

## Un entierro poético de primera para una heroína de la resistencia

**Konstanze Lauterbach pone en escena "Mariana Pineda" de Federico García Lorca, en el Schauspiel de Bonn**

Hojas marchitas cubren el escenario; en el primer plano, a la derecha, un plano de concierto quebrado; en el medio, a la izquierda, una silla con una pata demasiado corta; al lado, un lecho de piedras. Del techo cuelgan siete lámparas negras. En el centro, una bola, sobre la que descansa una tabla larga y delgada, brújula de los sentimientos, barra de equilibrios de las pasiones, estribo de los temperamentos, oferta a crear metáforas escénicas, medio para juegos más allá del lenguaje. En un prólogo mudo, la saca el foco de la luz: Mariana Pineda está maquillándose antes de volverse hacia un hombre, el jefe de policía Pedrosa. El té que está echado en una taza, se desborda. Como el tiempo que pasa con profusión. Caducidad.

Sin embargo, lo que se está representando en Bonn es una balada primaveral: "Mariana Pineda" - dijo en 1933 Federico García Lorca - forma parte de las emociones más intensas de mi niñez". El "romance popular en tres cuadros", con el que quiso sentar un monumento a la heroína de la libertad de su ciudad natal, Granada, es su primera obra - la anterior, Brujería de la mariposa (1920), inspirada en Maeterlinck, no se suele contar - y la única que recurre a material histórico.

A diferencia de su modelo real, que fue ajusticiada públicamente a garrote vil en 1831, la figura de la obra de teatro se convierte en simpaticante de los liberales y enemiga del régimen absoluto sólo a través del amor de Don Pedro Sotomayor: ella lo libera de la cárcel con una estratagema, encubre a los conjurados con él frente a Pedrosa, que la persigue; también rechaza los cortejos que le hace el honrado Fernando y, abandonada por Don Pedro, que ha huido a Inglaterra, se entrega al sacrificio sin convertirse en traidora.

Cuando se escribió la obra, en 1925, en España imperaba la dictadura del general Primo de Rivera y en París se publicaba el "Manifiesto surrealista" de André Breton. Para el estreno, en el Teatro Goya de Barcelona, en 1927, Salvador Dalí diseñó el decorado y el vestuario. Como confesó a su amigo, el autor lírico Jorge Guillén, el autor consideraba el "drama romántico" ya entonces, "en un margen de mi obra"; más tarde le pareció "simple". En Alemania no se estrenó hasta 1953, en Breme; después, Mariana Pineda se ha podido ver en muy raras ocasiones en nuestros escenarios. Pobre en acción externa, el drama en verso resulta demasiado sencillo e inequívoco. Pero en su lenguaje lírico, en el que se incluyen pequeños romances y redondillas, relampaguea ya el gran poeta.

Vistas con la conciencia del presente, aparecen las tres dominaciones españolas del terror a la luz del otoño de su caducidad: la de Fernando VII, que es la que se ve, la de Primo de Rivera, que es en la que se piensa, y la de Franco, en la que se impone pensar. La directora Konstanze Lauterbach, que presenta la obra a la revisión en el Schauspiel de Bonn, deja que la música acompañante corra a cargo de Ernst Busch, "el sordo de las barricadas", quien luchó con la República en la Guerra Civil española; su "Hans Beimler, camarada" suena como un eco lejano a las luchas pasadas. "En sus manos, Mariana Pineda llevaba dos armas: el amor y la libertad... dos puñales que se clavaron una a otra vez en su



"Mariana Pineda" de Federico García Lorca. Escenificación: Konstanze Lauterbach, Bonn 2001.

corazón", escribe el autor, y la versión de Bonn lo toma como lema. Al identificar lo uno con lo otro, el amor con la libertad, Mariana Pineda se convierte en la víctima política y emocional de los hombres; al final, se dirige voluntariamente a la muerte, para convertirse en una alegría: "Soy la libertad, pues el amor lo quiso". Lo que García Lorca quiso trasladar a un pasado metafórico - "el escenario", anota, "es como una estampa antigua, con un marco amarillento" - Konstanze Lauterbach lo trae a la presencia poética de un mundo artístico de composición surrealista.

Partiendo del espacio unificado, iluminado en rojo, la directora desarrolla la pieza haciendo suyas las digresiones líricas y los textos incluidos para ampliarlos asociativamente. Cada aparición se convierte en una ceremonia, cada integración es un comentario, cada atrezzo es un símbolo: Mariana Pineda hace dar vueltas en torno al dedo, de modo amenazante, a las uñas, con las que corta el pelo a la madre adoptiva y al ama de llaves; el ama de llaves se cuelga de una de las lámparas como si fuera una soga de gimnasia y la vista de las hijas del juez superior se convierte en una serie de números acrobáticos.

En el encuentro con Don Pedro, el gazpacho se convierte en una profética sopa de sangre. El encuentro entre los conjurados se descarga en una fiesta, en la que uno de ellos lee sentencias de La misión de Heiner Müller, reflexionando sobre la sublevación sin patria; la bandera que Mariana está cosiendo para la libertad es de tul blanco de bodas, bajo el que en una ocasión casi se asfixia. Cuando Pedrosa le quiere hacer chantaje, éste recoge el anillo que ella ha dejado caer al oír el nombre de "Don Pedro", para volver a ponérselo con la boca en el dedo. El convento en que García Lorca la hace recluir es aquí una cárcel de mujeres de la antigua RDA, con sus batas grises: su sacrificio se convierte en la apoteosis de las llamadas del martirio: en el centro de la tabla, aparece como una santa rodeada de llamas, a la que los hombres rinden los últimos honores. Con su comprensible propósito de liberar la obra de su sencillo mensaje político, la representación lo sublima para transformarlo en una especie de réquiem feminista.

En esta representación hay muchos elementos forzados y autocomplacientes; por ejemplo, la gran cantidad de agua que cae sobre las hojas marchitas y que va cubriendo el escenario hasta llegar a los tobillos, es sin querer una metáfora: en la marea de las transcripciones escénicas se hunde el "romance popular" de Federico García Lorca, en parte de modo grandioso. Un entierro poético de primera para una pequeña balada del heroísmo.

(FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG)  
Andreas Rossman (1952, Karlsruhe) estudio Anglistica, Germanística, Filosofía y Literatura Comparadas. Trabaja como corresponsal, en Renania del Norte-Westfalia para las páginas culturales del diario Frankfurter Allgemeine Zeitung.

Tomado de la Revista HUMBOLT

