

DE LA LITERATURA A LA DANZA:

LA CASA DE BERNARDA ALBA, DE MATS EK

“The movement is a way to think with your body”

Mats Ek

Son muchas las preguntas que uno llega a formularse en torno a la literatura y la danza. Coreografiar una pieza literaria no es nada fácil. Aún así, los grandes títulos literarios adaptados para la danza llenan los teatros a rebosar. Tenemos muchos ejemplos de obras de la literatura universal que se han llevado a la danza y que hoy día son garantía de éxito: *Romeo y Julieta*, *Don Quijote*, *Carmen*, *Eugène Onegin*, *El Cascanueces*, *La Cenicienta*, *Fuenteovejuna*, *Bodas de Sangre* y una larga lista de obras que hemos visto traducidas a la danza clásica, la danza española, la danza contemporánea o la danza-teatro. Algunas de ellas son coreográficamente más fáciles de abordar, ya que utilizan partituras musicales que desde un principio se crearon como adaptaciones destinadas a ser bailadas. Otras nacieron como adaptaciones operísticas y luego fueron convertidas en ballets. El reto es doble cuando a la dificultad de contar, desde el punto de vista coreográfico, una historia, se le añade la dificultad de crear una partitura o buscarla en otras composiciones musicales y adaptarla a la danza.

Por otra parte, el lenguaje literario y el lenguaje de la danza son de naturaleza muy distinta y, sin embargo, comparten, como todas las artes, una necesidad expresiva y comunicativa. El trasvase de la literatura a la danza o, dicho de otro modo, traducir en movimiento aquello que inicialmente se ha expresado con la palabra es precisamente el tema de este trabajo. Para analizar dicho trasvase nos vamos a centrar en un caso concreto. Con *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca y su adaptación coreográfica realizada por el coreógrafo sueco Mats Ek, *Bernarda's Hus* (1978), pondremos de manifiesto la particular idiosincrasia del lenguaje teatral lorquiano y el lenguaje coreográfico utilizado por el coreógrafo, subrayando la diferente naturaleza de cada uno. Dicho análisis nos va a permitir señalar al mismo tiempo cómo el mundo poético-simbólico de la obra de Lorca es “traducido” en términos coreográficos por Mats Ek, haciendo propio el particular universo lorquiano sin traicionar en ningún momento su espíritu.

Mats Ek pertenece, junto con coreógrafos de la talla de John Cranko, Frederick Ashton o Kenneth MacMillan, al grupo de grandes coreógrafos narrativos de la historia de la danza. Al coreógrafo sueco se le reconoce por dos hechos fundamentales: uno el haber realizado una rompedora y personal reelaboración de los grandes clásicos como *Giselle* (1982), *El lago de los cisnes* (1987), *Carmen* (1992) o *La bella durmiente* (1996) y el otro por la creación de un lenguaje dancístico propio, perfectamente reconocible, que le confiere un estilo y sello personal únicos, diferenciándolo del resto de los coreógrafos. Los teóricos de la danza clasifican el lenguaje de Mats Ek dentro del género de *danza-teatro*. Nosotros, lejos de etiquetar el estilo de Ek dentro de un género concreto, reconocemos el fuerte carácter teatral de sus obras y destacamos su marcado componente narrativo. Ek considera que ser un buen coreógrafo implica la necesidad de comunicarse, tener algo que decir, de poder compartir con otra persona o con un público. Es obvio que tiene una urgencia de contar historias¹ y necesita expresarlas a través del movimiento. Por eso no es de extrañar que muchas de sus obras procedan y se inspiren en obras de la literatura universal, tanto narrativa como teatral, concordando con esa necesidad comunicativa.

Lo que Mats Ek nos transmite desde el escenario con títulos como *La casa de Bernarda Alba* (1978), *Carmen* (1992), *La bella Durmiente* (1996), *Andromáca* (2002) etc., no son mensajes únicamente cotidianos ni anecdóticos, que pasados unos años envejecen y pierden actualidad, sino temas universales (el amor, el odio, la envidia, la muerte,...), temas de actualidad que siempre estarán presentes por mucho que transcurran las décadas. La adaptación en danza que realizó Mats Ek en 1978 de *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Lorca, es un buen ejemplo de ello. Cabe puntualizar que la de Lorca no es precisamente una obra común. *La casa de Bernarda Alba* se diferencia del tipo de *drama rural* tan común en la época, alejándose de lo anecdótico y lo local. Las opiniones coinciden en clasificarla como la obra más importante de su autor y de nuestro teatro contemporáneo.

En una obra de semejantes características, el paso del texto a la escena no resulta nada fácil, requiere un conocimiento profundo de la obra y del autor. Desde su estreno,

¹ Julio Bravo, "El Cullberg Ballet presenta su rompedora versión de 'La bella durmiente'", en ABC, 19-05-99, pág.82.

el 8 de marzo de 1948 en Buenos Aires por la compañía de teatro de Margarita Xirgu, han sido muchas las versiones teatrales en escenarios tanto nacionales como internacionales hasta el día de hoy. Llevar a cabo una versión teatral de Lorca representa un gran reto para cualquier director, debido principalmente a la gran capacidad que poseía el poeta de cultivar varios géneros teatrales, demostrando de este modo su versatilidad, como bien ejemplifica su corta pero prolífica carrera de dramaturgo. En el caso de Mats Ek, supuso una dificultad añadida: la habilidad de traducir en movimiento el texto de Lorca. El resultado no fue menor: el coreógrafo realizó una obra maestra (coreográfica) a partir de otra obra maestra (literaria), porque supo captar la esencia de la obra y plasmar en movimiento el mundo simbólico y poético de Lorca.

El estreno de *Bernarda's Hus* se llevó a cabo el 31 de mayo de 1978 en el Oscarsteatern de Estocolmo por la compañía del Cullberg. Sus protagonistas principales fueron Luc Bouy, Ana Laguna, Sighilt Pahl, Daniela Malusardi, Siv Anders y Rainer Fagerström. En una hora escasa, frente a las casi dos horas que dura la versión teatral, Ek crea un ballet muy personal, en el que plasma las ideas principales del drama lorquiano, a pesar de los cambios introducidos en la obra original. Aunque su estructura básica conserva toda la esencia de la pieza lorquina y nos permite reconocer fácilmente las líneas argumentales de la misma, una visión más profunda y analítica nos revela aspectos interesantes, originales e incluso polémicos, demostrando que este ballet ha sido la mejor, más personal y original adaptación a la danza de *La casa de Bernarda Alba* realizada hasta la fecha.

Bernarda's Hus es una historia de mujeres. Bernarda, personaje principal y central de la obra, es una mujer tiránica, prepotente, dominadora, mezcla de crueldad y de un rabioso fanatismo. Ella se eleva por encima de sus cinco hijas, que revolotean a su alrededor, acatando órdenes de modo sumiso, pero no del todo domadas ya que, en su interior, afloran las ansias de liberarse de la represión a la que Bernarda las somete. La sensación, como acertadamente expresa Ada Adamo en su análisis de la obra, es la de presenciar un “volcán a punto de erupción; tal es la necesidad de liberación, el conflicto

de rivalidad entre hermanas, la humillación y la opresión, que se muestran en un complejo tropel de pasiones²”.

Tras la muerte de su marido, Bernarda impone luto a sus cinco hijas, que se traduce no sólo en el color negro de sus hábitos, sino también en una larga y rigurosa reclusión (en la versión de Ek no se hace referencia explícita a esta reclusión, pero se sobreentiende al percibirse el ambiente de asfixia y de represión). Es en esta situación límite donde los conflictos, las fuerzas y las pasiones se agrandarán y se desarrollarán hasta la exasperación.

El detonador que desatará la furia del volcán, liberando las fuerzas oprimidas que albergan la casa, será encarnada por la figura de un hombre, Pepe el Romano en la versión de Lorca. El *Hombre* (denominado intencionalmente de este modo en la versión de Ek) es el prometido de la hija mayor y heredera (Angustias en la versión de Lorca), pero que en realidad se siente atraído por la más joven (Adela en la versión teatral), poseedora de una gran vitalidad, erotismo y juventud, que la eleva potencialmente por encima de todas las mujeres de la casa. El problema central surgirá de este conflicto básico. El *Hombre* y la hija menor encarnan la figura del amor prohibido, simbolizando todo lo que Bernarda aborrece.

Muchos son los temas tratados en la obra original y que Ek ha sabido capturar en su versión coreográfica, p.ej., el deseo y la liberalización sexual, el deseo de vivir, la voluntad de ser libre aunque vaya en contra de lo establecido, la naturalidad frente a la tradición, la rebeldía frente a la opresión o la frustración femenina. El conflicto se ubicará claramente entre esta realidad y el deseo, que no es otra cosa que la voluntad reprimida de las hijas de Bernarda frente al intento constante y violento de Bernarda por afirmar su autoridad y que es una constante en toda la obra. Este conflicto desembocará en un fatal desenlace (la muerte), propio de las tragedias clásicas y, a la vez, inevitable. Adela, al final de la obra, acabará suicidándose. Como observa Colomé (1989), Ek leyó un *drama de opresiones*. Así lo manifestó el coreógrafo:

² Ada D’Adamo, *Mats Ek* (Palermo: L’Espos, 2002), pág.129. La traducción es mía.

“Puede decirse que Lorca compuso una fabulación dramática sobre distintas formas de oposición: la opresión de la religión y de las convenciones sociales, aquí más intensa puesto que se trata de mujeres, la opresión de los superiores, la opresión de amigos y camaradas, la opresión puramente física y la opresión de los sentimientos, sobre todo, eróticos. Y frente a todo esto, el sueño de la liberación y de la comunicación. Un sueño que se hace cada vez más apremiante y más necesario, más urgente de realizar³”.

El coreógrafo, al adaptar una obra española como es *La casa de Bernarda Alba*, no incurre en la tentación de utilizar elementos folclóricos, como tampoco ocurre en la obra original. Aún así, el coreógrafo, a través de la música de guitarra, de claro corte popular español, nos ubica rápidamente en España. No ocurre lo mismo con la coreografía, en que los motivos españoles suelen ser más sutiles y recaen principalmente en el personaje de la criada. La música utilizada en esta versión coreográfica es una mezcla de piezas para órgano de Bach, que encabezan y concluyen la obra, contrarrestando con las melodías más populares, aunque de tono dramático, para guitarra.

La estética general de la coreografía tiene un fuerte impacto visual: destaca principalmente la austeridad de la escenografía y el diseño de vestuario creado por Marie-Louise Ekman, junto con el blanco y el negro como colores más dominantes y que concuerdan con la intención del poeta de crear con esta obra un *documento fotográfico* en blanco y negro de la España de la época. Esta versión coreográfica es fruto de un montaje calibradísimo. Los años de experiencia en teatro, anteriores a esta producción, reafirmaron en el coreógrafo un gran sentido del ritmo lleno de grandes contrastes que mantienen al espectador en vilo, pues posee la capacidad ejemplar de alternar la tensión dramática con escenas más cómicas o anecdóticas.⁴ Esta es una de las diferencias más sustanciales entre la obra original y su adaptación, pues Lorca no da tregua ni momento de respiro dentro del ambiente opresivo que se vive en la casa.

³ Las palabras del coreógrafo son citadas en: Delfín Colomé, *El indiscreto encanto de la danza* (Madrid: Turner, 1989). pág.67.

⁴ A. Adamo (2002), *opus cit.*, pág.138.

También observamos que, al utilizar la danza como lenguaje, Mats Ek forzosamente se apoya en la imagen, la cual ha de ser directa y entendible. El personaje de Bernarda es un ejemplo particular de cómo Ek utiliza las características físicas de los bailarines para construir la psicología de un personaje y poetizar las imágenes en movimiento. En el ballet, el papel de Bernarda es interpretado por un hombre, Luc Bouy, porque su figura alargada y huesuda, sus piernas largas, sus bellos pies, la cara enjuta y expresiva, las manos grandes símbolo de autoridad y poder, contribuyeron a crear el efecto de una persona rígida, rigurosa hasta al exceso; mientras la potencia de los saltos combinada con un movimiento grande, elegante y sobrio, subrayaba la fuerza, la represión y la autoridad, en contraste con la sumisión de las hijas⁵. Lorca se encarga de poetizar las palabras, mientras que Ek poetiza las imágenes y el movimiento de la danza.

Es obvio que el simple hecho de pasar del teatro a la danza entraña una serie de cambios formales y de lenguaje. Sin embargo, no por ello ha de cambiar la esencia de la obra. Por el momento, destacamos tres importantes niveles de cambio:

- en la versión original, el ritmo de la obra está marcado por el texto y la acción dramática de los actores, mientras que en la versión coreográfica el ritmo está marcado principalmente por el movimiento del bailarín, la coreografía y la música;
- el espacio escénico se pone al servicio de la danza en lugar de servir a un texto literario (Lorca especifica muy claramente cómo quería la escenografía);
- la presencia de la música en la versión coreográfica ayuda a ubicarnos rápidamente en las diferentes escenas, potenciando los contrastes de la obra.

A parte de esas diferencias, inevitables en cualquier versión coreográfica, Mats Ek añade muchas más, estableciendo de este modo un mundo paralelo, donde reconocemos la obra de Lorca y su intencionalidad, pero entendiendo que ésta ha servido de fuente de inspiración para crear una versión nueva, con personalidad propia y donde el sello de Ek se eleva por encima en todo momento. Ahí radica la originalidad del coreógrafo.

⁵ A. Adamo (2002), *opus cit.*, pág. 61.

En este sentido, la versión de *La casa de Bernarda Alba* realizada por Mats Ek es un ejemplo del arte y dominio de saber narrar una historia por medio de la coreografía. Si algo se puede aprender del estudio de la obra coreográfica de Mats Ek, es que el talento narrativo que posee el coreógrafo viene acompañado de una indudable preparación previa, forjada a base de estudio y esfuerzo. Como bien expresó Lorca en su día: "Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios -o del demonio- también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo"⁶.

La originalidad del coreógrafo y su talento radican precisamente en que, inspirándose en una obra, captando su esencia e intención, sea capaz de crear una obra nueva, con sello y personalidad propios. Ello le ha valido el merecido reconocimiento del sector del público y de la crítica durante varias décadas a la hora de reelaborar ballets del repertorio clásico.

Pero existe una diferencia sustancial entre reelaborar argumentos de ballets clásicos, dando una posible nueva lectura de la obra original, y adaptar para la danza obras de la literatura universal. Esto último requiere, creemos nosotros, un esfuerzo mayor. Tanto más cuanto que hablamos de obras tan complejas como pueden ser las de Lorca, donde aflora todo un mundo simbólico y poético. Pero Mats Ek supo asumir el reto y salir airoso al realizar una versión personal de la obra de Lorca, que consigue captar la esencia de la obra original y, al mismo tiempo, darle una nueva interpretación.

Debemos destacar especialmente la virtud del coreógrafo de respetar ese vacío tan lleno de "economía expresiva y de intensidad sugerida, en la que es más lo silenciado que lo dicho"⁷. En este sentido, la versión bailada también sugiere más de lo que se dice o se ve. Además, el marcado carácter social que posee su versión y los cambios que introduce en la obra original nos invitan a una relectura de la obra, que podemos compartir o no, pero que en cualquier caso supone un enriquecimiento, una

⁶ Gerardo Diego, *Antología de la poesía española contemporánea*, (Madrid: Signo, 1934), pág.423.

⁷ Francisco Ynduráin, "La casa de Bernarda Alba: ensayo de interpretación", en Ricardo Doménech *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. (Madrid: Cátedra, 1985),pág.135

profundización en el universo lorquiano y, sobre todo, una constatación del poder específico del lenguaje coreográfico para producir emociones, para conmover y, finalmente, para dejar una huella en nuestro intelecto.

El interesado en la relación entre las artes, y más concretamente entre el teatro y la danza, podría legítimamente preguntarse hasta qué punto Ek ha acertado a la hora de captar el universo lorquiano. La pregunta no es trivial, dado que no se refiere a si el argumento original ha sufrido muchos cambios decisivos, sino más bien al hecho de si la adaptación coreográfica ha podido trasladar a la danza el universo poético-simbólico de la obra original. Contestar a esta pregunta supone entrar en valoraciones personales. Sin duda, hay elementos del universo poético-simbólico lorquiano que, por mucho que analicemos la coreografía de Ek, no hallaremos en la versión danzada, pero eso es porque teatro y danza tienen, cada uno, su propio lenguaje y su propia manera de llegar al espectador, de emocionarnos y llegar tanto al corazón como al intelecto. Ek se vale de un lenguaje distinto y acaso de otros símbolos que probablemente no se hallan en Lorca, pero sí se hallan arraigados en otros lugares de nuestra tradición cultural y son los que le permiten dar una nueva lectura a la obra. Tomando como referencia el *Laoconte* de Lessing⁸, cada lenguaje artístico tiene su propio modo de llegar a lo hondo del alma humana y Ek nos ha dado un buen ejemplo de este principio.

BIBLIOGRAFIA:

Adamo, A. (2002). *Mats Ek*. Palermo, Italia: L'Espos.

Bravo, J. (1999, 19 de mayo) El Cullberg Ballet presenta su rompedora versión de 'La bella durmiente', *ABC*, pp.82.

Colomé, D, (1989) *El indiscreto encanto de la danza*, Madrid: Turner,

Diego, G. (1934) *Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid: Signo.

⁸ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, (Barcelona: Ariel, 2007), pág. 230-234. Recomendamos, además, leer la obra del *Laoconte* de Ephraim Gotthold Lessing para ampliar información.

Doménech , R. (1985) *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra.

Viñas, D. (2007) *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.