los pueblos de España», como la subtitula Lorca—, pero si la conceptuamos como un enfrentamiento entre la mentira y la tiranía contra la verdad y libertad, adquiere una dimensión épica que la distancia del mero costumbrismo.

Por ello, la escena (presente sólo en la película), en que Adela, precisamente ella, deja salir de la azotea a la abuela, vestida de novia, quien aprovecha la ocasión para decirle a sus nietas, de forma premonitoria, que ninguna de ellas se va a casar nunca, y que ella se quiere ir al mar para casarse y ser feliz⁷, resulta la más rica en contenido (foto 3).

⁷ Adela, la hermana que más ansía la libertad, libera a la verdad.



Foto 3. Escena en que Adela deja salir de la azotea a la abuela, vestida de novia.

En la obra son continuas las referencias al agua, símbolo de libertad y prosperidad. Bernarda se queja de vivir en un pueblo sin ríos, solo con agua de pozos, siempre con miedo a beberla por si está envenenada. Esta referencia al agua empozada, puede compararse con la situación de enclaustramiento en que viven las hijas, sin poder salir y con las ventanas cerradas. Durante su encierro María Josefa pide a gritos *ese agua de fregar que me dais* (que en el original vuelve a ser parte del diálogo de la criada), refiriéndose así a la manera en que la trata su familia.

El color también se emplea como símbolo. Aunque se hallan en un periodo de luto riguroso, Adela desafía a su madre al ponerse un vestido verde, el verde de la esperanza que aún mantiene de no marchitar su juventud dentro de la casa.

Estas imágenes se vinculan al momento político que vive España en los años 30, Lorca anticipa (¿como María Josefa?) lo que el fracaso de la República y la victoria de la «vieja España», encerrada en su casticismo y su catolicismo, significarán: el fin de la verdad y de la libertad, encarnado en el franquismo, que sepultará a España durante cuatro largas décadas. Esta es la pugna que Mario Camus elige retomar en los 80, en una España que acaba de estrenarse en la democracia, y que aún sufre los últimos coletazos de una bestia que se resiste a morir. Solo tras el fracaso de la última intentona golpista en 1981 resulta viable filmar una pieza que pretende demoler críticamente todo lo que representó el franquismo.

NUEVOS CINES Y LEY MIRÓ

Tras los años del «Landismo» y del «Destape», a comienzos de los 80 la cinematografía española se enfrenta a una caída de taquilla hasta cuotas inferiores al 25% del total de espectadores. En esa década la escena cultural española osciló



entre la inmediatez de un hedonismo liberador y el deseo de dar voz —e imagen— a las generaciones de la España silenciada por la Dictadura, en suma, el despuntar de la tan traída y llevada «memoria histórica».

En la primera vertiente, recordemos el emblemático «¡El que no esté colocado, que se coloque... y al loro!» de Tierno Galván en 1984, lema de la «edad de oro» de la «Movida» madrileña, llevada a la pantalla por Almodóvar en su primera etapa fílmica, culminada por *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), la película española más taquillera de esos años; junto a él se sitúan, entre otros, Fernando Colomo (*Bajarse al moro*, 1989) y Fernando Trueba (*Sé infiel y no mires con quién*, 1985).

Al amparo de la polémica «Ley Miró» (1983), con la que la directora cinematográfica, reconvertida en directora general de Cinematografía —con el objetivo explícito, tomado de la homóloga legislación francesa, de acercar la cuota de pantalla nacional a un 50% del mercado—, quiso favorecer a los cineastas marginados durante el franquismo y a los realizadores noveles, buena parte de estos —con Camus a la cabeza— se embarcaron en la búsqueda de un cine de calidad, equiparable a la «alta» literatura académica, es decir, acorde a los dictados de *Cahiers du Cinéma*, un cine «comprometido», culturalista y exigente, que excluye la idea del entretenimiento «vulgar». Con desiguales resultados se realizan obras como *Réquiem por un campesino español* (Beatriu, 1985), *Luces de Bohemia* (Díez, 1985), *Tiempo de silencio* (Aranda, 1986), o *El bosque animado* (Cuerda, 1987). Junto a ellos se sitúan, dentro del «nuevo cine vasco», títulos como *Tasio* (Armendáriz, 1984) o *La muerte de Mikel* (Uribe, 1984).

Esta ambición no se vio cumplida, pues, si bien al término del mandato de Pilar Miró, en 1985, la recaudación del cine nacional en taquilla había aumentado, lo hizo en su vertiente más «comercial», con títulos como *La vaquilla* (García Berlanga) y *La corte del Faraón* (García Sánchez).

TÉCNICAMENTE HABLANDO

En este aspecto la referencia central es la figura del montador José María Biurrún, con quien Camus trabaja habitualmente desde el rodaje de *La Colmena* en 1982.

A Biurrún puede atribuírsele el menor tiempo de duración de los planos empleados por Camus. Si analizamos la media de duración de los planos, constatamos que, en sus comienzos como cineasta, estos son más largos, hasta 16,2 segundos de media en *Con el viento solano* (1967), mientras desde la colaboración con Biurrún, se hacen más cortos, llegando a 5,7 segundos de media en *Amor propio* (1994). Pero como dentro de toda regla hay una excepción, *La casa de Bernarda Alba* tiene 8,7 segundos de media, sólo superada por *La rusa*, con 9 segundos⁸. En *La casa de Ber-*

⁸ RUBIO ALCOBER, Agustín y Adrián Tomás SAMIT, «Saldando cuentas con la historia del montaje (1)», en Boart Gual *et al.* (eds.). (2011), *Actas del IV Congreso Internacional sobre análisis fílmico*.

narda Alba la ampliación de la duración de planos subraya la atmósfera opresiva de la casa. De no ser así la historia resultaría contradictoriamente dinámica, perdiendo sentido la narración y fuerza los personajes. La ya aludida exigencia cultural asumida por Camus, sumada a la propia estructura del texto lorquiano, requiere escenas lentas en las que se pueda reflejar la angustia del encierro vital de sus personajes, y donde puedan tener lugar los parlamentos característicos de una obra teatral.

Con respecto a la fotografía, Fernando Arribas respeta la elección de Lorca, que varía entre el blanco que ciega, reflejado en las paredes encaladas, y transmite el sofoco del calor andaluz, y el azul profundo de la noche asfixiante de verano.

IDENTIFICANDO A CAMUS

Si quisiéramos buscar rasgos de identidad en el cine de Camus, estos serían su interés por los personajes de gran complejidad antes que por los relatos en sí. La contraposición entre lo rural y lo urbano actúa como crítica a una sociedad que considera hipócrita.

Respecto a su forma de relatar, sus obras suelen mostrar escasez de personajes, prefiere centrarse en solo uno de ellos, quien pone a todos en relación entre sí, como ejemplifica el personaje Martín Marco López, encarnado por José Sacristán, que es el escritor de posguerra que actúa como hilo conductor entre todos los estratos sociales que se reflejan en *La colmena*.

De los nuevos cines toma las biografías complejas de sus personajes, con finales que en nada remiten al *happy end* hollywoodiense.

Recibido: octubre 2012, aceptado: octubre 2012.

