

ESPACIALIZACIÓN TEXTUAL Y PUESTA EN ESPACIO ESCÉNICO

FRANCISCO RUIZ RAMÓN

Université de Vanderbilt

1.

A menudo se producen no pocos malentendidos — al menos según mi experiencia española — entre gente de universidad y gente de teatro cuando se discute sobre textos teatrales. Malentendidos que tienen que ver tanto con los términos utilizados como con las posturas « textocentristas » o « escenocentristas » adoptadas por profesores y teatreros. Incluso hay títulos que pueden traicionar y confundir si no se explican sus términos, especialmente si tienen que ver con conceptos relativos al espacio en el teatro, en donde el mismo léxico varía y puede significar cosas distintas según el punto de vista — fenomenológico, sociológico, antropológico, semiológico, etc... — empleado, o, dentro de un solo campo de análisis — el semiológico, por ejemplo —, según el investigador que los utiliza, como puede comprobarse con sólo comparar entre sí, para limitarnos a los estudios franceses y a no más de tres críticos, las divergencias, en idéntico vocabulario crítico, entre Ubersfeld, Issacharof y Pavis.

En esta ponencia voy a seguir denominando, como he hecho en otros trabajos anteriores, *espacio dramático* al espacio construido por el dramaturgo en su texto; *espacio escénico* al materializado — plástica, acústica y gestualmente — por el montaje y la representación en la escena; *espacio teatral* al espacio total que engloba escena y sala, o espacio del actor y espacio del espectador. Finalmente, llamaré *espacio histórico* a aquél en el que se establecen y funcionan las múltiples relaciones entre los tres anteriores y se producen las mediaciones históricas — ideológicas y estéticas — que actualizan sus significados en un tiempo concreto.

No menos necesario me parece en este preámbulo plantear sucintamente la cuestión de la nomenclatura aplicada al texto de teatro, mina de no pocas confusiones y disensiones.

Siendo, como sabemos, la oralidad y la visualidad origen y destino de la palabra dramática, es conveniente — como medida de urgencia — rechazar de entrada la pareja terminológica, bien conocida, de *texto literario/texto espectacular*, en la que, en mi opinión, puede estar el origen del problema de su oposición. En tanto que problema de terminología, ha consistido en radicalizar durante estas últimas décadas la supuesta dicotomía entre *texto* y *espectáculo*, que, con la puesta en circulación pública y la experimentación radical de los textos teóricos de Antonin Artaud, se produjo en Europa y América durante los años cincuenta y sesenta. Como consecuencia de una interpretación extremista y descontextualizada de los fascinantes escritos artaudianos, todo un sector de la teoría y la praxis del teatro llegó a imponer el desprecio por el llamado « teatro de texto », asociado con *literatura*, pero no con *teatro*, al que se le asociaba exclusivamente con espectáculo escénico.

En lugar de dicha terminología, prefiero utilizar otra que, anulando el enfrentamiento entre lo « literario » como « no teatral » y lo escénico « espectacular » como no « literario », permita ver ambas dimensiones como concurrentes en el texto dramático. Llamaré *texto-teatro* al concebido y escrito para ser representado por actores en un escenario y ante un público históricamente concretos, y *texto-espectáculo* al realizado en la representación escénica, bien en la primera representación o en la representación número X o Z. El reconocimiento, teórico y pragmático, de la concurrencia y conciliación de ambos textos en uno solo — el plenamente teatral — al que llamaremos *objeto-teatro*, el cual debería de ser idealmente el verdadero objeto de estudio de una semiología teatral todavía inexistente, no significa, sin embargo, que hayamos llegado o que estemos a punto de llegar, como puede comprobarse leyendo las páginas del último libro de Patrice Pavis¹, a una formulación del método de lectura que integre en una las lecturas difícilmente superponibles del *objeto-teatro*, pues éste, escrito para ser representado y no sólo leído, — aunque pueda serlo — pero inexistente como tal objeto sin su representación, impone su pertinencia a lo que Henri Gouhier llamó hace unos años « arte en dos tiempos »: el de la « creación » en el momento de

¹ Patrice PAVIS. *L'analyse des spectacles*. Paris, Nathan, 1996.

su concepción y escritura y el de la « recreación » en el momento de su montaje y representación¹.

Esta condición estructural del *objeto-teatro* suele abrir automáticamente la puerta al problema de las relaciones entre creación y recreación, problema que va mucho más allá de las cuestiones que plantea la teoría de la recepción del texto literario. Problema que es determinante o condicionante, en el tiempo de la creación, tanto de su concepción como de su escritura por el dramaturgo, pues que éste al concebir un espectáculo no lo concibe en un vacío de tiempo, sino en un tiempo histórico concreto — el suyo y el de sus espectadores — donde dominan prácticas específicas de puesta en espectáculo en relación de concordancia o de discordancia con su propia concepción; relación que, a la vez, condiciona su escritura del texto, sujeto a su vez a una práctica de puesta en espectáculo que puede reducirlo o enriquecerlo como texto teatral y, consecuentemente, producir, por el montaje escénico, condiciones de recepción por parte del público, impuestas a éste en y por la escena, que imposibiliten o desvíen la lectura del texto teatral como conciliación dialéctica del *texto-teatro* y el *texto-espectáculo*.

Esa misma secuencia de problemas que, en el tiempo de la creación, van de la concepción y escritura del texto teatral a su realización escénica, vuelve a cumplirse hoy para nosotros en el tiempo de la re-creación por el colectivo formado por el dramaturgista (o preparador de la interpretación y la realización del texto) y el director escénico (que, a veces, coinciden en una misma persona), secuencia que va de la elección del texto y su lectura a su realización en la escena; operaciones éstas — elegir, leer, montar — marcadas tanto estética como ideológica, económica o sociológicamente por toda una red de mediaciones, ninguna de las cuales inocente o no significativa, que suponen ciertas componendas, ajustes y pactos entre la letra del texto y su enunciación escénica.

La consecuencia de este hipotético juego de mediaciones, conciliadas o no conciliadas entre sí, es la fijación, en el tiempo de la re-creación, de unos patrones o modelos de lectura y de representación adecuados o no adecuados al *objeto-teatro*, llámese éste *Divinas Palabras* o *La casa de Bernarda Alba*. Limitémonos ahora sólo al último, cuyo estreno oficial en España no tendrá lugar en Madrid hasta 1964, treinta años después del estreno de *Yerma* por la Compañía de Margarita Xirgu.

¹ Henri GOUHIER. *Le théâtre et les arts à deux temps*. Paris, Flammarion, 1989.

2.

En efecto, el último texto teatral lorquiano estrenado en Madrid, antes de la muerte de Lorca y del comienzo de la guerra civil, tuvo lugar en el Teatro Español el 29 de diciembre de 1934, con éxito clamoroso de crítica y público. Años aquellos del 32 al 36 en los que, estando Lorca en la cima de la fama y del favor público como poeta y autor teatral, se tendía a asociar sus dos tragedias — *Bodas de sangre* y *Yerma* — con el subgénero del « drama rural ». Pocos años después *La casa de Bernarda Alba*, a partir de su estreno por Margarita Xirgu en Buenos Aires en 1945, formaría parte de la que, desde entonces y hasta hoy mismo, se ha solido denominar « trilogía rural ».

La distancia dramaturgica aceptada hoy entre *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* y los textos del « drama rural », de *Señora ama* (1908), de Benavente, a *Fuente escondida* (1931) o *Los Julianes* (1932) de Marquina, no siempre va a ser tenida en cuenta por actores, actrices o directores que representaron o montaron por los mismos años tanto las tragedias lorquianas como los dramas de Marquina, considerados, sintomáticamente, como afines o de la misma familia, y a cuyos textos aplicaban — aunque se opusieran entre sí sus respectivos códigos dramaturgicos — idénticos o similares códigos de escenificación y actuación actoral, con la consiguiente desatención a la Poética del teatro y a la diferencia del texto lorquiano, por influencia de falsos intertextos coetáneos o anteriores y sus modos de realización y plasmación escénicas.

Josefina Díaz Artigas, que en 1933 hará la Novia de *Bodas de sangre*, interpretó la protagonista de *Fruto bendito* (1927) y Margarita Xirgu, que en 1934 interpretó la *Yerma* lorquiana, había interpretado también la Deseada de *La ermita, la fuente y el río*, la Nadala de *Fuente escondida* y la Fulgencia de *Los Julianes*, todas ellas de Marquina.

El examen atento — y no ignoro lo relativo ni cuestionable de su valor — de la documentación fotográfica accesible de las tres obras citadas de Lorca y su comparación con la de alguno de los textos citados de Marquina, accesibles la mayoría en los archivos fotográficos de la Biblioteca del Teatro del Siglo XX de la Fundación Juan March de Madrid y de la Fundación Federico García Lorca (Acto III de *Yerma* o de *Bodas de sangre*, por ejemplo), me hicieron ver hace cinco o seis años que los agentes parasitarios realistas del montaje marcaron escénicamente la construcción de la estructura gestual y corporal de los personajes lorquianos como parte de una puesta en espacio que respondía al horizonte

de expectativas de directores, actores, empresarios y públicos coetáneos muy distantes de la poética del drama lorquiano. Documentación fotográfica a la que se podría añadir, a modo de apostilla, esta cita de un texto de Rivas Cherif sobre el estreno de *Bodas de sangre* en Madrid y en Buenos Aires:

Quando se estrenó el drama en Madrid por la Compañía Diaz-Collado, pintó los decorados Fontanals e indicó el propio García Lorca los figurines de los trajes, sin que la empresa se decidiera a hacer mucho caso de sus indicaciones. Después no fue más afortunado en el cumplimiento de sus deseos, cuando la Membrives se lo llevó a Argentina para explotar su presencia más que para poner *Bodas de sangre* como el autor quería¹.

Y, sin embargo, la construcción del espacio dramático en el Lorca dramaturgo de *La casa de Bernarda Alba*, como antes en el Lorca de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores*, *Yerma*, *Bodas de sangre*, pero igualmente en el Lorca de *El público* o de *Así que pasen cinco años*, parece responder siempre a la necesidad de revelar las « disfunciones » de una cultura en la que el sistema de normas, producto y reflejo de una ideología particular dominante, es absolutizado, institucionalizado e internalizado o, incluso, sacralizado, hasta convertirse, mediante un radical proceso de alienación, en sistema personal y único, vivido como natural y orgánico, y tenido por insustituible por definición.

De los paradigmas espaciales construidos por Lorca en sus dramas — de *La zapatera prodigiosa* a *La casa de Bernarda Alba* — es especialmente interesante el simbolizado en la *casa*. Esta es en los dramas lorquianos el espacio vital, cultural e ideológicamente marcado, asignado a la mujer. Como espacio dramático es, fundamentalmente, un espacio cerrado con dos significaciones contrapuestas, una para el hombre y otra para la mujer. El primero, cuyo espacio es el abierto — campo, plaza o calle — ve la casa como refugio a donde volver después de la lucha, el conflicto o el riesgo asociado con el espacio exterior público, y como lugar propio — « natural » según la terminología dominante tradicional española y no española — de la mujer; ésta, en cambio, a la que le está vedado el espacio abierto, ve la casa como prisión, aunque lo acepte como

¹ Cipriano RIVAS CHERIF. *Cómo hacer teatro*. Edic. de Enrique de Rivas. Valencia, Pre-Textos, 1991, p. 315.

único espacio posible e, incluso, lo asuma como único espacio propio con carácter de destino.

Con este espacio básico de la dramaturgia lorquiana alternan en sus tragedias otros igualmente ricos en simbolismo dramático: *espacios comunales* con función social ritualizada (arroyo de las lavanderas en *Yerma*), *espacios imaginarios*, siempre internos y subconscientes con función profética u ominosa (el de las canciones en *Bodas de sangre*; el del sueño en *Yerma*); *espacios míticos* (bosque en *Bodas*, campo en *Yerma*), *espacios rituales* (el de la escena final de *Bodas* o de *Yerma*) o *espacios utópicos*, significativos de la libertad o la armonía colectivas o individuales (el mar, « el lejos, muy lejos » de *La casa de Bernarda Alba* opuestos al « pozo » y al « pueblo de pozos ») que son la casa y el pueblo, idénticos uno al otro.

La relación dialéctica entre espacio cerrado/espacio abierto en la dramaturgia de Lorca recuerda la puesta de relieve por el helenista Charles Segal⁴ para la tragedia griega entre *polis* y *agrioi* (= *fisis*), entre el espacio construido por el hombre, sede de la razón, la civilización y la norma, espacio que se siente a salvo de lo irracional, lo oscuro y lo amenazador, y el espacio de lo animal, lo salvaje y lo incontrolado e innominado, antítesis de la civilización, la medida y el orden. Y como en la tragedia griega, también en las tragedias lorquianas es en el corazón mismo de la *polis* — en la *casa* (hogar) — donde brota incontenible lo salvaje y sin límites, enraizado simbólicamente en la « sangre » o, como en Valle-Inclán, en el sexo y en las pulsiones elementales del instinto.

El texto clave en donde se encuentra su mejor formulación escénica es, obviamente, *La casa de Bernarda Alba*, construida sobre la dialéctica de espacio cerrado/espacio abierto. En su *Teoría del drama moderno* (1956), Peter Szondi tomaba esta obra como modelo de lo que él llamaba « situaciones de reclusión o angostura que sirven de fundamento a la mayoría de los dramas modernos donde se ha sorteado la epización »¹.

⁴ Charles SEGAL. *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*. Cambridge (Mass.) Londres, Harvard University Press, 1981, pp. 20-42. Del mismo *Dionysiac Poetics and Euripides «Bacchae»* Princeton University Press, 1982, pp.78-124. También James M. REDFIELD. *Nature and Culture in the Iliad*. Chicago, University of Chicago Press, 1975, pp. 189-192.

¹ Peter SZONDI. *Teoría del drama moderno*. Barcelona, Destino, 1994, p. 103 (Trad. esp. de Javier Orduña).

Terminada *La casa de Bernarda Alba*, apenas dos meses antes del asesinato de su autor, es en ella donde alcanza su última formulación dramática el espacio de la *casa* como espacio trágico.

Es éste el que configura su estructura y condiciona nuestra percepción del conflicto y de los personajes, pues aquel y éstos sólo parecen existir a partir y en razón del espacio cerrado, constituido en matriz dinámica de la tragedia en núcleo estructurante de la colisión y en fundamento de la totalidad del universo dramático. Ese espacio cerrado no es un elemento más entre los otros del drama, sino su principio unificante, tanto en el nivel de construcción formal como en el semántico.

Es precisamente la condición trágica del *espacio dramático* del último texto de Lorca la que transpuso al *espacio escénico* Juan Antonio Bardém en 1964, cuando, en el *espacio histórico* de la España de Franco, lo montó en Madrid, estableciendo un riguroso sistema de concordancias espaciales entre su *texto-espectáculo* y el *texto-teatro* de Lorca.

En ese montaje el paradigma dramático de la Andalucía lorquiana deja de ser en escena representación icónica de una realidad geográfica o antropológica, y pasa a ser, como la Galicia de Valle-Inclán, signo de un sistema y un código, no de una región y una etnia.

Bardém, frente a no pocos directores, « occidentales » o « españoles », que montaban — y han seguido montando — a Lorca en los escenarios internacionales « a la española », se negará a cargar el acento en la diferencia « andaluza » o a multiplicar los signos peculiarizantes que intensificaban superficialmente « lo español » mediante un proceso de tipificación de los signos teatrales, en lugar de destipificar y destacar la riqueza de sus significados universales, como se hacía y se hace con Chejov, al que no se le « rusifica » con el samovar ni con la balalaika. El montaje de Bardém, renunciando a las rejas y a los geranios de los montajes lorquianos y a la guardarropía conceptual, y no sólo visual o auditiva que los caracteriza, « desexotiza » a Lorca. Cuando, casi veintiocho años después de haber sido escrita, Bardém la montó en España por primera vez, el 10 de enero de 1964 en el teatro Goya de Madrid, se planteó el problema fundamental del espacio lorquiano, preguntándose, cómo hacer visible en el espacio escénico el espacio dramático, cómo convertir en espacio « físico » el espacio « metafísico » de la tragedia de

Lorca. En sus « Notas del cuaderno de dirección »¹ escribía, comentando las acotaciones del autor:

Muros gruesos. Esta indicación es importante. Hay que asfixiar, hay que enterrar el corazón de esas mujeres. Por tanto la comunicación con el mundo exterior no se hará nunca desde nuestro espacio dramático; ese mundo exterior no tendrá nunca una comunicación inmediata y directa con nuestro espacio. (p. 109)

Más adelante anotaba:

¿Y el techo? ¿Y los techos? ¿Tiene que haber techo? No. Dejemos a esas mujeres en el fondo de ese pozo de amargura. Unas paredes altas, muy altas, lo más altas que se pueda. (p. 111)

Y para el tercer acto indicaba:

Y en el patio tampoco veremos nunca el cielo. El cielo está lejos. ¡*Qué noche más oscura!* Arriba las estrellas *como puños* y su luz blanca. Y las paredes del patio altas, altas. No hay salida ni escape para Bernarda y sus hijas. (p. 111)

También Bardém se planteaba con la misma agudeza el problema de la iluminación, como parte integrante de la representación del espacio:

... la luz de nuestro espacio dramático no debe variar, no puede variar *dentro* de ese espacio. Tiene que tener *siempre* la misma intensidad y el *mismo* tono *dentro* de ese espacio. ... No, la luz no variará nunca. Es una iluminación absolutamente estática y que se basa también en ese principio absoluto de lo *necesario y suficiente* que es la base fundamental del montaje de ese drama. (p. 112)

Consciente Bardém de que esos problemas de montaje eran el resultado de una lectura personal del texto, lectura que, como es obvio en toda lectura de un texto, comprometida con la situación histórica en la que iba

¹ Las « Notas » de J. A. BARDEM pueden verse en *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Ayma, 1964, Colección *Voz/Imagen*, pp. 107-122.

a montarlo en escena, no por ser personal — ¿cómo no serlo? — dejaba de ser objetiva o, al menos, renunciaba a la pretensión de objetividad, escribía:

He querido plegarme absolutamente al texto, en la medida personal en que yo lo he interpretado; y siendo así, nada de lo que se *hace* en este montaje está separado de ese texto. Es el puro *hacer* de ese texto el que crea el espacio dramáticamente pertinente, sus límites, sus movimientos dentro de esos límites; por ello, la misma luz nace de esos movimientos, dentro de ese espacio, en esos límites. Y esa luz, dentro de ese espacio, tiene un volumen y un tono fijos y no varía, manejada por una voluntad exterior a la acción dramática, sino que *es* siempre igual a ella misma. (p. 114)

De entre sus inteligentes e interesantes indicaciones para la construcción de los personajes en escena, sólo quiero citar, como prueba del sistema de conexiones dialécticas que dirige su montaje, algunas de sus observaciones sobre Bernarda, las cuales suministran a la actriz los ideogramas de la alienación política, social, sexual a espacializar corporalmente en su relación con los otros personajes y con su propio personaje:

1. Bernarda, en esta feroz historia de *represión*, representa la más alta cima. Bernarda tiene un extraordinario y profundo sentido de la clase a que pertenece, la clase dominante...

2. Ese sentido clasista de Bernarda conforma todos sus esquemas mentales. (p. 115)

3. Bernarda domina porque tiene conciencia de la clase a que pertenece. Y, justamente esa filiación suya la hace ser, actuar y pensar, tal como lo hace; inexorablemente, *es* así, y no puede ser de otro modo. (p. 117)

4. Por eso, la rebelión de Adela, (...) hace que, de repente, todo ese orden se derrumbe alrededor de ella. De pronto, toda su estructura, *su* estructura moral, social, se tambalea, se estremece de raíz, se desmorona, se hace añicos. Únicamente la muerte (...) puede hacer volver las cosas a su primitivo y cruel orden. Bernarda es la ciega seguridad, la inflexible seguridad del que se cree en posesión de una verdad absoluta, en un *orden* donde la crítica de la *verdad* es imposible.

Su orden, es el *orden*. Es imposible que las cosas puedan ser de otra manera. La muerte de Adela lo trastorna todo y hace surgir un instante el grito de Bernarda. Pero, al mismo tiempo, la muerte

vuelve todo a sus límites verdaderos y otra vez, ya para siempre, nace, tiene que nacer, el silencio. (pp. 117-118)

Estas citas del cuaderno de dirección de Bardém, más otras no traídas a colación aquí, supone en la base una teoría de las relaciones entre texto-teatro y representación teatral de ese texto, entre espacio dramático y espacio escénico. Lo que el montaje debe lograr — según Bardém — es que « el puro hacer del texto » cree su propio espacio escénico, mediante un hacer explícito en el escenario — es decir, en un espacio físicamente significativo — lo que está implícito en el texto mismo, tanto en las didascalias o acotaciones del autor como en el discurso de los personajes. No se trata, pues, ni de una manipulación ni de una reacomodación del texto, sino de revelar espacialmente la estructura profunda y propia de ese texto, operación ésta mucho más rigurosa que aquella otra que utiliza el texto como pretexto para un nuevo texto, esto es, para un texto *otro*, que es lo que, desgraciadamente, ha sucedido en no pocos montajes del texto lorquiano.

La lectura que Bardém hacía del espacio dramático de *La casa de Bernarda Alba* respondía a una doble exigencia: la interna del espacio dramático lorquiano y la externa — por relación al texto — del espacio histórico del presente en que era leído para ser montado. Bardém pretendía hacer ver la profunda relación entre el espacio dramático revelado en el espacio escénico — muros gruesos y altos, pozo en cuyo fondo están atrapados los personajes, luz fija e invariable — y el espacio histórico de los espectadores de la España de Franco — muros políticos, ideológicos, económicos, sociales, religiosos, en cuyo fondo se sentían atrapados los españoles.

Si pudiéramos retroceder desde el *texto-espectáculo* ofrecido a los españoles de 1964 hasta la génesis y la creación del *texto-teatro* de Lorca, concebido y escrito para los espectadores de 1936, podríamos inferir, a título de hipótesis lógica, que esta misma relación dialéctica entre espacio dramático y espacio histórico proyectada en escena en 1964, debió de darse también en el tiempo histórico en el que el drama fue compuesto; relación que excluiría la mediación del modelo del « drama rural », el cual hubiera determinado que el *texto-espectáculo*, montado y representado en un teatro del Madrid de 1936, no sólo atentara contra el *texto-teatro* concebido y escrito por Lorca para ser representado, sino que habría funcionado como su negación o su deformación por discordancia entre sus respectivos

códigos teatrales. Lo que varía entre el texto lorquiano de 1936 y ese mismo texto en 1964 es, en efecto, el espacio histórico, pero no la necesidad de idéntica relación, a niveles múltiples, entre uno y el mismo espacio dramático y los dos, o los sucesivos, espacios históricos. Es precisamente la coherencia de esa relación, codificada a su vez en el espacio escénico, cualquiera que sea el espacio histórico, la condición y la prueba de la vitalidad y la validez formal y semántica tanto del *texto-teatro* como del *texto-espectáculo*.

Ahora bien, si la relación era obvia en la España franquista de 1964, ¿lo era también — dados los montajes y la recepción de *Bodas de sangre* y *Yerma* —, en la España de Lorca, la de antes de su asesinato? No se trata, en absoluto de dar en la fácil y socorrida simplificación en que vienen a desembocar no pocos trabajos que a sí mismos se denominan « sociológicos », y que consisten en establecer conexiones pretendidamente analógicas entre drama y sociedad, o entre espacio dramático y espacio histórico. El primero no es ni sólo traducción ni sólo reflejo del segundo, pues lo puesto en aquél no es ni simplemente ni sólo lo dado ya en éste, sino justamente, lo no dado todavía, pero dable.

En el espacio cerrado de la tragedia lorquiana sólo se nos muestran dos salidas, caso de no aceptar la ley impuesta por Bernarda Alba: o la locura, que también puede ser la forma extrema y límite de la evasión, o el suicidio, forma también extrema y límite de la rebelión, única que trágicamente pone en cuestión el universo de *La casa de Bernarda Alba*. Pero ponerlo en cuestión no es destruirlo, pues la palabra final de Bernarda Alba y del drama — « ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! » — cierra aún más herméticamente ese mundo y lo consolida contra la verdad, la locura y la muerte. ¿Quién en la casa que va a hundirse en un nuevo « mar de luto » intentará una nueva rebelión? ¿Las otras hijas? ¿La Poncia? Todas conocen la verdad. Pero ¿a quién gritarla? ¿Cómo romper el silencio?

Víctima de la represión desencadenada en la España de la Casa de Bernarda Alba nacional, no pudo el dramaturgo participar en la búsqueda de una respuesta en el espacio histórico a la pregunta formulada en el espacio dramático. Tres años después de su muerte cobraba toda su vigencia el grito final conminatorio de Bernarda, el mismo que oyeron en el espacio escénico del teatro Goya de Madrid los españoles que acudieron a la representación del texto-espectáculo de *La casa de Bernarda Alba* montado por Juan Antonio Bardém.

