

CUATRO PRISIONES LITERARIAS CON ESPAÑA AL FONDO

EL tema de la prisión ha suscitado, a través de los tiempos, numerosa bibliografía en la historia de la literatura española. Bastaría citar los nombres del Arcipreste de Hita, Fray Luis de León, Cervantes, Quevedo, Miguel Hernández, etc., a fin de evocar tal circunstancia. Sin embargo el propósito de este artículo no será el de tratar sobre los perfiles biográficos de escritores que padecieron en su día tal situación sino —muy por el contrario— a la privación de libertad —transitoria o permanente— de algunos entes de ficción en obras dramáticas o novelescas que pertenecen a distintos períodos cronológicos y que, pese a la disparidad de géneros e intenciones, participan de algunas características comunes. En las obras que analizaremos a continuación, aun salvando las notables diferencias y actitudes de sus creadores, encontramos un protagonismo femenino así como intereses ideológicos, presupuestos políticos, resortes sociales, relaciones sentimentales —con y sin resonancias simbólicas—, sátira amarga contra rezagadas formas de la vida española, enfrentamientos entre el pasado y la tradición contra el presente y el futuro, reflexiones sobre la naturaleza de la libertad contrapuesta al sentido de la autoridad, etc., que nos han llevado a emparejar o a aproximar cuatro obras que, en un principio, podrían parecer como lejanas y distantes.



En las cuatro obras que analizaremos sucintamente también hemos creído advertir la presencia de la difícil realidad española. Unas veces es el propio autor quien lo indica: "Es una historia individual, una historia común pero que acaso nunca pudo —o podrá— suceder en otra parte que en España". Otras veces acudiremos a hechos sancionados por la propia crítica y finalmente, en otras obras, trataremos de marcar algunos signos a fin de aproximar otras obras a los considerandos establecidos. Por esa razón hemos añadido en la rotulación la coletilla de "con España al fondo".

Los cuatro autores de estas cuatro obras vienen refrendados todos ellos por una ideología progresista que nos ha permitido más tarde asociar sus puntos de vista con el ya tópico y típico tema de las "dos Españas", tópico que por otra parte no ha dejado nunca de patentizarse en la siempre difícil y compleja realidad española contemporánea.

La colisión de personajes o bandos se efectúa, casi generalmente, en las cuatro obras a base de lo que podríamos denominar como "enfrentamientos generacionales". En las cuatro obras los "mayores" enarbolarán la bandera de la intolerancia, la injusticia, el fanatismo, la tradición, la dictadura, etc., mientras que los "menores", obligados a constreñirse a un reducido marco interior, serán los que habrán de sufrir dicha opresión. Este antagonista será constante en tres de las obras mientras que en otra se establecerán una serie de variantes que, por otra parte, no modificarán en modo alguno las premisas enunciadas con anterioridad.

También coincidirán todas las obras en que los protagonistas de tales encierros, enclaustramientos o prisiones, serán mujeres y sus destinos literarios, como es obvio, serán distintos. En una obra será el suicidio la única salida válida y trágica para escapar de la maraña de normas y dogmas; en otras será la huida la auténtica liberación de las férreas cadenas. La perspectiva del autor, el género literario, la intencionalidad y la significación última repercutirá y condicionará el destino final de tales heroínas con desenlaces que se abrirán en un amplio abanico de posibilidades que irá desde la más oscura tragedia hasta el más optimista y esperanzador destino. Lo que es inexcusable afirmar, antes de entrar en las todavía no citadas obras, es que en ellas penetran, entre otros matices, densidad dialéctica, cargazón ideológica, realidades históricas y una atmósfera densa de agobio, tortura y opresión que posibilitan la entrada de nuevos motivos a los que iremos aludiendo.

Cronológicamente la primera de las obras que nos interesa destacar es *La fontana de oro* (1968) de Benito Pérez Galdós. En esta obra, al filo



de una visión retrospectiva de la España fernandina de 1821, encontramos un tema amoroso —a veces casi de novela rosa— entremezclado con otros aspectos de nitidísimo sentido político e histórico (1). Preocupado Pérez Galdós por “los aspectos inauténticos de la vida española, por el falseamiento de los ideales y por la corrupción de ambientes” (2), nos presenta a una joven Clara que no es sino la encarnación o el símbolo de una España que se debatía en una encrucijada de ideas y aconteceres políticos. Entre los credos conservadores y absolutistas de Elías y las Porreño y los liberales de Lázaro —auténtico protagonista de la novela— se establece el correlato de fuerzas imperantes.

La desamparada situación de Clara queda fijada tan pronto como Clara entra en liza: “No tenía parientes ni amigas, no salía nunca, no se comunicaba con nadie, se consumía en el desierto de aquella casa, sin otra cosa que algunos recuerdos” (P. 46). Tal ejemplo nos evita la tarea de tener que expresar que en ninguna de las cuatro “prisiones” que analizaremos en este artículo nada tienen que ver con juicios, procesos o que sean personajes inculpadados de algún delito. Las prisiones a las que aludiremos serán más encierros morales, simbólicos o espirituales que otra cosa.

Regresando a la obra del escritor canario, podemos decir que las divergencias de pensamiento pueden en principio quedar relegadas al ámbito de las figuras masculinas como Elías y Lázaro. Pero al antagonismo político se le asocia el amoroso ya que Lázaro desea ver a la sumisa Clara pero ésta quedará confinada en casa de las Porreño quienes, como es sabido, impedirán el acceso a la muchacha no sólo de Lázaro sino también de Bozmediano. El encierro en la casa de esta tríada no es el único al que se alude en la novela y que ha de padecer la frágil galdosiana —trasunto de la débil España— sino que el autor por medio del narador omnisciente, nos ha narrado las penalidades y humillaciones que Clara ha sufrido tanto en casa de doña Angustias como en la casa del propio Elías.

Las continuas alusiones semánticas de “encierro perpetuo” (67), “jaula” (67), “el aspecto sombrío de esta casa, sepulcro en vida” (129), “el sistema de clausura” (311), “Cárcel” (250). “vida claustral” (311), etc., delimitan bien a las claras el reducido espacio por el que ha de deambular el sumiso personaje galdosiano, personaje siempre al socaire del más leve

(1) CASALDUERO, Joaquín. *Vida y obra de Galdós*. Gredos, 1970. P. 46.

(2) CORREAS, Gustavo. *La concepción moral en las novelas de Pérez Galdós*. Letras de Deusto, 1974.



viento. Las prisiones de Clara están asociadas a la temática de la obra: la marcha de los acontecimientos históricos. Clara es encerrada a fin de impedir la posible contaminación liberal detectada en aquellos que la pretenden más por amor que por una determinada ideología. El manantial de fuerzas en pugna no se decidirá sino con un desenlace determinado de antemano por el autor a resultas de los avatares históricos. Podríamos sintetizarlo diciendo que será un final feliz desde el punto de vista sentimental pero desgraciado desde el punto de vista político. Clara será sacada de su encierro por Lázaro quien, no obstante, fracasará desde sus presupuestos ideológicos. Clara-España no obtendrá todo cuanto se presumía y quedará todo aplazado tras el desenlace agri dulce.

Es necesario hacer constar en esta obra la presencia de las tres ruinas —las hermanas Porreño— que a juicio de Baquero Goyanes son “el trasunto de las mitológicas Arpías y casi, casi, por su resonancia sepulcral, de las Parcas” (3) y de las que Valbuena Prat afirma que son “figuras entre sinietras y cómicas, de una tradición y nobleza venidas a menos y que parecen precursoras de los esperpentos de Valle-Inclán” (4). Estos personajes, entre simbólicos y caricaturescos, marcan la susodicha antinomia entre la juventud y la vejez a la que hemos aludido en páginas anteriores. Tales entes tendrán numerosa ramificaciones y contactos con otros no menos esperpénticos personajes que aparecerán en las siguientes obras y que, curiosamente, salvo en una excepción, serán nuevamente tres. El papel de estas triadas es importante dentro del engranaje de potenciación de seres incardinados en la opresión y en la tiranía.

La segunda obra de las que nos ocuparemos es *La casa de Bernarda Alba* (1936) de García Lorca, obra muy conocida y que nos eximirá de un mayor número de consideraciones. El encierro, enclaustramiento o prisión en esta obra ya no es sólo de tipo individual sino de orden colectivo. Las hijas de Antonio María Benavides han de sufrir tal atentado, más penoso que el anterior de Clara, en virtud de unas apreciaciones sociales arraigadas en un superior concepto de la tradición. Guillermo Díaz Plaja afirma que la obra es “un aguafuerte sarmentoso, clavado en la tierra de una España rural y

(3) BAQUERO GOYANES, M. *Perspectivismo y contraste*. Campo Abierto. Gredos. Madrid, 1963. P. 54.

(4) VALBUENA PRAT, A. *Historia de la Literatura Española*. G. Gili. Barcelona, 1968. P. 305. Sobre este aspecto es conveniente señalar los trabajos de Alfredo RODRIGUEZ: *Una norma estilística de Galdós: la tríade femenina*, José Porrúa, Madrid, 1978, y Gimeno CASALDUERO: “Miró y Galdós: la revelación de un personaje”, *Estudios de Crítica Literaria. Homenaje a Gabriel Miró*, Alicante, 1979.



antigua, fanática de una tradición que no discute ni analiza en su ciega oscuridad" (5). El poder omnimodo y despótico de Bernarda es el que desencadena, en definitiva, todo el aluvión de tensiones y fuerzas puestas en movimiento a lo largo de esta tragedia desnuda y severa. La fuerza conflictiva del sexo se desprende de la ciega y desordenada tiranía implantada por Bernarda en el reducto familiar.

El espacio dramático es, en la obra de Lorca como en las que veremos a continuación, significativo de esa privación de libertad a la que aludíamos. En las tres obras que analizaremos habrá una fortísima reducción escénica que nada tendrá que ver con las socorridas unidades dramáticas o clásicas sino con la naturaleza de los dramas o conflictos latentes en las obras. Las acotaciones de "habitación blanquísima del interior" ... "muros gruesos" ... las conversaciones y alusiones de los personajes al encierro forzoso son lo suficientemente significativas —se alude a "sala oscura" (acto I), "infierno" y "convento" (acto III)— como para detenernos en ellas.

La brutal y aberrante represión de Bernarda obligará a la rebelde Adela a burlar la estrechez del reducido marco. Ella ejercitará el sexo venciendo distingos sociales, visiones clasistas, prejuicios, prohibiciones y otras consideraciones que no creemos conveniente enumerar dado lo conocido del asunto. El posterior suicidio de Adela nos atestigua que ya no estamos ante la frágil y quebradiza criatura galdosiana sino que Lorca nos presenta una radical y extrema decisión de violar las fronteras de la opresión aun a costa de la propia existencia literaria del personaje. Angel Berenguer nos dice que "García Lorca plantea la tragedia del poder arrogante, firme y ciego. Bernarda impone su ley en casa, ley inhumana e injusta, pero apoyada en el poder que ejerce sobre sus hijas" (6). Frente a ese poder de tono esperpéntico, frente a ese principio de autoridad que indica Ruiz Ramón (7), García Lorca que ha sabido plasmar la sumisión, la ironía o la hipocresía en las distintas hermanas, también nos ha brindado la oportunidad de contemplar todo un compendio de plenitud vital, de rebeldía, ante un poder sofocante.

Digamos que de las cuatro obras que analizaremos en este artículo, ninguna nos parece tan alejada de las posibles connotaciones simbólicas y políticas como esta que comentamos ahora. Escrita en período liberal,

(5) DIAZ-PLAJA, G. *Federico. García Lorca*. Espasa-Calpe, Madrid, 1961. P. 223.

(6) BERENGUER, A. *Historia de la Literatura Española*. Guadiana, Madrid, 1974.

(7) RUIZ RAMON, F. *Historia del teatro español*. Alianza, Madrid, 1971. P. 225.



García Lorca tendía, se volcaba más hacia un sentido estético, social y ético antes que estrictamente ideológico aunque, como ha quedado dicho, el drama de Bernarda Alba apunta claramente a esa eterna división a la que hemos aludido en otro momento.

Con *El adefesio* (1944) de Rafael Alberti, penetramos en la esfera de la tercera obra. La figura de Gorgo es similar a la de Bernarda Alba a juicio de Carlos Puchy de Morales (8) mientras que Robert Marrast niega tal aserto al decir "Mais si Gorgo évoque Bernarda, par son aveugle intransigence, si le dénouement des deux drames implique le meurtre, les données sont différent. La psychologie de Bernarda est autrement plus simple que celle de Gorgo" (9). Ruiz Ramón cree que "Gorgo es la encarnación de una autoridad absoluta y no discutida, aunque sí odiada y temida, cuyo ejercicio inquisitorial y cruel producirá, como consecuencia inevitable y fatal, la destrucción y la muerte" (10). La joven y bella Altea es, como en el anterior caso de Clara, a juicio del ya mencionado crítico francés "una alegoría de la España oprimida" (11) mientras que el montador de la obra en España —José Luis Alonso— considera que en "El adefesio está presente la España eterna, represiva y musulmana" (12), así como José Monleón relaciona la obra con el Alberti juvenil y con su rebelión frente a los conceptos de la autoridad pedagógica y religiosa que ejercieron sobre él tanto sus familiares como sus maestros (13).

Altea es la encerrada por antonomasia, la prisionera total. El marco interior, su patetismo, es la tónica habitual de todos aquellos que desean, pero no pueden, rebasar el asfixiante espacio asignado. Como sucedía en Galdós y Lorca, los informantes de su tensa situación son constantes: "Torre oscura" (23), "entre estos mudos paredones" (36), "espantosa cárcel" (43), "Ya no estoy en la tierra" (54), "Esta cárcel, esta azorea, ese monte" (55), "toda mi vida ha sido un cuarto oscuro, como una triste carbonera vacía" (71), nos indican la severidad de esta prisión literaria que, ha generado incluso una lectura contraria a la que el mismo autor admite. Pero la poesía y el teatro de Alberti, de fuerte vocación tanto popular

(8) PUCHY DE MORALES, C. "Rafael Alberti y el Adefesio". Cuad. Iber. 1953.

(9) MARRAST, R. *Aspects du théâtre de Rafael Alberti* Société d'édition d'enseignement supérieur. París, 1967, p. 126.

(10) Obra citada p. 242.

(11) Obra citada, p. 110.

(12) ALONSO, J.L. "Dos notas sobre el montaje de la obra en Madrid". Colección Voz-Imagen. Serie Teatro, N.º 24. Aymá. Barcelona.

(13) MONLEÓN, J. Lib. cit. Introducción a *El Adefesio*.



como política, ha contribuido de alguna manera a la plurisignificación de este drama del autor de "Marinero en tierra". Por otra parte, hemos de manifestar que la más leve anécdota es factible, tras un lento y paulatino proceso de depuración, de convertirse en una alegoría o en un símbolo de un proceso histórico. Ya Pérez Galdós nos ha enseñado la posibilidad de trascender una realidad cotidiana por medio de la obra artística.

Rasgos comunes a estas heroínas que vamos enunciando son la soledad así como la presencia de unos mayores en donde impera la corrupción moral. Vicios, maldades, incomprensiones, pasados encenagados son leves residuos que afloran por los ventanales de las obras comentadas. Si hicimos alusión al trío de furias galdosianas, no menos lo resultan estas tres —Gorgo, Uva y Aulaga— grotescas caricaturas albertinianas a las que más de un crítico las ha emparentado nuevamente con los esperpentos valleinclanescos. Tanto unas como otras coincidían tanto en la degeneración de sus instintos como en la deformación ética y moral al privar a sus tuteladas de su mayor dignidad: su libertad.

También la abrumadora presencia de augurios y presagios, de entes abocados a la muerte (Alberti, García Lorca), a la media esperanza (Galdós) o a la esperanza total (en la última obra que comentaremos) es constante, hasta el punto de merecer tales obras un estudio pormenorizado. Aparte de lo simbólico, comparten también todas las obras estudiadas la fusión en sus contenidos de aspectos sentimentales: si el amor de Lázaro y Clara se anudaba con lo político y lo histórico; si Adela cumplía sus deseos sexuales —fuera de escena— con Pepe el Romano, aquí en esta obra de Alberti, el amor de Altea por David es parte constituyente del mecanismo de la obra, tema éste al que no podemos concederle especial atención sino para anotar la similitud de prestaciones que existen en la obra y que, muy contrariamente a lo que pudieran sugerir las líneas anteriores, no transparentan en modo alguno plagio o imitación entre ellas. Sin embargo, si nos atrevemos a manifestar que en todos sus creadores ha latido una peculiar preocupación por los problemas nacionales que, por no resueltos, afluyen y persisten a través de las diversas épocas.

En el caso de *Petra Regalada* (1981) de Antonio Gala —cuarta y última obra— aun siendo personaje femenino, la protagonista, a diferencia de las anteriores, ya no es una joven sino de una mujer madura y que ahora, cuando la vida tiende a su madurez o al agotamiento, permanece prisionera de las fuerzas vivas del pueblo y que, nuevamente, son tres



—aunque varones— los que siguen ejercitando —Petra figura como prostituta— el derecho de pernada en fórmula tan medieval como esperpéntica. Si Lorca titulaba su obra como "Drama de mujeres en los pueblos de España", de Gala eran precisamente aquellas palabras que citábamos al comienzo y en donde se advertía que "no podría suceder en otra parte que en España".

Como en el caso de Galdós —y tangencialmente en Alberti— la opresión que siente Petra Regalada en ese su burdel conventual origina una fuerte serie de connotaciones políticas reforzadas por alusiones a la realidad política e histórica próxima y cercana. El simbolismo de las dos Españas machadianas es manifiesto en el protagonismo caciquil de los Bernabés, Moncho y Arévalo (14) —posteriormente en Mario— quien presentados —especialmente este último— como salvaguardador de las libertades políticas, suplicará a los anteriores en su papel despótico sobre Petra Regalada. Aparte de algunas indicaciones en las que Gala alude a la muy próxima realidad posfranquista, la muerte de Mario por Tadeo, pero asumida plenamente por Petra —símbolo de una España corrompida por todos (15)— supone un poderoso avance con respecto al desenlace de las anteriores obras.

Cuando al final del drama se le pregunta a Petra: "¿Qué has hecho? Petra". Esta concluye diciendo: "Nada. Lo que debía hacer. Destruir las murallas. Desatarme. Desatar a los míos. La vida empieza ahora, ahora, ahora..."

Cuanto no encontrábamos en las obras anteriores, aparece en Gala como un reto al porvenir. Si en las anteriores obras prevalecía un pensamiento trágico y fatalista (Altea, Adela) o una derrota política (Galdós), Petra Regalada se planta frente a la carpetoverónica tiranía y le escupe a la cara. Situado en un tiempo entre la "esperanza y el desencanto", Gala, contagiado por el Machado optimista, confía en la justicia y en el porvenir y lanza un grito de libertad contra los yugos que oprimían a su personaje literario.

En las cuatro obras enumeradas encontramos, pues, protagonismo fe-

(14) A juicio de Lorenzo LOPEZ SANCHO "Petra Regalada, alegoría barroca de Gala". *ABC*, 28-2-80, "D. Moncho —el dictador— el notario Don Bernabé su cómplice legal A Arévalo es la fuerza represiva".

(15) También ZATLIN BORING, P. ve a "Petra, su doble papel mítico de mujer objeto y mujer santa y simboliza a la mujer privada de su humanidad y libertad individual, a la vez que al pueblo víctima". Cátedra, 1981.



menino, ambiente denso, confrontación ideológica y social, reflexiones sobre la vida y la muerte, el principio de autoridad contrapuesto al de libertad, un espacio cerrado frente al abierto y, muy posiblemente, la sociedad española retratada en algunos documentos y testimonios en virtud del arte de cuatro magníficos autores en donde, prescindiendo de épocas y motivos, late una preocupación por España (16).

(16) Las referencias a las obras analizadas están hechas sobre las siguientes ediciones: *La fontana de oro*. Alianza Editorial. Madrid 1970. *La casa de Bernarda Alba*. Espasa Calpe. Austral. 1979. *El Adefesio*. Cuadernos para el diálogo. Edicusa. Madrid 1968. *Petra Regalada*. "La Quincena teatral", Ed. Vox con la colaboración del Centro de Documentación Teatral. Madrid. 1981.

