



FEDERICO EN EL BURDEL

Fernando Doménech



■ LA GÉNESIS DE *EL LOCAL DE BERNARDETA*.

Lourdes Ortiz, conocida en el mundo literario como narradora y ensayista, es también una autora dramática de innegable constancia. Desde que en 1980 publicó su primera obra teatral, *Las murallas de Jerico*¹, ha seguido escribiendo, estrenando y publicando teatro con regularidad hasta hoy. *El local de Bernardeta A.* es una de sus últimas obras. (Se estrenó en 1995 en la Sala Galileo de Madrid, bajo la dirección de Paca Ojea). Ella misma contaba así su génesis en un diálogo público mantenido con el autor de estas líneas:

Lo que sí es curioso es que a veces me acerco más al teatro por encargos, o más bien por sugerencias de algún compañero.

(...)

Incluso una obra así curiosa como es *El local de Bernardeta A.* también fue a petición de una sugerencia de un compañero, en este caso de un magnífico profesor de esta casa (la RESAD) que es Jorge Eines, que un día me dijo: "¿Por qué no me escribes una obra que sea con muchas mujeres?" Y le dije riéndome: "Hombrer, ya tienes ahí *La casa de Bernardeta Alba*, no creo que haya otra que tenga tantas mujeres." Y aquella misma noche estaba yo en la cama, que es donde suele estar uno por las noches, y de repente tuve una especie de imagen de *La casa de Bernardeta Alba* trastocada, como dada la vuelta, como ¿qué pasaría con Bernarda Alba y sus hijas en nuestra sociedad? Y entonces, a partir de ahí surgió la idea y surgió la obra. Como ven, era casi a partir de una broma.²

■ LOS MITOS EN EL TEATRO DE LOURDES ORTIZ

Era una broma hasta cierto punto. Porque lo que ocurrió con *La casa de Bernardeta Alba* (escrit. 1936) y *El local de Bernardeta A.* responde a uno de los motivos principales de la obra de Lourdes Ortiz: la revisión, reescritura y a menudo

¹Todas las obras dramáticas de Lourdes Ortiz se relacionan en el Apéndice de este trabajo.

²José Luis Alonso de Santos y otros, *Conversaciones con la autora teatral de hoy I*, Madrid, Fundación Pro-Resad, 1998, pp. 145-46.

destrucción de los mitos básicos de nuestra cultura, preferiblemente los mitos referidos a la mujer.

Ya en una obra muy temprana, *Fedra* (escrit. 1983), está clara la voluntad desmitificadora de Lourdes Ortiz: en ella la terrible tragedia del amor imposible creada por Eurípides y recreada por Seneca, Racine y Unamuno, se convierte, mediante una vuelta de tuerca, en una paradójica exaltación del amor posible. Fedra no se suicida, Tesco no necesita maldecir a Hipólito, que, a su vez, tampoco tiene que mantener su bobalicona castidad de jinete adolescente. Todo acaba en un "ménage-à-trois" entre padre, hijo y esposa, observado con atónita mirada por un menguado coro de dos jóvenes que, si en un primer momento echan de menos las antiguas pasiones, acaban convencidos de que es mejor aprovechar el dulce fruto de la primavera que ofrece la vida y dejarse de tragedias.

En otras muchas obras la autora ha retomado los mitos para darnos una nueva visión, aunque no siempre con la gozosa exaltación vitalista de *Fedra*: *Pentecostes* (escrit. 1983) *Pentecostes* (estr. 1991), *Electra-Pádel* (ed. 1992), *Dijo en las infernos* (escrit. 1994) son una vuelta al mundo clásico que se da también en libros de relatos como *Las novias de Circe* (ed. 1988), *Yudita* (estr. 1988) recrea la historia de la heroína bíblica. *Cenicenta* (ed. 1988) es una tenebrosa revisión de la heroína del cuento de Perrault. Esta preferencia de Lourdes Ortiz por los mitos no responde a una visión historicista ni a un intento de refugiarse en un mundo de alta cultura, sino, paradójicamente, a un deseo de ahondar en la realidad concreta de nuestro mundo. Porque nuestro mundo se organiza también alrededor de ciertas imágenes míticas que, por serlo, no necesitan discutirse. Y Lourdes Ortiz las discute, les da la vuelta como un guante y nos muestra sus costuras. Como analiza Felicidad González en su edición de *Las novias de Circe* y *Yudita*:

Lourdes Ortiz entra a saco en los mitos, les da la vuelta, los vacía de contenido y los vuelve a llenar de una forma sorprendentemente distinta.

En primer lugar, convierte a los personajes del mito en sujetos de pensamientos, de deseos y de sentimientos. Los arranca, por tanto, del gesto único, de la actitud estatuaria en que estaban congelados. Las mujeres de estos relatos piensan, sienten y, sobre todo, sufren la historia que les ha tocado vivir. No son modelo de nada, no se han quedado marcadas por un momento fijado de su vida. Son capaces de hablar y nos cuentan su propia historia, una historia que coincide externamente (pero sólo externamente) con la que les han adjudicado. Ellas la viven desde dentro, desde un cuerpo y una mente que tienen una entidad, que existen por sí y no por su relación con el hombre. Y, al darles la palabra, los mitos no sólo se hacen cercanos, cotidianos, despojados de su carácter sagrado, sino que pierden su carácter justificativo de la supremacía masculina³.

En este ajuste de cuentas con los mitos, Lourdes Ortiz tenía que enfrentarse en algún momento con uno de los mitos literarios más difundidos de la cultura española: Lorca y su retrato de la frustración de la mujer.

■ EL LOCAL DE BERNARDETA A, ENTRE LA TRAGEDIA Y LA PARODIA

El local de Bernardeta A. muestra desde el principio sus cartas: a nadie puede caberle duda de que está ante una parodia de *La casa de Bernarda Alba*. El título, con su evidente paralelismo, nos prepara para entrar en un mundo de simetrías entre la obra de Lourdes Ortiz y la de Lorca. Y efectivamente, ahí están Augustias, Martirio, Amelia, Magdalena, Bernarda, la Poncia..., pero un poco transformadas.

Bernardeta (¿habrá además un guiño irreverente hacia la estomagante sanita de Lourdes, Bernardette Soubirous?) es una "madama cincuenta, todavía de buen ver. Encorsetada y pulcra, tras el carmín discreto. Rasgos duros de jefa del consejo de administración. Lagartona y sabia, con varios repliegues"⁴. Martirio, la frágil y desgraciada Martirio, se ha convertido en Marti, "unos veintiseiete. Envidiosa y mal hablada. Espera favores y ya ha perdido la poca gracia que alguna vez tuvo. Delgada y chiquitina, pero con grandes tacones y labios muy rojos". Augustias, por su parte, se llama ahora Gus, "unos cuarenta. Ajada y triste. Con mala leche de siglos en cada arruga y en las grandes ojeras". María Josefa, en fin, "es una puta vieja chiquitina y simpática, envuelta en colorines y pelucas rojas".

Porque, como anunciaba el título de manera poco equívoca, estamos en un burdel, y las reprimidas hijas de Bernarda, ansiosas de conocer a qué sabe el amor del hombre, se han convertido en putas hastiadas de machos rijosos. Pepe el Romano, en este mundo, deja de ser la enseñada imagen de la virilidad para ser el chulo viejo, repugnante, vicioso y viscoso al que todas odian y que a todas repugna, aunque tienen que satisfacerlo cada día.

¿Y Adela? Adela ha desaparecido, aunque está presente. Ya en *Cenicenta*, Lourdes Ortiz había creado su obra a partir del momento en que el cuento se ha cerrado y los protagonistas, se supone, "fueron felices, y comieron perdices". *Cenicenta*, en efecto, narra lo que sucede en el idílico reino del cuento después de que el príncipe azul se case con la bella pero pobre Cenicenta, la rebelión de las fuerzas vivas que acabarán con esa reina no deseada y bastante molesta.

Lo mismo ocurre en *El local de Bernardeta A.* Al abrirse el telón "sobre la mesa y durante toda la obra cuelgan del techo unos pies descalzos, los pies de Adelita". Es decir, comienza la obra donde termina *La casa de Bernarda Alba*, en el suicidio de Adela. Adela, sin embargo, está siempre presente. No sólo en forma de pies colgando, brutal signo escénico que no desaparece nunca, sino a través del reflejo que aportan dos nuevas puplas, Ade y Delia. Esta última se colgará igual

³ Lourdes Ortiz, *Las novias de Circe. Yudita*. Edición, introducción y notas de Felicidad González Santanera, Madrid, Castalia, 1991, pp. 40-41.

⁴ Las citas corresponden a la edición de *El local de Bernardeta A.*, que publicamos en este número.

que Adela y sus dos pies formarán pareja con los de ella hasta el final, una nueva presencia-ausencia que repite la anterior.

Como Pepe el Romano, que tiene también su reflejo en el Romano, un nuevo personaje que viene a tomar las riendas de la casa con nuevas ideas.

Es ésta una obra de espejos. La misma acotación inicial nos lo aclara: "Una habitación con cristales donde se multiplican los reflejos." Todo parece haberse vivido antes y todo parece que se repite constantemente. Y es que, en efecto, todo ha sucedido, de otra forma, con otros personajes, en otros lugares. Los reflejos multiplicados esconden constantes guiños al espectador.

Guiños que no se refieren únicamente a la obra de Lorca. La acotación inicial a la que nos acabamos de referir nos remite a uno de los cuadros más importantes del siglo XX:

(Una habitación con cristales donde se multiplican los reflejos. En el centro, una gran mesa cubierta por un tapiz. Sobre ella un cuenco con frutas, una gran raja de sandía, plátanos y manzanas. Unas mujeres de pie rodean la mesa. Están medio desnudas. Algunas pueden llevar máscaras africanas, deformes. Una versión casi naturalista, pero fría y dura, de *Las devociones de Avignon...*).

La referencia no es casual. Como es bien sabido, el cuadro de Picasso representa un burdel de la barcelonesa calle de Avinyó. La autora nos introduce así en el ambiente prostibulario, pero también, lo que es más importante, en toda una época, la de los primeros años del siglo XX, en que los artistas europeos repiten obsesivamente el tema del burdel.

En el mismo sentido, la descripción de Magda ("fría, calculadora, esquelética, una de esas putas simbolistas, lúbrica y ambiciosa") nos lleva al mundo de la creación literaria. De esas mujeres creadas por los simbolistas, mitad putas, mitad vírgenes, con algo de ángel y algo de vampiro, habla también Lourdes Ortiz en *El sueño de la pasión*:

En esta atmósfera del fin de siglo, la mujer se ha hecho voraz, peligrosa, terrible para el hombre. Dueña de su cuerpo y de su goce (...) se convierte pronto en amenaza, en castradora. La Lulu de *Wieland* o la Marlène de *El ángel azul* se aman a la vuelta de la esquina. (...) La que le roba la fuerza, la que debilita su hombría, súcubo infernal que bebe sus jugos y su savia.⁵

Hay toda una imaginaria del burdel (Picasso, Toulouse-Lautrec, Wedekind...) en *El local de Bernabeta A.*, que nos lleva a ese mundo de imaginaciones masculinas de otro final de siglo en donde la mujer se desea y a la vez se teme. Esa mujer que ha dejado de ser el ángel del hogar para convertirse en mujer independiente dueña de su propio cuerpo, peligrosa, castradora, dominadora del hombre. La

Salomé de Oscar Wilde, la Judith de Klimt, atractivas asesinas con su cabeza masculina chorreando sangre...

Ade, la dulce Ade, la sustituta de Adelieta, asumirá al final de la obra este papel en su triunfal aparición después de asesinar al Romano, avejentado Holofernes de miembro flojo: "En ese momento por la escalera baja Ade, manchada de sangre. Lleva en las manos el cuchillo."

Los guiños paródicos, sin embargo, pronto dejan de funcionar como tales y se va imponiendo una certeza: estamos ante una tragedia. La simetría con la obra de Lorca aparece entonces no como fuente de ironía sino como constatación de la más terrible de las situaciones. Las mujeres de *La casa de Bernabeta Alba* estaban encerradas en un mundo de intolancia, de convenciones sociales que les impedirían gozar de su propio cuerpo. Las putas de *El local de Bernabeta A.* conocen de sobra el sexo. Pero no están menos encerradas en las rutinas de su relación con los hombres. El burdel no es menos cerrado que la casa de la madre. El Romano no es menos omnívoro por el hecho de acostarse con él diariamente. La locura y el suicidio acechan exactamente igual en el dominio del sexo que en el de la represión.

Sin embargo, no hay que dejarse llevar por el patetismo, por la constatación de lo terrible. Si estamos ante una tragedia, es una tragedia tamizada por el reflejo en un espejo roto.

Las parodias dan mucha risa. Ya lo saben los creadores de un popular programa de televisión, como lo sabían los autores del género chico, que crearon todo un género para satisfacer las apetencias de un público ansioso de chistes.

Y lo sabía también el más radical de los autores dramáticos españoles del siglo, don Ramón del Valle-Inclán, creador de un mundo paródico que, sin embargo, no muere a risa, esa "superación de la risa y del llanto" que es el esperpento.

El local de Bernabeta A. pertenece a este género de tragedia española que definió Max Estrella en *Lucea de bohemia* (ed. 1920). Héroes clásicos, seres míticos reflejados en los espejos trizados de la estética cubista.

Como en los grandes esperpentos, en *El local de Bernabeta A.* hay una visión de la historia española. De la fábula lorquiana toma Lourdes Ortiz todo lo que tiene aquella de análisis del poder y de crítica contra la intolerancia española. Pero no en vano han pasado los años desde 1936. El poder del viejo Romano, con todos los atributos de un viejo dictador (¿y cómo no pensar en los viejos dictadores que hemos padecido?) viene a ser sustituido por el sibilino y tecnocrático Romanto, el eficaz administrador de la podredumbre, el signo de los nuevos tiempos:

PONCINA: Dice Madama que el nuevo viene a poner orden, a hacer más rentable el negocio... a...
 MAGDA: ... a modernizar...
 PONCINA: Ésa es... ésa fue la palabra...

⁵ Lourdes Ortiz, *El sueño de la pasión*, Barcelona, Planeta, 1997, p. 269.

