

ISABEL CÁMARA

FEDERICO GARCIA LORCA, DRAMATURG O DIRECTOR?: DOS ESPAIS ESCÈNICS A LA CASA DE BERNARDA ALBA.

Traducció de Miquel Martines i Castanyer.

... dramàtics en el teatre de Federico perquè en aquest cas la ha submergit íntimament, la important és la manera que s'establix entre ell i el que s'esdevé fora de l'espai escènic i allò que està passant davant dels seus ulls. En Federico, l'ambit visual és de molta importància i, en general, el que no es veu, que l'espai escènic ha de representar, queda com obert en relació amb el que està passant en un terreny que potser potser...

En aquest assaig, en primer lloc, s'analitza el treball de Federico Garcia Lorca respecte a l'espai escènic i a l'ambit dramàtics i orgànics. A continuació, s'analitza el treball de Federico dramaturg davant dels seus propis textos dramàtics i s'analitza com és tan apassionada una persona que pot fer una crítica personal i inconscient de la seva pròpia obra de la composició, de la creació, de l'estructura.

A *La casa de Bernarda Alba*, Federico Garcia Lorca adopta la doble postura de dramaturg i de director. L'obra —de bon sabut— es divideix en tres actes dramàtics, cada acte és compost al seu torn —tot i que no formalment— de diverses escenes. El primer acte és dividit en set parts o «escenes» fàcilment classificables —o bé pel tema que tracta, o bé per la presència o l'absència d'una certa paraula clau (entrada/sortida) en l'ambit escènic. El segon acte es divideix en vuit parts i el tercer en sis parts; tots i cadascun segueixen el mateix patró. Les diferents escenes ordenades i reforcen la polaritat del discurs dramàtic que ha de veure...

1. Francisco Garcia Lorca: *Federico y su mundo*. Alianza editorial, Madrid, 1980, pág. 111. Cita successiva inclouent amb el número de pàgina.

En el conegut llibre *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca afirma, en la seva excellent anàlisi de l'obra del germà, que el teatre lorquià no es podria entendre «... sinó en un estudi circumstanciat del seu llenguatge, de la tècnica del diàleg i de l'íntima manipulació dels conceptes d'espai i de temps dramàtics...»¹ Francisco continua el seu comentari bo i afirmant la diversitat que caracteritza el teatre lorquià, i que la unitat de la seva producció dramàtica sorgeix d'una visió del teatre molt personal. I Francisco diu que la forma en què Lorca manipula l'espai dramàtic és part d'aquesta unitat estètica que caracteritza el teatre lorquià.

Un estudi del tractament dels espais dramàtics en el teatre de Federico posaria de relleu, com ja he assenyalat inicialment, la importància de la relació que s'estableix entre allò que s'esdevé fora de l'àmbit visible de l'escena i allò que està passant davant dels ulls de l'espectador... En Federico, l'àmbit visual és de tal manera lligat al camp virtual, al que no es veu, que l'un no pot existir sense l'altre. L'escenari queda com obert no solament cap a l'espectador, sinó vers un reramón que rodeja l'escena (pàgs. 378-379).

En aquest assaig em proposo de demostrar que Francisco García Lorca posseeix la veritat quant a l'anàlisi dels espais dramàtics lorquians; i, encara més, la positura del Federico dramaturg davant dels espais dins-fora/escenarirerafons és tan apassionada que s'arriba a convertir en una posició personal i inconscient en la instància mateixa de la composició, de la creació, de l'escriptura.

A *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca adopta la doble positura de dramaturg i de director. L'obra —és ben sabut— es divideix en tres actes; tanmateix, cada acte és compost al seu torn —tot i que no formalment— de diverses escenes. El primer acte és dividit en set parts o «escenes» fàcilment classificables —o bé pel tema que tracten, o bé per la presència o l'absència d'uns certs personatges (entrada/sortida) en l'àmbit escènic. El segon acte es divideix en vuit parts i el tercer en sis parts; tots i cadascun segueixen el mateix patró. Les diferents escenes ordenen i reforcen la polaritat del discurs dramàtic que ha de venir,

1. FRANCISCO GARCÍA LORCA: *Federico y su mundo*, Alianza editorial, Madrid, 1980, pàg. 373. Cites successives indicades amb número de pàgina.

dins dels tres actes. La presència, entrada a escena o mutis de certs personatges pivotals introdueix un canvi en el discurs dramàtic que, un altre dramaturg, potser hauria dividit en escenes formals. La presència mateix de l'autor es fa patent dins o fora de l'àmbit escènic —creant dos espais, tot i que només per al lector de l'obra, i no per a l'espectador— segons el personatge que hi hagi dins o fora de l'escena. Lorca, en les acotacions a *La casa...*, barreja els signes entra/surt, de manera que «surt» té un significat doble: el que li correspon convencionalment i també el seu oposat; surt = entra en presència o absència de La Pòncia, Bernarda i Adela. L'autor no deixa anar ni per un moment les regnes dels personatges dipositaris de la tensió tràgica i del contingut dramàtic del seu discurs. En el muntatge d'aquesta obra, s'hauria d'interpretar l'existència de dos espais escènics. S'hauria de traduir el signe «surt» en la seva doble equivalència de sortida de l'escena cap a l'espai extern a ella i d'entrada a escena des de l'exterior, des dels bastidors (*backstage*). Aquesta positura adoptada per l'autor respecte a situacions i personatges determinats reforça la seriosa importància que el poeta dóna a l'apropiada representació de les forces vitals en conflicte amb les antivitals; és a dir, la tensió entre l'instint vital (Eros) i l'instint mortal (Thanatos).² García Lorca duu en tot moment el timó del discurs, que serveix de vehicle per a la representació de les esmentades forces oposades. La confusió del signe «surt» sempre s'esdevé a l'entorn dels tres personatges principals ja citats, o és provocada per ells. En observar la conjuntura dramàtica en què té lloc la confusió de les acotacions, sobresurten nítidament dos temes: el discurs d'allò que és vital i el discurs d'allò que és antivital, ambdós en moments culminants o crítics. Les pàgines 9, 24, 107 i 124 alludeixen la mort o la imminència d'un desastre; les pàgines 42, 56-57, 84-85, 112-113, 114 i 121 transcorren dins d'un discurs obertament vital i fins i tot eròtic. Vegem el text.³

L'obra comença amb una elaborada acotació que descriu una mena de no-presència; l'escenari apareix buit i submer-

2. Aquest assumpte el tracto en un assaig més detallat que apareixerà en un número de «García Lorca Review»: *Vida y Muerte, Eros y Thanatos: Dos Instintos en «La casa de Bernarda Alba»*.

3. FEDERICO GARCÍA LORCA: *La casa de Bernarda Alba*, Losada, Buenos Aires, 1980. Cites indicades amb número de pàgina entre parèntesi.

git en un «gran silenci ombrívol» en pujar el teló; l'espectador s'enfronta amb l'autèntic protagonista del drama: l'espai escènic.

(... *Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas.*)

(*SALE [mayúsculas mías] la CRIADA.*)

CRIADA: Ya tengo el doble de las campanas metido entre las sienes.

LA PONCIA («*sale*» *comiendo chorizo y pan*): Llevan más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos... Yo he venido a comer.

En aquesta primera pàgina ja s'estableix la confusió. Més endavant, a la mateixa escena i mentre les criades mengen i parlen de les absoltes del marit de Bernarda, se sent una veu des de «dins»; és la veu de l'àvia captiva. Aquesta veu introdueix immediatament l'espectador a l'altre espai, al rerafons.

Voz (*dentro*): ¡Bernarda!

LA PONCIA: La vieja. ¿Está bien encerrada?

CRIADA: Con dos vueltas de llave. (pág. 10)

Al cap d'una mica, a la mateixa escena, Pòncia, seguint la conversa sobre les absoltes que comença l'obra, embasta la situació actual amb el record de la missa de la seva mare i es disposa a «sortir» tot seguit per tal de sentir l'últim resons del seu amo.

CRIADA: Te vas a hacer el gaznate polvo. [*PONCIA acaba de imitar la voz del párroco cantando el Pater Noster.*]

LA PONCIA: ¡Otra cosa hacía polvo yo! (*SALE riendo.*) (pág. 14)

En els primers tres minuts de la lectura/representació el dramaturg ha creat dos espais escènics que sorgeixen de la talaia espacial en què es col·loca el creador. Perquè, ¿com ha d'interpretar el lector meticulós de l'ordit poètic el signe «surt» que serveix per anomenar dues situacions diferents dins de la dinàmica del relat dramàtic? Si l'obra s'inicia amb la presentació d'una «escena» —se suposa escenari— buida,

a la qual «surten» la Criada i la criada/Pòncia, i, més tard, al final de la conversa d'ambdues, i quan Pòncia es disposa a assistir a l'últim responsori del seu amo mort, la Pòncia SURT; aquest cop surt de l'escenari cap a l'església que és fora d'ell; l'espectador no la veu mai i el lector només se la imagina mitjançant les paraules impreses; ¿on es col·loca el dramaturg respecte de la situació geogràfica dels seus titelles?, ¿i on és apte que ens colloquem nosaltres, els lectors/espectadors? Quin espai és més important per a Lorca, el de l'escena, el de bastidors o ambdós? Immediatament després de la «sortida/entrada» de Pòncia —la criada segueix en escena —apareix *al text* una captaire, sense anunciar «entrada» o «sortida»; després de negar-li una almoïna, la criada la treu violentament. L'acotació en aquesta conjuntura és: (se'n va), se'n va la captaire i resten la criada i el dramaturg; i aquest, per boca de la criada, es pronuncia a favor del treballador afligit i explotat: és un discurs llarg, l'únic llarg que diu la criada en tot el drama; a la resta de l'obra el seu paper és de comparsa. Dins del soliloqui de la criada apareixen les acotacions que expliquen l'entrada pel «fons» de les dues-centes dones que acudeixen al duel d'Antonio María Benavides, marit de Bernarda.

(Terminan de entrar [*¡subrayado mio!*] las doscientas mujeres y aparece [*idem*] BERNARDA y sus hijas.) (pág. 16)

És a dir, La Pòncia i la Criada *surten* a escena; mentre que Bernarda i les seves filles apareixen a l'escenari darrera l'*entrada* de la multitud. D'altra banda, la darrera vegada que vam veure/vam llegir Pòncia, aquesta havia de sortir de l'escenari cap a «fora», cap a l'església on s'estava celebrant l'últim respons. La pròxima vegada que veiem Pòncia és el començament de la segona escena.

BERNARDA: ¿Está hecha la limonada?

LA PONCIA: Sí, Bernarda. (SALE con unas jarritas blancas que distribuye.) (pág. 18)

A les instàncies dramàtiques del drama, les que desenvolupen el conflicte de les forces oposades, García Lorca col·loca els seus personatges en un espai dramàtic únic en la dramaturgia occidental —sigui mitjançant el diàleg en el temps dramàtic o la ubicació espacial física d'ells. Un espai

en què l'escenari visible a l'espectador i el rerafons/*backstage* flueixen units, sense una línia divisòria o dramàtica que els separi.⁴

A la segona escena, les germanes estan reunides parlant de les ocupacions en què esmerçaran el temps durant els vuit anys de dol i de tancament obligat.

BERNARDA: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras... (*SALE ADELA*) (pág. 24)

Adela era a l'escenari, davant del públic però en sortir ella el dramaturg obre l'escenari cap al rerafons i ajunta dramàticament ambdós espais un cop més. Immediatament després del mutis d'Adela apareix a escena la Criada, però l'acotació que informa d'aquest moviment és confusa.

BERNARDA (*en voz alta*): ¡Dejadla ya! [*a la vieja*] (*SALE la CRIADA*)

4. A *Bodas de sangre*, Lorca també crea dos espais dramàtics d'una manera similar a *La casa*... Al segon quadre del primer acte el signe «entra» també significa «sortir a escena» des del rerafons: la sogra està bressant el nen de la seva filla. La Dona (de Leonardo) també és a l'escena, ambdues li canten una cançó de bressol; en un instant dramàtic únic, «entren» el nen i entra Leonardo. Ambdós senyals s'anomenen amb el mateix signe.

SUEGRA (levantándose, y muy bajito): Duérmete, rosal, que el caballo se pone a llorar. (*ENTRAN* al niño. Entra *LEONARDO*.) (pág. 1187, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1971)

A la mateixa escena, més endavant, la confusió acotacional s'intensifica al mateix ritme del discurs dramàtic:

MUJER: ¿Adónde vas, hijo?

LEONARDO (agrío): ¿Te puedes callar?

SUEGRA (enérgica, a su hija): ¡Cállate! (*Sale LEONARDO*.) ¡El niño! (*ENTRA* [*la suegra*] y vuelve a *SALIR* con él en brazos.)

(La mujer ha permanecido de pie, inmóvil.) [Asumimos que durante tanta conmoción y confusión acotacional, ella ha permanecido en el espacio escénico.] (pág. 1193, O.C.)

Carlos Saura ha aconseguit de representar magistralment l'existència dels dos espais —dins/fora— lorquians en la seva versió fílmica —més aviat en la seva re-escritura de la tragèdia *Bodas de sangre*. Recordem que les càmeres no es limiten a seguir el text dramàtic lorquí en el seu espai i el seu temps

És a dir, entra en escena des de l'espai exterior, des d'on hi havia Adela. La següent confusió dels signes Entra/Surt s'esdevé quan les germanes acudeixen a contemplar Pepe el Romano per la finestra. La criada els acaba d'anunciar que ve de la part alta del carrer. Amèlia, Magdalena i Martirio surten de l'escena, però Adela es queda ressegada i la criada se n'estranya.

CRIADA (*a ADELA*): ¿Tú no vas?

ADELA: No me importa.

CRIADA: Como dará la vuelta a la esquina, desde tu cuarto se verá mejor. (*Sale la CRIADA*) (*ADELA queda en escena dudando; después de un instante se va también rápida a su habitación*) [*fuera de la escena*] (pág. 42)

El dramaturg se'n va amb ella, fa mutis amb el personatge; des de l'altre espai dramàtic, des del rerafons, l'autor envia Bernarda i La Pòncia perquè omplin l'escenari que acaben d'abandonar Adela i les seves germanes. Però fa servir el mateix signe, per donar-los entrada, que el que ha utilitzat per donar sortida a les filles. «SALEN BERNARDA y LA PONCIA» (pág 42); més endavant també «surt» Angústias; és a dir, surt de l'altre espai, de l'espai extern al que és visible a l'espectador, tan important per al poeta com l'espai escènic convencional.

Al segon acte, l'escena és habitada en alçar-se el teló. Les filles estan brodant i la Pòncia és amb elles. L'única que falta és Adela; la seva absència esdevé tan física com ho fóra la seva presència.

MAGDALENA (*a voces*): Adela, ¿no vienes?

LA PONCIA: Ésa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviera una lagartija entre los pechos. (págs. 49-50)

dramàtics, sinó que registren l'acció, tant temporal com espacial, que precedeix la representació del discurs dramàtic lorquí. Els actors de la pel·lícula i de la pel·lícula-tragèdia són doblement actors: representen el paper en el seu propi «escenari del món» —la càmera els segueix en «backstage» mentre es maquillen i es vesteixen en preparació de l'entrada a l'escenari cinematogràfic, on representaran els papers del text lorquí. La càmera i la direcció de Saura uneixen per fi, de manera fluida i estètica, els dos polèmics espais de Lorca.

Magdalena segueix cridant Adela que, pel que sembla, està ajaguda al llit, fora de la visibilitat del públic. Adela no obeeix la crida de Magdalena; aquesta «entra» a cercar-la perquè participi a la conversa eròtica que ara tindran totes plegades. Aquesta és l'única vegada que el signe «entrar» equival a «sortir» d'escena. Normalment, «sortir» equival a entrar en escena i a l'inrevés. Precisament és en aquesta confusió d'«entrar» al rerafons des de l'escenari on Lorca, potser inconscientment, ens mostra com és d'important l'altre espai per a ell.

MAGDALENA: Adela, niña, no te pierdas esto.

AMELIA: Adela. (*Pausa.*)

MAGDALENA: Voy a ver. (*ENTRA*) [*es decir, sale de la escena para entrar en el otro espacio, el no visible*] (pág. 56)

És en aquesta escena on Lorca dramatitza la importància dels dos espais. Per al lector de l'obra, el rerafons on Magdalena està intentant de convèncer Adela perquè «surti» a l'escenari esdevé tan important com l'escena mateixa. És obvi que la tensió dramàtica està tenint lloc en el segon espai dramàtic lorquíà, en el rerafons/*backstage*.

El mutis de Magdalena dura el temps just de convèncer Adela. Gairebé es respira la simultaneïtat d'acció en ambdós espais.

MARTIRIO: No habléis de locos. Aquí es el único sitio donde no se puede pronunciar esta palabra. (*SALE MAGDALENA con ADELA*) (pág. 57)

És a dir, entren a l'escenari, a la vista del públic. A l'escena sisena del segon acte, Angústias acusa les seves germanes d'haver-li robat el retrat del seu promès; Bernarda s'enfada i mana que Pòncia regiri la casa buscant-lo.

BERNARDA: Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resistir. (*A LA PONCIA*)
¿No lo encuentras?

LA PONCIA (*SALIENDO*): Aquí está. (pág. 74)

Abans que la Pòncia «sortís» a l'escenari —davant del públic— amb la fotografia de Pepe, havia hagut d'«entrar» al rerafons per cercar-la. «LA PONCIA (*SALIENDO*): Aquí le tenéis» (pág. 74). L'ús del gerundi en comptes del consabut present del signe «surto» suggereix —més aviat provoca—

un nerviosisme, una ansietat en l'acció que serveix per obrir l'escenari al rerafons (potser a la inversa) o, més aviat, per conjugar ambdós espais dins de l'àmbit progressiu de l'aspecte verbal. En tot cas, el focus dramàtic en aquesta conjuntura es localitza a «fora», al dormitori no-visible de Martirio, al llit de la qual Pòncia troba el retrat del baró, tapat amb els mateixos llençols que acotxen la soltera vella. Bernarda treu les seves filles de l'escena, furiosa per l'escabrós assumpte de la fotografia. Criada i mestressa es queden soles davant del públic. La següent confusió dels signes a les acotacions sorgeix després de la descoberta que Pepe passa més temps del que és permès rondant la casa de Bernarda. Fins a quarts de cinc de la matinada Pòncia diu que Pepe es queda a la reixa.

ANGUSTIAS (SALIENDO): ¡Mentira!

MARTIRIO (SALIENDO): Yo también lo sentí marcharse a las cuatro. (págs. 84-85)

El signe «sortint» significa, en aquest cas, entrant a escena.

Més endavant, les filles se'n van altre cop i deixen soles Bernarda i la Pòncia. La següent aparició d'Adela a escena s'esdevé dins de l'acostumada confusió acotacional:

CRIADA: Debe haber pasado alguien por el portón. (SALE ADELA)

LA PONCIA: ¿No te habías acostado?

ADELA: Voy a beber agua.

LA PONCIA: Yo te suponía dormida.

ADELA: Me despertó la sed. ¿Y vosotras, no descansáis?

CRIADA: Ahora. (SALE ADELA) [*es decir, vase*] (pág. 112)

A la sisena i darrera escena del tercer acte la confusió del signe «surt» es converteix en un autèntic laberint. En aquesta escena Lorca compon el desenllaç de l'obra. Els dos espais escènics flueixen nerviosament, dramatitzats pel dinamisme de l'acció i l'ambigüitat espacial present a les direccions d'escena. Després de l'última confusió acotacional que hem transcrit n'hi ha set més abans del final de l'obra. L'última i més tràgica passa al voltant del suïcidi d'Adela. Martirio informa falsament Adela de la mort del seu amant Pepe el Romano. Adela decideix suïcidar-se en conèixer la notícia que ella ha cregut autèntica.

MARTIRIO (*entrando*): Se acabó Pepe el Romano.
 ADELA: ¡Pepe! ¡Dios mío! (*Sale corriendo*) (pág. 123)

Fins aquí les acotacions són convencionalment clares; Martirio entra a l'escenari i Adela en surt cap a un lloc fora de l'escena, on se suïcidarà.

BERNARDA (*entrando*): Atrévete a buscarlo ahora. [A ADELA, *acaba de disparar a Pepe*]

.....

BERNARDA: Aunque es mejor así. (*Suena un golpe*) [ADELA *se acaba de ahorcar*] ¡Adela, Adela!

LA PONCIA (*en la puerta*): ¡Abre!

BERNARDA (*en voz baja como un rugido*): ¡Abre porque echaré abajo la puerta. (*Pausa. Todo queda en silencio.*) ¡Adela! (*se retira de la puerta*) ¡Trae un martillo! (LA PONCIA *da un empujón* y ENTRA. [*Sale del escenario y entra en el espacio dramático de ADELA*] *Al entrar da un grito y SALE.*) [*Sale al escenario, frente al público*] ¿Qué?

LA PONCIA (*se lleva las manos al cuello*): ¡Nunca tengamos ese fin! (*Las hermanas se echan hacia atrás. La CRIADA se santigua. BERNARDA da un grito y avanza.*)

LA PONCIA: ¡NO ENTRES! [*mayúsculas mías*] (pág. 124).

Quan Adela surt de l'escenari per suïcidar-se, Lorca no especifica el lloc on es realitzarà aquest acte. Sabem que no és a la seva habitació perquè Bernarda mana que la despenyin i que la duguin a la seva cambra per amortallar-la amb el vestit de donzella. L'últim acta d'Adela, el més important de l'obra, al voltant del qual gira el relat, té lloc fora de l'escenari. Aquest espai és tan important per a Lorca que el desenllaç —i el punt culminant— gairebé es produeix fora de l'òrbita visual de l'espectador. La confusió del signe sortir-entrar a les acotacions fa permeable l'obra des del començament. Però al final d'ella la confusió s'eleva al nivell dramàtic en posar l'autor el signe ambivalent en boca d'un dels personatges principals. La Pòncia podia haver cridat a Bernarda: No hi vagis/no vinguis!, no avancis, no facis una passa més, no et moguis, no la miris, etc. Però no s'esdevé així: Pòncia crida No entris!, dramatitzant per

fi l'existència dels dos espais escènics lorquians;⁵ perquè, com ho ha apuntat bé Francisco García Lorca, l'escena, per a Federico, és l'espai intermedi entre el públic i els rerafons.

ISABEL CÀMARA
Boston University
10-III-83

5. El meu estudi dels drames lorquians continua perquè l'obsessió dels espais escènics és present en altres drames —els que he tingut temps d'estudiar: *Yerma* i *Doña Rosita la soltera* participen així mateix d'aquesta postura espacial. Allò que en la meua opinió fa de *La casa...* una tragèdia única entre les altres i davant dels diversos drames lorquians, és que l'escriptor ha bescanviat els signes acotacionals deliberadament, amb el propòsit de posar en crisi per al lector/espectador la concepció convencional dels espais psíquics i físics escènics.

RESUMEN

Francisco García Lorca afirma en su libro *Federico y su mundo*, que el escenario en las obras de su hermano «... queda como abierto no sólo hacia el espectador sino hacia un trasmundo que rodea la escena». Ateniéndose al texto de *La casa de Bernarda Alba*, la articulista se propone demostrar que tal hipótesis es cierta y fácilmente comprobable. En este drama, Federico mezcla los signos acotacionales Entra/Sale, de manera que «salir», adquiere un significado doble: el que le corresponde convencionalmente, y también su opuesto. En torno a Poncia, Bernarda y Adela, «salir» no sólo significa desaparecer de la órbita visual del público, sino que anuncia la «salida» desde el trasfondo (backstage) al escenario. La confusión de los signos acotacionales está en relación directa con la tensión trágica del drama; de suerte que, tal confusión suscita dos fenómenos: la fusión de los dos espacios dramáticos —escenario/trasfondo— y la intensa presencia del dramaturgo/«director» en los instantes culminantes de la tragedia. El auténtico protagonista acaba siendo el escenario y el espacio dramático que se inscribe en el «afuera». Al final de la tragedia, el autor dramatiza el principio de ésta articulando mediante dos personajes importantes, el paisaje escénico que abre la obra. Acordémosnos que al subir el telón la escena está vacía y silenciosa. Tras el suicidio de Adela que ocurre en el trasfondo, Poncia ordena a Bernarda, «no Entres», y, la palabra que concluye el drama, en boca de Bernarda es «Silencio!», remitiéndonos así al espacio y al silencio que abren la tragedia.

Lo que en opinión de la articulista hace de *La casa...* una tragedia única entre las otras, y ante los dramas varios lorquianos, es que el autor ha intercambiado los signos acotacionales deliberadamente, con el propósito de poner en crisis la concepción convencional de los espacios psíquicos y físicos escénicos.

RÉSUMÉ

Dans son livre *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca affirme que la scène, dans les oeuvres de son frère, «... reste comme ouverte vers le spectateur et, aussi, vers un arrière-monde qui entoure la scène». En se bornant au texte

de *La casa de Bernarda Alba*, la journaliste essaie de montrer comme cette hypothèse est bien certaine ainsi que facilement compréhensible. Dans ce drame, Federico mêle les signes d'émergence Entre/Sort de telle façon que «sortir» prend une double signification: celle que lui correspond conventionnellement et, en même temps, celle que lui est opposée. Autour de Poncia, Bernarda et Adela, «sortir» signifie disparaître de l'orbite visuelle du public et, à la fois, constitue l'annonce de la «sortie» en scène dès l'arrière-fond (backstage). Il y a une relation directe entre la confusion des signes d'émergence et la tension tragique du drame; ainsi, cette confusion suscite deux phénomènes: la fusion des deux espaces —scène/arrière-fond— et l'intense présence du dramaturge/«directeur» aux instants culminants de la tragédie. La scène et l'espace dramatique qui s'inscrit dans le «dehors» deviennent les vrais protagonistes. À la fin de la tragédie, l'auteur dramatise le principe en articulant, au moyen de deux personnages importants, le paysage scénique qui ouvre la pièce: au moment du lever du rideau la scène est vide et en silence; après le suicide d'Adela, qui survient dans l'arrière-fond, Poncia ordonne à Bernarda «n'Entre pas!» et le mot qui conclut le drame, prononcé par Bernarda, est «Silence!»; tout cela nous remet à l'espace et au silence qui ouvrent la tragédie.

Ce qui pour la journaliste fait de *La casa de Bernarda Alba* une tragédie unique parmi les autres et en face des autres drames lorquiens, c'est le fait que l'auteur ait contre-échangé les signes d'émergence à propos pour mettre en crise la conception conventionnelle des espaces psychique et physique scéniques.

SUMMARY

In his book *Federico y su mundo*, Francisco García Lorca contends that the stage in his brother's plays «... opens up not only towards the spectator but towards an afterlife surrounding the stage». Relying on her close study of *La casa de Bernarda Alba*, Isabel Cámara seeks to show that this hypothesis is accurate and easily proven. In this particular tragedy, Lorca exchanges the stage direction Enter/Exit in such a way that «Exit» acquires a double meaning: the one that conventionally corresponds to it and also its

opposite. Concerning Poncia, Bernarda and Adela, «Exit» not only signifies to disappear from the public's sight, but it also announces the «Exit» from backstage to the public stage. The confusion of the stage directions is in direct relation to the tragic tension of the drama, so that the confusion raises two phenomena; the union of the two dramatic spaces, stage and backstage, and the intense presence of the playwright/«director» in the climactic moment of the tragedy. The true protagonist turns out to be the stage and the dramatic space off-stage or «outside». At the end of the tragedy. The true protagonist turns out to be the stage and the decor of the initial scene through two of the main characters. It should be recalled that when the curtain rises, the stage is empty and silent. After Adela commits suicide, an event which takes place backstage, Poncia commands to Bernarda, «Don't Enter!», and the final word of the drama, uttered by Bernarda, is «Silence!» This inevitably recalls the space and silence which initiate the play.

Càmara maintains that *La casa de Bernarda Alba* is unique among the plays of Lorca because the author has deliberately exchanged the signs of the stage directions, with the intention of offering the public a «mise en crise» of the conventional psychic and physical spaces on stage.