

LAS INTERPRETACIONES DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* EN LOS TEATROS HÚNGAROS EN EL SIGLO XXI

ESZTER KATONA

Universidad de Szeged

Abstract

Federico García Lorca's last play, The House of Bernarda Alba was in fact his first drama that was presented to the Hungarian audience in the 1950s. Nearly sixty years have passed since then, and numerous Hungarian theaters have included this play in their repertoire. I managed to trace 19 premiers from the period of 1955-2000 and 25 since the turn of the century. However, behind these high numbers we do not always find traditional theatrical presentations working with Lorca's text. Other adaptations, like dance or musical plays, were also inspired by Lorca's drama, but with their different forms of expression they distinguished themselves from the traditional prose theater. Nevertheless, the presentation of these performances is important as well, as they contribute to the formation of Lorca's image in the Hungarian audience. From these performances this study examines some of those from the first decade of the 21st century that, in some way, were significant, memorable or outstanding stagings.

El último drama escrito por Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* fue el primero que el público húngaro pudo conocer de la obra teatral del artista andaluz en los años 50.¹ Fue una elección afortunada por parte del Teatro József Katona de Budapest ya que, según la opinión de historiadores y críticos literarios, esa obra es el drama más maduro y popular de Lorca. Desde el éxito del primer estreno húngaro (1955, director: Endre Marton) *La casa de Bernarda Alba* es el drama más representado de la obra lorquiana hasta nuestros días y, tal vez, podríamos añadir sin estadísticas que esa elección es típica no solo en Hungría sino también en el panorama mundial del teatro.² En la primera

¹ En aquel entonces los húngaros ya podían conocer la poesía de García Lorca. En los años 40 dos poemas suyos fueron publicados en húngaro en dos antologías (*Szerelmes versek. Világirodalmi antológia két ezredév költészetéből*, Budapest, Szukits, 1941, 111-112; *Lyra hispanica*, Debrecen, Ampelos, 1944, 237-238), y en 1947 también el *Romancero gitano* apareció en dos ediciones diferentes, gracias al trabajo de dos traductores, László András y Ervin Gyertyán (*Cigány románcok*, Budapest, Cserépfalvi, 1947; *Cigány románcok*, Budapest, Lux, 1947).

² Hasta los años 60 tenemos también estadísticas concretas. En 1964 Gábor Tolnai en su libro escribe que la obra fue estrenada más de 150 veces y no solo en la capital sino también en la provincia, ante un público campesino, fue un éxito. (Gábor TOLNAI, "Hej, Federico García! Kubai naplóból", in: *Örökség és örökösök*, Budapest, Gondolat, 1974, 275). El mismo autor, en su monografía sobre Lorca, cita los datos del repertorio del Museo de Historia del Teatro y, a base de estos, 62.614 espectadores pudieron ver la obra en 233 funciones entre 1955 y 1968 (Gábor TOLNAI, *Federico García Lorca. Modern Filológiai Füzetek* 5., Budapest, Akadémiai Kiadó,

década de nuestro siglo también queda vigente esta tendencia y de vez en cuando, casi obligatoriamente, los teatros ponen en su programación esta obra tan popular de García Lorca. Muchas veces la motivación de los directores no es el mismo deseo de manifestar su propia aptitud profesional, como por ejemplo, en el caso de obras de Shakespeare o de Chéjov. Al elegir *La casa de Bernarda Alba*, generalmente los dramaturgos consideran más bien cuestiones derivadas de “la política laboral” de los teatros, visto que esta pieza ofrece excelente posibilidad, por lo menos, para ocho actrices dramáticas.

1. Introducción

La última obra teatral de Lorca es interpretable de muchas maneras. Después de la trágica muerte del dramaturgo andaluz, los estrenos extranjeros de los años 40 convirtieron la obra obviamente en el símbolo de la caída esperada del franquismo. Estas interpretaciones, debido a la situación política, vieron en Bernarda el símbolo de la tiranía, mientras que en la figura de Adela, el de un nuevo mundo rebelde.³ Es interesante mencionar el caso de la primera puesta en escena (1955) de esta obra en Hungría. El teatro originalmente proyectó el estreno de un drama húngaro, con el título *Galilei*, obra de László Németh y, sin embargo, el régimen dictatorial de Hungría prohibió la puesta en escena de aquella pieza. Así, el director Endre Marton tuvo que elegir con mucha prisa una nueva obra y su elección fue justamente *La casa de Bernarda Alba*. Es decir, sucedió que una obra censurada en la España franquista pudo ser representada en Hungría en lugar de otra obra prohibida, esta vez por el régimen autoritario húngaro.

El simbolismo marcadamente político se desdibujó durante las décadas pasadas y dejó paso libre a las interpretaciones más artísticas y metafóricas. Parece que en nuestro siglo —o mejor dicho, en los años 70 del siglo XX empezó esta tendencia— el público ya acoge esta obra maestra más difícilmente. Sobre todo los jóvenes de hoy ya no entienden el mensaje lorquiano de 1936, sea el contenido político o sea la problemática de “las mujeres que suspiran por el hombre”. Los jóvenes del siglo XXI ya no pueden imaginar cómo es el luto que dura ocho años, o cómo es la convivencia de ocho mujeres sin hombre y sin la posibilidad de salir al mundo de fuera.⁴ Más veces surgieron discrepancias entre la interpretación y la acogida de la obra y no solamente en los estrenos húngaros.⁵ Por eso, podemos compartir la opinión de Judit Szántó,⁶ según la

1968, 161). Para hacer una comparación con otras obras de García Lorca: *Yerma* – 71 funciones (49.552 espectadores), *La zapatera prodigiosa* – 70 funciones (18.552 espectadores); *Bodas de sangre* – 33 funciones (21.937 espectadores); *Mariana Pineda* – 26 funciones (9.378 espectadores).

³ TOLNAI, *Federico...* op. cit., 40.

⁴ En la prensa se pueden leer críticas que mencionan estrenos en los que el público se reía en momentos dramáticamente culminantes. Estas reacciones, por un lado, pueden mostrar que el mensaje de Lorca ya perdió su actualidad, y por otro, y yo considero más acentuado este lado, que algunas interpretaciones desvían estos momentos dramáticos y así el público no entiende la intención original del director.

⁵ Anna PÓR, “Időszerű-e García Lorca? Még egyszer a Bernarda Albáról”; in: *Színház*, marzo de 1977, 26.

cual, *La casa de Bernarda Alba* es una obra afortunada a un director teatral que pueda hacer algo con esta ya que es suficiente “*hacerla solamente bien*”. Aunque en esta categoría de “*hacerla bien*” pueden entrar muchísimas interpretaciones, algunas muy alejadas de la obra original, sin embargo aplaudidas por el público. Las interpretaciones de hoy quieren acentuar más el mensaje humano —que siempre es eterno— de la obra. Es verdad que así, en muchos casos, una parte de la simbología original se pierde. No obstante no se puede condenar esta simplificación ya que así la pieza puede acercarse más al público de hoy.

Por lo general, se apostrofa esta obra como una pieza de realismo fotográfico,⁷ pero también hay que mencionar que *La casa de Bernarda Alba* posee excepcionales valores poéticos. Este lirismo, sin embargo, está mucho más escondido que el de *Bodas de sangre* o de *Yerma*. Aquí la poesía no se halla en las palabras sino en la atmósfera.⁸ Evidentemente, debido a las interpretaciones metafóricas del drama, existen muy diferentes puestas en escena. Entre los estrenos húngaros también podemos encontrar múltiples concepciones artísticas, aunque *La casa de Bernarda Alba* también puede tener efecto si el director destaca solamente la acción dramática. El drama, que escenifica una tragedia familiar desarrollada en ambiente rural es, a la vez, la metáfora conmovedora del despotismo, del aislamiento y de la experimentación del encarcelamiento. García Lorca logró crear un mundo femenino cerrado que, por supuesto, trata también del mundo masculino aunque el hombre, en su realidad física, no aparece en la escena. El hombre que excita la fantasía de las hijas es Pepe el Romano, el objeto misterioso del deseo, el “fantom-macho” siempre mencionado, que despierta el deseo sexual en todas las mujeres independientemente de sus edades. El gran truco dramático de Lorca es que justamente el catalizador —o mejor dicho, el detonador—, Pepe, no aparece en el palco y, aún más, ningún otro hombre puede entrar en este espacio habitado exclusivamente por mujeres.

Es, tal vez, menos conocido el subtítulo de la obra: *Drama de mujeres en los pueblos de España*. Así, dos preguntas fundamentales surgen al examinar una concreta puesta en escena: ¿En qué medida puede el director sentir, comprender y hacer interpretar a través de las actrices la tragedia del destino femenino? Y la segunda, ¿es capaz de crear una atmósfera que, por lo menos, parezca un ambiente español? La principal curiosidad de las adaptaciones húngaras es que en muchos casos (el 30% de los estrenos entre 1955 y 2013) son mujeres, es decir, dramaturgos femeninos, las que eligen esta obra, y así podemos pensar que una directora pueda vivir y entender desde dentro la tragedia de los destinos femeninos. La otra cuestión, la visualización del ambiente español, no siempre la logran los directores húngaros, aunque en algunos estrenos eso no aparece entre las prioridades de los dramaturgos.

⁶ Judit SZÁNTÓ, “Szabad örülni”, in: *Criticai Lapok on-line*, http://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=24659, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁷ García Lorca escribe al comienzo del drama: “*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.*” Mis citas son de la versión digitalizada de la obra, asequible en: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003d00.htm>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁸ Sobre la concordancia del naturalismo y el lirismo véase la crítica de Anna PÓR, op. cit., 28.

En el caso de los estrenos que se basan en la obra original, intenté comparar el texto lorquiano (anotaciones del dramaturgo, presentación escénica, decorado, conducta de los personajes, elementos simbólicos más importantes, etc.) con la dirección dada, destacando de la versión húngara lo que conservó o lo que dejó del mundo de García Lorca. A propósito de cada representación podemos decir que las ideas artísticas de los directores (o las directoras) siempre añaden a la obra original o, al contrario, le quitan algo, acentuando así las individuales posibilidades interpretativas.

En la fase actual de mi investigación podemos notar que desde el primer estreno se presentó *La casa de Bernarda Alba* en Hungría en 44 ocasiones. Entre 1955-2000 había 19 diferentes puestas en escena, mientras que desde el cambio de siglo tenemos huellas de 25 representaciones.⁹ No obstante, hay que destacar que detrás de este número bien elevado no siempre se esconden versiones que trabajen con el texto original, o sea, no siempre son estrenos en el sentido clásico del género teatro de prosa. Conocemos adaptaciones al teatro de baile o versiones musicales cuyo inspirador siempre es el drama lorquiano aunque, por su lenguaje artístico, estas ya están muy alejadas de las tradiciones del teatro dramático en prosa. Sin embargo, su presentación la considero igualmente importante ya que, de alguna manera, también pueden formar en el público húngaro la imagen y la popularidad de García Lorca. En adelante, de los numerosos estrenos, quisiera destacar solo algunos que son interesantes o memorables desde algún punto de vista especial.¹⁰

2. Las representaciones basadas en el texto lorquiano

2.1. Teatro József Katona, Budapest (2000)

El primer estreno digno de mención desde el cambio de siglo fue la dirección de Árpád Schilling que dividió bastante la opinión, tanto de la crítica como la del público. Unos críticos apostrofaron la presentación concretamente como un enorme fracaso,¹¹ viendo solamente el sufrimiento del director.¹² Otros, no obstante, llamaron la atención

⁹ La lista de los estrenos la añado en un anexo al final del presente ensayo. En cuanto a la metodología de mi búsqueda, las siguientes categorías entran en la lista: 1) los estrenos de teatros húngaros con compañías estables; 2) los estrenos en los diferentes festivales teatrales; 3) las representaciones de compañías no profesionales o de grupos universitarios; 4) las puestas en escena de compañías húngaras que desarrollan su trabajo teatral en húngaro pero fuera de nuestras fronteras (en Transilvania, en Voivodina o en Eslovaquia); 5) los estrenos de compañías invitadas a nuestro país, pero en lengua no húngara.

¹⁰ Tuve la posibilidad de ver la grabación de la mayoría de los espectáculos mencionados en el presente ensayo. Aquí también quisiera expresar mis agradecimientos a los directores y las secretarías artísticas de los teatros que hicieron posible que pudiera conocer los estrenos. Así, no solamente a través de las críticas, sino también gracias a mis experiencias personales pude analizar la recepción húngara de *La casa de Bernarda Alba*.

¹¹ Balázs, URBÁN, "Egymás mellett", in: *Színház*, septiembre de 2000, 41-43. Asequible también en: http://szinhaz.net/pdf/2000_09.pdf, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

¹² M.G.P., "Katona József Színház: Bernarda Alba háza", in: *Népszabadság*, 2 de mayo de 2000.

a unas soluciones acertadas del estreno. ¿Por qué nacieron opiniones tan divergentes a propósito de la presentación del teatro József Katona?¹³

La dirección de Schilling seguramente se difiere de las concepciones más tradicionales. El cambio más duro es que en vez del fotorealismo lorquiano el director húngaro utiliza una forma muy estilizada. Cortó drásticamente el texto, en muchos puntos lo transformó radicalmente, transcribió el fin dramático, quitó a los personajes secundarios, y añadió composiciones musicales, es decir, violó dramáticamente el texto lorquiano.

Las actrices actúan con muchos gestos y en una forma muy estilizada. Las mujeres llevan pelucas oscuras que funcionan como unas máscaras, escondiendo y deformando su propio yo. La única excepción que no lleva cabellera postiza es Adela y su vestido es también diferente del de las otras mujeres. La figura pasional y natural de Adela está en contraste chocante con el artificial mundo circundante cuya máquina demuele a la chica de una manera mucho más directa que en la versión original. En la transcripción de Schilling su propia madre asesina a Adela con la colaboración de las otras hijas. La tragedia ya está preparada: alusiones simbólicas como, por ejemplo, el vino rojo que mancha el vestido blanco de Adela (cuadro simbólico de la pérdida de la virginidad y, a la vez, alusión al asesinato inminente), o algunas escenas homoeróticas, sin discursos pero con movimientos corporales llenos de expresividad, que convergen hacia el clímax dramático. A pesar de eso, el fin es violento sobre todo para los que conozcan la obra original antes de ir al teatro. Schilling transforma la agresión espiritual en física ya que persigue a la protagonista no al suicido sino la convierte en víctima de un asesinato. Bernarda Alba, detrás de la mesa derribada estoquea a su hija menor con su bastón. Con este cambio drástico la dirección degradó mucho el carácter rebelde de Adela ya que la hija menor no podía llegar hasta la victoria catártica, la elección voluntaria de la muerte.¹⁴ No podemos olvidar tampoco que en la obra de García Lorca en el clímax del drama justamente Adela es quien rompe el bastón de su madre, expresando así su triunfo moral sobre la tiranía. En la concepción de Schilling el bastón se convierte en arma asesina, transformando por completo una importante asociación lorquiana. Tampoco la conducta de las actrices por parte del director fue muy lograda. Schilling intentó atar las manos de las mujeres, controlar sus movimientos, sus gestos incluso su entonación. Quiso determinar todo tan severamente como Bernarda reglaba la vida, el

¹³ Las críticas citadas: Noémi MARIK, “Stilizációba zárt szenvedély”, in: *Critikai Lapok on-line*, http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34504, fecha de consulta: 29 de julio de 2013; URBÁN, op. cit.; Gábor BÓTA, “Színészek rövid pórázon”, in: *Magyar Hírlap*, 7 de mayo de 2000 (http://www.magyarhirlap.hu/kultura/szineszek_rovid_porazon.html, fecha de consulta: 29 de julio de 2013); Judit BARABÁS, “Se ki, se be”, in: *Critikai Lapok on-line*, http://criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34503, fecha de consulta: 29 de julio de 2013; M.G.P., op. cit.; Judit Katalin MAGYAR, “Pepé Romano teste”, in: *Népszava*, 8 de mayo de 2000; Tamás TARJÁN, “Narancskék mértan”, in: *Zsóllye*, septiembre de 2000, 6-7; Tamás KOLTAI, “Laborba zárva”, in: *Élet és irodalom*, 12 de mayo de 2000.

¹⁴ MARIK, op. cit.

comportamiento, incluso la respiración de sus hijas.¹⁵ Sin embargo, solamente muy pocas de las mujeres podían cumplir esta tarea, así el trabajo artístico de las actrices resultó bastante heterogéneo, como si fuera una confusión entre recursos realistas y estilizados, no exenta de elementos grotescos o caricaturescos. El estreno no tenía unidad, la concepción dramaturgica de Schilling no compaginó con las disposiciones de las actrices.

La opinión de la crítica tampoco fue unánime respecto a las composiciones musicales añadidas a la pieza. Según Urbán, estas partes eran ajenas de la obra y no tenían ninguna función.¹⁶ Contrariamente a este juicio, Barabás consideró muy ingenioso el uso de la música opinando que con el acompañamiento musical Schilling lograba crear una atmósfera auténtica.¹⁷ En mi opinión, la decisión de Schilling estaba muy lejos del realismo de García Lorca, ya que el lirismo de los poemas musicalizados nos distanció del mundo lorquiano intencionadamente realista.

A pesar del carácter ecléctico de esta dirección, el trabajo de Schilling tuvo por lo menos una virtud: logró crear la atmósfera sofocante del encarcelamiento físico y espiritual (concepto básico también del texto original) con las asociaciones concernientes (aislamiento por el luto, las relaciones violentas entre los miembros de la familia, la cárcel del reglamento petrificado de la sociedad atrasada, los caracteres cerrados, etc.).

La divergencia entre las opiniones de la crítica la muestra expresivamente que – como hemos visto– mientras Urbán selló la *Bernarda* del joven director húngaro como un fracaso total, Barabás no formuló un juicio tan severo. Este último opinó que Schilling consiguió realizar la hermosa combinación de un drama realista-psicológico con una fina estilización.¹⁸ A pesar de eso, la ausencia de la catarsis seguramente imputa al director, visto que, con el encerramiento de la pasión en forma estilizada, la obra no pudo tocar a los espectadores, logró solamente deleitar sin el grito pasional de Lorca.¹⁹

2.2. Teatro Csokonai, Debrecen (2005)

En el Teatro Csokonai de Debrecen la dirección de Judit Galgóczy merece mención. La directora opina que la herencia de Lorca es vigente y actual aún en nuestro presente, aunque acentúa que los problemas de las mujeres del siglo pasado están ya lejos de las generaciones de hoy. Expresa, sin embargo, que los conflictos básicos son los mismos en el siglo XXI. En las circunstancias húngaras, con una democracia “pricipiante”, el público puede encontrar en esta obra asociaciones nuevas e interesantes. Según la opinión de Galgóczy, la reinterpretación del mensaje de un clásico como Lorca siempre es un gran desafío para un director. Según su concepción, dos cosas pueden causar la tragedia: la libertad excesiva o el acatamiento extremo de las reglas.²⁰ La directora,

¹⁵ BÓTA, op. cit.

¹⁶ URBÁN, op. cit.

¹⁷ BARABÁS, op. cit.

¹⁸ Idem.

¹⁹ TARJÁN, op. cit.

²⁰ Katalin R. SIMON, “Egy este Bernarda Alba házában”, in: *Hajdú-Bihari Napló*, 1 de abril de 2005.

respecto a las direcciones anteriores, engendró a una *Bernarda* de “medio camino”. En la dirección de Kati Lázár²¹ (Teatro Gergely Csiky de Kaposvár, 1986) el papel de Bernarda Alba lo desempeñó un actor (Tamás Jordán). Así, la directora hizo evidente que la situación de luto le permitió a la madre tiránica que, transformándose en cabeza de familia, legalizara su dictadura sobre sus hijas.²² En la dirección de Árpád Schilling la protagonista era una madre muy diferente. De la relación entre ella y sus hijas podíamos sentir la rivalidad, como si Bernarda hubiera querido adelantar a sus hijas en contraer matrimonio. Esta sensación se vio reforzada por el ambiente, que también sugería la atmósfera de un convento. La versión de Galgóczy imaginó a su propia Bernarda entre los anteriores dos tipos extremos: la madre empieza su labor dictatorial como una verdadera tirana, pero mientras se va desarrollando la acción dramática, su fuerza y autenticidad empiezan a disminuirse. La figura de La Poncia, la criada, es mucho más fuerte, como mujer se sobrepone a su señora. En su dúo se forma una complicada relación de confidente, familiar y, a la vez, rival. No son antagonistas, más bien son figuras complementarias. En esta Bernarda podemos sentir la ternura, mientras que en La Poncia, la dureza. Sin embargo, por su posición, Bernarda se inclina hacia el rigor, la criada hacia la comprensión, respecto a su relación con las hijas. Junto a la relación dueña-criada y su semejante estado de viuda a veces podemos descubrir en Bernarda una ternura que roza el lesbianismo hacia La Poncia. Es decir, tanto en la dirección de Schilling como en la de Galgóczy podemos notar una cierta inclinación homoerótica en el comportamiento de los personajes. La diferencia es que en la primera esta tensión sexual aparece en las relaciones entre las hijas, mientras que en la segunda esta vibración se siente más entre la madre tiránica y su criada. En la concepción de Galgóczy, los pilares de Bernarda se derrumban paulatinamente y después del suicidio de Adela la cabeza femenina de la familia llega a un estado de locura baladística, distanciándose del original carácter impasible de la madre lorquiana. La presentación de Galgóczy no refleja el carácter social, más bien se centra en el lado psicológico de la interpretación. Busca tanto los motivos como las consecuencias del aislamiento en el alma y no en el mundo circundante.²³

²¹ En Hungría en 1968 montó *La casa de Bernarda Alba* por primera vez una directora (Judit Nyilassy, Teatro Nacional de Miskolc). Nyilassy fue seguida por Kati Lázár con una dirección inolvidable (1985, Kaposvár) que fue un éxito también ante el público español en el Festival Internacional de Teatro de Sitges, ganando el premio principal del evento. (Véase: Ricardo SALVAT FERRE, “A práctica escénica lorquiana”, in: *Eduga. Revista galega do ensino*. 1998, número 21, 45.; Críticas en la prensa catalana: *Avui*, 2 de mayo de 1986; *Avui*, 6 de mayo de 1986. Una década más tarde, Erzsébet Gaál puso en escena la obra más conocida de García Lorca en el Teatro Nacional de Szeged (1996).

²² También directores españoles utilizaron semejantes trucos dramaturgicos. Una representación muy aplaudida fue la dirección de Ángel Facio en 1976, en la cual un actor (Ismael Merlo) desempeñó el papel de Bernarda. (José MONLEÓN, “Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de «La casa de Bernarda Alba»”, in: *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto de 1986, 379.)

²³ László ZAPPE, “Félelem a modernségtől”, in: *Zsöllye*, asequible en:

La concepción de la directora fue motivada también por las posibilidades del espacio ya que en un palco de teatro de cámara hay que sustituir la posibilidad de la riqueza del espectáculo de un palco de mayores dimensiones con una mayor intimidad y un juego con sutilezas psicológicas. Gracias a esta familiaridad ambiental, en la interpretación de Galgóczy el espectador se convirtió en huésped de la casa, pudo entrar en el hogar de los Alba. La creación del ambiente español en la dirección de Debrecen no apareció como prioridad. No acentuó el mundo español, ya que podíamos imaginar la historia en un contexto gitano, *székely*²⁴ o incluso en una comunidad islámica.

Hay que destacar también el vestuario de la presentación de 2005: el color negro del luto lo sustituye primero el vestido de tafetán de rojo oscuro, luego, en el segundo acto, la blancura de la ropa íntima de las mujeres. La concepción de Galgóczy conservó el vestido verde de la hija rebelde y —a diferencia de Lorca— la directora dio una ropa del mismo color, aunque con un matiz más pálido, también a la abuela para sugerir que el deseo de evasión estaba presente tanto en la mujer joven como en la anciana.

2.3. Teatro de Cámara de Budapest, Estudio Ericsson (2007)

Según la crítica de Róbert Markó²⁵ la dirección de Imre Csiszár no da respuesta a ninguna de las preguntas planteadas por el subtítulo de la obra. Es decir, no logró representar ni la tragedia del sino femenino, ni el ambiente español. Según otra opinión, la dirección de Csiszár no contenía nada novedoso, aunque como espectáculo sí que tenía unidad.²⁶ La escena no se ajustaba a las instrucciones de Lorca. Las brillantes paredes blancas del autor español las sustituyó el decorador húngaro por unas negras fúnebres y la limpia casa rústica se convirtió en un hogar sucio y desordenado. El director, además, introdujo una reja entre el palco y los espectadores, y este elemento parece hirientemente didáctico, explicando —por si aún no lo entendiéramos— que la casa de Bernarda es una verdadera cárcel para las hijas. La proyección visual de las acciones espirituales aumenta tan intensamente los motivos centrales de la obra de Lorca que, en mi opinión, no es exageración hablar de deformación. No solamente en el espacio de la escena sino también en la conducta de las actrices podemos notar este “cuadrado”. La actuación prefiere las soluciones externas y el juego rico en instrumentos. Las actrices no viven en su papel, solamente lo juegan siguiendo las instrucciones desde fuera. La gradación plástica de la tensión de las muchachas se pierde por completo en esta dirección. En la obra de Lorca las hijas lloran por dentro y sufren en silencio hasta el último momento, pero por el contrario, en la concepción de Csiszár intentan liberarse sin cesar. La agresión, la violencia corporal, la masturbación sin disfraz, la relación lesbiana de las dos hijas (Amelia y Martirio) alejan este estreno de la visión original de Lorca. Es verdad que también en el texto lorquiano podemos notar

http://www.zsollye.hu/content/06/06_07.htm, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

²⁴ Etnia de habla húngara de Transilvania que vive mayoritariamente en el País Székely.

²⁵ Róbert MARKÓ: “Női sorsok a négyzetben”, in: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=549>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

²⁶ SZÁNTÓ, op. cit.

ejemplos de rebelión en el comportamiento de las hijas. Sin embargo, la pasividad en frente a la tiranía de su madre queda invariable y, así, el suicidio de Adela alza al carácter de la joven rebelde a nivel de Cristo.²⁷ Las actrices guiadas por Csiszár son tan activas que así la muerte por mano propia de la hija menor se reduce a un acto casi insignificante.

El vestuario lo constituyen ropas de luto con un tono bíblico. Al bastón infaltable de la madre tirana –atributo tradicional de cada representación, ya que también Lorca colocó la escena dramática del rompimiento de este instrumento escénico en el momento culminante de la obra–, que simboliza el poder, lo acompaña la toquilla de Bernarda que también sugiere la fuerza dictatorial de la madre. Generalmente, por tradición los directores suelen conservar –a parte del bastón– el vestido verde de Adela. Así lo hizo también Imre Csiszár, aunque el vestido sin mangas de la chica es mucho más provocador de lo que imaginó el dramaturgo español. Es interesante examinar los calzados que llevan las mujeres: todas, excepto Adela, llevan unos botines negros, solamente la hija menor lleva un calzado ligero o, incluso, hay escenas cuando aparece descalza expresando así también su deseo de libertad. No solamente el vestido y el calzado, sino que también el cabello de las mujeres manifiesta algo del carácter de cada una. Solamente la abuela y Adela aparecen en escena con la cabeza descubierta con el pelo suelto. Ambas son libres y sin embargo, su libertad les persigue a la locura y al suicidio respectivamente. Es decir, en esta interpretación el peinado está en estrecha relación con el carácter de quien lo lleva: Amelia tiene un chape rigurosamente trenzado (la limpieza), Angustias lleva un moño en la coronilla de su cabeza que deja libre algunos flecos (deseo de ser atractiva), Martirio recibe un moño severo (carácter reprimido y duro), Magdalena, que quiere suprimir más su personalidad, lleva un pañuelo parecido a un turbante.²⁸ Semejantemente, también Bernarda y La Poncia aparecen siempre con cabeza cubierta: la forma de la toquilla de la madre acentúa su poder, mientras el simple pañuelo pueblerino de la criada hace sentir la jerarquía social entre dueña y sirvienta.

La crítica de György Molnár²⁹ destaca la exactitud de la dirección. Csiszár utiliza símbolos explícitos (véase las rejas mencionadas) a pesar de que entre las líneas del drama se esconde una posibilidad de interpretación mucho más densa. Molnár opina que justamente esta simbología tan simple (apostrofada por Markó de didáctica), da la forma depurada a la presentación, facilitando para el espectador el entendimiento del mensaje del drama. A pesar de que el crítico mencionado destaca más valores del espectáculo, no aplaude la dirección, porque –como dice– el espectador deja el teatro

²⁷ También la simbología de la corona de espinas mencionada en el monólogo de Adela hace alusión a este paralelo bíblico. (*“Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.”*) (<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003d00.htm>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013)

²⁸ Bea SELMECZI, “Fonnyadó testek”, in: *Színház*, febrero de 2007, 31-32.

²⁹ Györgyi MOLNÁR, “A megvadult kancacsikó”, in: *Magyar Nemzet*, 13 de marzo de 2007, <http://mno.hu/kulturpult/a-megvadult-kancacsiko-468378>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

con sentimiento de vacuidad, sin vivir la catarsis. La crítica –como en el caso de la dirección de Schilling– fue bastante divergente. Lo muestran muy bien los títulos de dos artículos. La elección del título por parte de Molnár, *La yegua enfurecida*, expresa bien las emociones femeninas acumuladas en un espacio cerrado. Sin embargo la imagen de la yegua es solamente una asociación domesticada de la pasión del caballo garañón mencionado más veces en la obra lorquiana. El macho del caballo, semejantemente al hombre, tampoco aparece en la escena, solamente –según las acotaciones y el contenido de los diálogos de Lorca– podemos escuchar sus relinchos, coces y pataleos. También Csiszár incluye este hilo con efectos sonoros en su puesta en escena.

Otro crítico, Tamás Tarján utiliza en el título de su artículo una imagen tomada también del mundo animalístico, prestada directamente de la obra o, mejor dicho de la traducción húngara de György Somlyó: *Jilgueros machacados en un mortero*,³⁰ aludiendo a la moleta del matriarcado que abate cruelmente a los pequeños pájaros y obstaculiza tiránicamente su felicidad.³¹

2.4. Teatro de Novi Sad (2008)

Entre las compañías húngaras fuera de nuestras fronteras hay que destacar el Teatro de Novi Sad, donde el director Radoslav Milenković puso en escena *La casa de Bernarda Alba* en la temporada de 2008. La presentación fue galardonada en el Festival de Teatros Húngaros más allá de las Fronteras³² y, además, fue estrenada con éxito en el Teatro Thália de Budapest en la primavera del año siguiente. Según el material publicitario del teatro “*El director Milenković se acerca a la obra con una interpretación nueva y destacó las honduras del drama desde un nuevo punto de vista, aumentando la actitud cómica. [...] Por eso, la obra está más cerca de nosotros, nos encontramos no con heroínas dramáticas sino con simples mujeres que quedan descoloridas por las circunstancias.*”³³ A pesar de eso, según la opinión de la crítica, la puesta en escena del director serbio se encajó más bien entre las direcciones más tradicionales y no enriqueció la obra clásica de García Lorca con ningún momento inesperado o novedoso.³⁴

El luto de ocho años separa el hogar de los Alba del mundo exterior. Recordemos la dirección de Csiszár, donde el decorador colocó una reja entre la escena y el público. En el palco de Novi Sad también podemos encontrar este elemento separador, aunque aquí el material es menos rígido, ya que aparece una cortina de malla que, en vez de

³⁰ Es interesante que en la traducción de László András podemos encontrar una comparación semejantemente tomada del mundo animalístico (“*sodrófával csaptam agyon a pinyőkéjét*”) que, pero, tiene muy diferentes connotaciones y alusiones eróticas.

³¹ Tamás TARJÁN, “Mozsárban agyonvert tengelicék”, in: *Népszava*, 9 de diciembre de 2006, <http://www.nepszava.hu/articles/article.php?id=245827>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

³² <http://www.uvszin haz.co.rs/?page=hir&HirID=7>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

³³ http://port.hu/bernarda_alba_haza/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=12351&i_city_id=-1&i_county_id=-1&i_centry_id=44&i_topic_id=, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

³⁴ József KERESZTESI, “Meglepetések nélkül”, in: <http://www.revizoronline.com/article.php?id=1277>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

asociar la atmósfera de la cárcel, nos evoca más bien el sentimiento de una trampa y el forcejeo de animales caídos en red.

La dirección, bastante puritana, lleva el sello de un realismo severo: una habitación de paredes blancas y ventanas enrejadas. El uso de decorado y de instrumentos escénicos es mínimo: cuatro ventanas, tres puertas, un cajón, una mesa y algunas sillas Thonet. Según la opinión de Gabnai,³⁵ el vestuario redondamente perjudica la presentación. La vestimenta de luto tiene un tono ridículo y también el vestido “españolizante” de Prudencia tiene un efecto caricaturesco. Es disonante también el provocativo vestido verde de Adela, y tampoco su camión de seda de color rosa tiene mucho que ver con el mundo lorquiano. La ropa de la mendiga evoca en nuestra fantasía más bien el carácter llamativo de una adivina gitana.

En cuanto al juego de las actrices, la crítica³⁶ opinó que la dirección de Milenković era equilibrada. La conducta de los personajes era puntual y firme, y prestó atención a la caracterización de las figuras en las diferentes situaciones. La única excepción fue –según Gerold– la rebelión de Adela, ya que la desnudez de la joven (como una protesta última, Adela se quita el vestido y queda desnuda³⁷ ante el público), aunque era una escena impresionante, no tenía ningún significado añadido.³⁸ Actualmente los directores utilizan la desnudez, por un lado, para aprovechar su valor poético, por otro lado, para provocar o escandalizar a los espectadores. En este espectáculo no se trata de eso, porque la desnudez aparece en lugar y momento equivocados. El cuerpo queda simplemente cuerpo y no aparece detrás de él la poesía de sangre y hueso de García Lorca.³⁹

Un momento hermoso es la escena de la cena que evoca la última cena bíblica, por supuesto con Adela en el lugar de Cristo. Con la mención de la corona de espinas en el texto lorquiano podemos notar abiertamente el paralelo entre la figura de la chica rebelde y la del Redentor. Aquí también, en la concepción de Milenković, es bien perceptible esta asociación.

Un cambio dramático importante en la versión de Novi Sad es que la Adela de Milenković no se ahorca, sino se dispara a sí misma con la misma escopeta con la cual Bernarda Alba intenta matar a Pepe el Romano unos minutos antes. Esta idea dramática relaciona el asesinato (supuesto) y el suicidio a través del mismo instrumento (la escopeta), sin embargo, la escena siguiente, cuando vemos a Bernarda volviendo de la habitación de Adela con brazos manchados de sangre hasta el codo, es

³⁵ Katalin GABNAI, “Thonett-balett és puskaszó”, in: *Kisvárdai Lapok*, 2 de junio de 2008, 2.

³⁶ László GEROLD, “Drámák különféle anyagokból”, in: *Híd. Irodalmi, művészeti, társadalomtudományi folyóirat*, número 4, 2008, 99-102, asequible en: <http://epa.oszk.hu/01000/01014/00047/pdf/099.pdf>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

³⁷ A veces otros directores extranjeros utilizan también la desnudez. La dirección más memorable en este sentido fue, tal vez, el trabajo de Calixto Bieito en 1998. En su concepción, el cuerpo desnudo de Adela estaba colgada en la escena como una víctima crucificada. (Las fotos de la representación véase en: <http://www.focus.cat/c/tea/prod.aspx?IdVe=124>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.)

³⁸ GEROLD, op. cit., 100.

³⁹ GABNAI, op. cit.

muy explícita. El espectáculo de la sangre es chocante, sin embargo no tiene motivación ya que dice mucho menos que el famoso monólogo final de Bernarda.

Tampoco favorece la atmósfera trágica que La Poncia intenta tres veces romper la puerta utilizando su propia fuerza corporal y diferentes instrumentos también. Aunque el director quiere así aumentar la tensión derivada de la inseguridad (¿qué sucedió detrás de la puerta?) con este alargamiento, el momento dramático se convierte más bien en una escena ridícula.

A pesar de la simbología de la red o el uso de la desnudez en plena escena, la dirección de Milenković no es nada novedosa. Su trabajo sigue el drama de Lorca, el público recibe – en la mayor parte del estreno – una pieza realista en concepción conservativa, sazónada a veces con momentos cómicos. Aunque está todo en su lugar, la presentación queda estática, se pierde justamente la atmósfera sofocante y la poesía de la obra lorquiana,⁴⁰ aquella poesía que muestra la sangre y los huesos de los personajes. En algunas escenas se vislumbra un tono más lírico (por ejemplo, en el dúo fantasmal de Martirio y María Josefa), sin embargo, en su totalidad, *La casa de Bernarda Alba* de Novi Sad regaló al público con muy pocos momentos semejantes.

2.5. Teatro Sándor Tomcsa, Székelyudvarhely (2009)

Entre las compañías húngaras fuera de nuestras fronteras, el Teatro Sándor Tomcsa (Rumanía) puso en su cartel *La casa de Bernarda Alba* en 2009. En este caso, la elección de Csongor Csurulya⁴¹, director de la presentación, fue motivada por una convocatoria de la Unión Europea que apoyó la difusión de la obra de García Lorca en contexto internacional. El Programa de Cultura de la Unión Europea (2007-2013) organizó un proyecto en 2008 bajo el título *Bernarda Talks to the World* con el objetivo de apoyar las diferentes interpretaciones de la famosa pieza lorquiana y, además, de animar la cooperación a través de las fronteras, y la circulación de las creaciones artísticas entre diferentes países y culturas. Gracias al apoyo comunitario, la compañía húngara de Rumanía fue invitada a teatros italianos, polacos y españoles y, semejantemente, también los grupos teatrales de las nacionalidades mencionadas visitaron al público de cada país participante en el proyecto. La curiosidad principal de los espectáculos fue que cada presentación se basaba en el texto lorquiano trasplantando la acción a sus propias circunstancias nacionales y culturales. Las compañías pusieron en escena la pieza en su propia lengua materna. De este modo, los espectadores de otras nacionalidades podían entender la acción, sobre todo por instrumentos metalingüísticos, pero también por los movimientos, los decorados, el vestuario o la música.

Csongor Csurulya en una entrevista⁴² llama nuestra atención sobre la semejanza entre el mundo lorquiano y la mentalidad de los székely. El director tiene razón y no es

⁴⁰ KERESZTESI, op. cit.

⁴¹ Antes de este trabajo Csongor Csurulya dirigió ya otra obra lorquiana: en la temporada de 2008 *Yerma* fue estrenada por la misma compañía de Székelyudvarhely.

⁴² A base de una entrevista oral con el director (29 de mayo de 2013).

casualidad que, por ejemplo, las obras de Áron Tamási puedan ser comparables con los dramas de Lorca desde muchos puntos de vista.⁴³

La escena de esta dirección es puritana: cinco ventanas en una perspectiva cubista (el cartel del espectáculo⁴⁴ también utiliza este motivo), y cinco camas de celda expresan el destino de las hijas. La ventana más alta es de Adela, simbolizando que la libertad es inalcanzable para la chica, aunque hay que añadir que su ventana es la única que está abierta. Las hijas de Bernarda Alba sufren como pájaros encerrados en una jaula. Junto al decorado minimalista, la luz recibe mucha importancia en este espectáculo: cuando un papel empieza a “vivir”, un rayo de luz relumbra a la figura de la actriz. También la música (acompañamiento reiterante y disonante) trata de apoyar la experiencia visual.

Semejantemente a la escena, también el texto es puritano y cortado respecto al drama lorquiano. El motivo de esto, tal vez, es que la compañía representó la obra – como he mencionado ya– en otros países, ante espectadores extranjeros. Este “ahorro” textual favorece que las actrices utilicen más la metacomunicación. Por semejante motivo, en el espectáculo de Csurulya, la música tiene, por un lado, la función de crear la atmósfera, por otro lado, puede mantener el contacto entre los artistas en el palco y los espectadores. Además, con su ayuda puede aumentar la tensión –dijo el director.⁴⁵

Como antes he comentado, la maestría dramática de la obra de Lorca es que el hombre no aparece nunca en la escena y sin embargo es el catalizador de toda la acción. Hasta la dirección de Csurulya nunca había visto en ninguna representación la aparición del padre muerto. El fallecido Antonio María Benavides, el motivo del luto y del aislamiento de ocho años que aflige a las hijas –semejantemente a Pepe el Romano– no aparece en el texto lorquiano. No obstante, la compañía de Székelyudvarhely espera al público en la entrada del teatro con una escena desconcertante: los espectadores, paseando por el tanatorio del padre/marido muerto, pueden llegar hasta sus butacas. Un inicio fuerte y un cambio brusco respecto a la obra original. Además, el director no deja al fallecido en la entrada sino que lleva su papel más adelante: el hombre aparece como un fantasma en la escena rompiendo la cápsula del mundo exclusivamente femenino. Es decir, Csurulya considera importante la visualización del elemento masculino. Puede surgir la pregunta: ¿por qué aparece físicamente el hombre? En la visión lorquiana justamente la exclusión de la masculinidad –sea la cabeza de la familia o sea Pepe– y su ausencia intensifican la tensión entre las mujeres hasta el estallido. En esta dirección nosotros, los espectadores, podemos ver al fantasma del padre y sin embargo, los dramatis personae no le perciben, miran a través de él pero no le ven. En unos momentos (cuando Bernarda toma decisiones erróneas) el fantasma habla o, mejor dicho, boquea soltando la exclamación ¡Bernarda!. El fallecido no tiene contacto físico con los vivos, solo ve la acción desde el otro mundo. La única excepción es la

⁴³ Erről lásd: Yvonne MESTER, “A csodás való Tamási Áron és Federico García Lorca színjátékaiban”, in: *Új irás*, número 7, 1990, 98-107.

⁴⁴ <http://www.szhaz.ro/index.php?s=1254469331>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁴⁵ Entrevista a Csongor Csurulya: <http://xn--sznhz-0qa5f.hu/hatarontul/38287-bernarda-albaha>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

escena del ahorcamiento de Adela, donde la hija suicida, después de su muerte, “despertándose” en el otro mundo, ya se puede poner en contacto físico con su padre, también muerto: María Benavides acompaña a Adela cogiendo de su mano. Solución interesante esta conclusión y aunque al público no le gustó mucho, los espectadores opinaron que era una escena efectista.⁴⁶ En el texto original Lorca no hace aparecer en escena el suicidio de Adela ni su cuerpo muerto, así que podemos decir que no es una escena muy exitosa cuando Csurulya hace colgar la cuerda con un gancho desde arriba. Incluso tiene efecto enajenador ya que se ve que Adela está colgada en el aire por este gancho y no por el dogal alrededor de su cuello.

Es interesante examinar la cronología de la acción. Lorca no da ningún punto de referencia para expresar cuánto tiempo pasa durante la acción, aunque, es evidente que pasa un lapso relativamente breve entre la vuelta de la familia después del entierro y el suicidio de Adela. En la concepción de Csurulya el paso del tiempo recibe mayor relieve: los ocho años del luto se cumplen y las hijas y la madre expresan el paso del tiempo con gestos reiterantes. En la casa de Csurulya como si transcurrieran realmente estos ocho años. Sin embargo, de la ley del luto no hay salida: la muerte de Adela aflige a sus hermanas, otra vez con ocho años de cárcel.

3. Adaptaciones al teatro de baile

La famosa versión cinematográfica de *Bodas de sangre* de Carlos Saura⁴⁷ despertó el interés de los coreógrafos y los bailarines por otros dramas de García Lorca. En el caso de estas interpretaciones, por supuesto, ya no hablamos de la puesta en escena de la obra original, sino de un espectáculo que recibió inspiración de la obra lorquiana. Las adaptaciones al teatro de baile, con la ayuda del movimiento y la música, ponen el acento sobre la creación del ambiente pero, en la mayoría de los casos, en la escena aparecen también elementos del contenido, aunque no en el lenguaje del teatro de prosa. Parece que *La casa de Bernarda Alba* es la obra preferida entre los coreógrafos húngaros, ya que desde 2000 nacieron de esta pieza dramática numerosas paráfrasis de baile.⁴⁸

Un rasgo común de los espectáculos es que tienen una mujer como coreógrafa, y lo es también que ya no guardan el título original. Sin embargo, la elección del título siempre expresa fielmente el mundo lorquiano, fusionando a veces la atmósfera místico-simbólica de otras obras de García Lorca.

⁴⁶ Véase algunas opiniones en el blog: <http://kolti-baci.blogspot.hu/2009/10/bernarda-alba-haza-udvhely.html>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁴⁷ En el papel de Leonardo aparece el famoso Antonio Gades.

⁴⁸ Fuera de las tres coreografías analizadas aquí, también la interpretación de flamenco de Veronika Vámos (*Bernarda!* (2000)) merece mención aunque, sin grabación y con la poca resonancia crítica, no incluyo entre las representaciones examinadas.

3.1. *Campanas* (Jolán Foltin, 2000)

El grupo de baile Honvéd estrenó su propia paráfrasis sobre la obra de García Lorca con el título *Campanas*. Según Anna Pór⁴⁹, el ambiente creado por esta adaptación es muy parecido al de *Luto*, obra de László Németh. La coreografía de Foltin se aleja del mundo latino, ya que traslada la problemática de la obra a la vida campesina húngara con elementos de baile folclórico húngaro. A decir verdad –y aquí otra vez podemos aludir a la novela arriba mencionada de Németh– esta moral rígida, que condena a las mujeres a un luto casi infinito, no es ajena tampoco de los pueblos húngaros. Independientemente de las dimensiones geográficas, los sueños y las frustraciones de las mujeres encerradas constituyen el *leitmotiv* de la obra. Es interesante notar que en los anteriores trabajos teatrales de la directora-coreógrafa también estaba presente marcadamente la presentación del alma femenina y el tema del deseo de la mujer por el niño. Así pues, Foltin trabajó con el drama femenino de García Lorca con experiencia. La historia de realismo despiadado en la interpretación de Foltin se suaviza: ella también hace sentir el conflicto entre las mujeres, y sin embargo, quiere expresar más aún el tono lírico de los pájaros encarcelados. En su visión se mezclan comprensión y compasión, subrayando que las hijas no son perversas, sino simplemente “*son mujeres sin hombre.*”⁵⁰

Un momento memorable del espectáculo es la escena lírica del sueño de las hijas. La luz de la luna engloba el ambiente, junto a las chicas ensoñadas se alzan unos hombres y las parejas empiezan a bailar una danza de amor. Con esta visión *enlunada*⁵¹ la carrera frenética de Adela forma un fuerte contraste. La chica rebelde, como una potra galopea en el palco hasta llegar entre los brazos de Pepe el Romano y los dos jóvenes se disuelven en una feliz danza de amor. Considero interesante destacar estas dos escenas no solamente por el contraste (el deseo inalcanzable y el deseo cumplido) que está entre ellas, sino también por la aparición del elemento masculino en la escena. El objeto oscuro del deseo, como sabemos, queda escondido en el texto lorquiano, aumentando el ansia de las mujeres hasta puntos extremos. Foltin, no obstante, opina que es importante disolver esta tensión en el encuentro entre el Hombre y la Mujer.

⁴⁹ Anna PÓR, “A Honvéd Táncszínház a Merlinben”, in: *Táncművészet*, número 6, 1999. 18-19.

⁵⁰ Palabras de La Poncia, en el diálogo desarrollado entre ella y la Criada: <http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003d00.htm>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁵¹ Aunque en castellano cotidiano no se usa esta expresión (derivada de la luna) yo he elegido esta palabra porque el mismo Lorca la utiliza en su poema *Thamar y Amnon* del *Romancero gitano*, refiriéndose a *las cítaras enlunadas*.

El título, *Campanas*, destaca expresivamente la estructura encuadrada del espectáculo: al comienzo y al final de la obra *La Poncia* dobla las campanas,⁵² primero para anunciar la noticia del luto por el marido de Bernarda, luego, para dar a conocer la muerte de la hija menor. El marco recuerda bien el sobrevivir de las tradiciones seculares: empieza de nuevo el ciclo de los ocho años del luto y del encerramiento.

3.2 La casa de Bernarda Alba (Barta Dóra, 2009)

La bailarina-coreógrafa Dóra Barta puso en escena la adaptación de la obra al teatro de movimiento en 2009.⁵³ En el centro de su interpretación está el contraste entre el mundo de dentro y el de fuera. El punto de encuentro entre los dos espacios aparece en una cortina de plástico con cabezas de hombres que separa por completo el palco trasero. Afuera, más allá de la cortina, se ve una estrecha jaula de tonos rojizos. Adentro, delante de la cortina, un ancho espacio negro espera al público. En la casa hay solamente cosas y utensilios estilizados: un cajón que a veces sirve de mesa, un tejado a dos aguas que simboliza la casa misma y, por supuesto, seis sillas robustas, infaltables en las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba*. Los conocidos muebles recibieron esta vez un aspecto más moderno: evocan sillas eléctricas con ruedas que disponen unos cinturones de muñeca, tobillo y cabeza. Semejantemente a la dirección de Gold Bea (2009), en la coreografía de Dóra Barta también es acentuada la problemática central, según la cual, por mucho que intentemos eliminar algo de nuestra vida, es cada vez mayor la posibilidad de que suceda tal cosa. Desde el pecado original la humanidad sabe que cuanto más está prohibido algo, es tanto más deseado. Eso deriva de la naturaleza del ser humano. Así, la imagen de la escena creada por Dóra Barta sugiere la pura carnalidad exenta de amor y sentimientos. La estructura de la obra se basa en el paralelismo, y así sucede a veces que en el mismo momento hay tanto movimiento en la escena que es casi imposible seguir la acción. Las figuras de adentro son bien definidas y caracterizadas, mientras que las de afuera son esquemáticas y desdibujadas.

El vestuario refleja bien el marchitamiento físico y espiritual de las mujeres. Al comienzo de la narración, las hijas aparecen en vestidos coloridos del mundo de afuera, pero, con el paso del tiempo, se transforman, se quebrantan y siguen su vida en una mediocridad aburrida. También la vestimenta de la madre y de los tres bailarines vestidos de ancianas (hombres en ropaje femenino) representa eso. Las hijas se visten una ropa transparente de color negro y quedan acorraladas en el espacio de adentro. Su vestido ligero lleva el color del luto forzado, pero de la ropa oscura a veces se hace ver medias de colores muy llamativos.

⁵² La escena que abre el espectáculo en la dirección de Árpád Schilling (2000) empieza semejantemente con las campanadas de *La Poncia*. Sin embargo, en aquella interpretación, los fuertes gestos y los lamentos de la actriz (Eszter Csákányi) despertaron en el público una impresión más bien grotesca que trágica (KOLTAI, "Laborba zárva", op.cit.).

⁵³ Fragmento de la grabación: (desde 02:41): http://www.szinhasz.tv/series/nemzeti_tancszinhaz/fodor_zoltan_dido_es_barta_dora_bernarda_alba_haza_2, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

El uso escénico de las sillas con ruedas nos evoca la versión dramática de Schilling, donde las actrices no dejan la escena tampoco después de su aparición, si no que están presentes continuamente, expresando que no hay salida de esta situación. Las chicas, para ilustrar su parálisis espiritual, ruedan de acá para allá entre las paredes reales e imaginarias. La casa se convierte en un purgatorio perpetuo sin la promesa de la redención.

La insatisfacción carnal y espiritual da el tono básico de la obra: los hombres están presentes en esta cárcel con su ausencia. La transparente pared separadora empieza a elevarse con el desarrollo de la acción y sin embargo, los dos mundos, el de afuera y el de adentro, pueden encontrarse solamente en el momento precipitado del acto sexual. El hombre que rompe el mundo de adentro queda encerrado en un cubo de paredes transparentes y, cuando Adela comete la culpa más terrible, también ella queda atrapada por el cubo. Luego, las otras mujeres arrastran su cuerpo inmóvil, empiezan a frotarlo y la madre, para limpiar la suciedad moral, moja el cadáver de la hija menor con una manga. Los hombres vestidos de mujer (tres bailarines en vestidos de anciana, un hombre-esposa en un cursi vestido nupcial que simboliza la boda inalcanzable) son interesantes ya que, debido al contaste derivado de su género (masculino) y su vestimenta (femenina), se convierten en figuras asexuales. No son ni hombres, ni mujeres, y con su asexualidad hacen sentir la muerte de los deseos.

El montaje acústico lo constituyen fragmentos musicales de obras de Michael Nyman, voces de habla y silencio. Es una lástima que este último no haya recibido más atención.

Resumiendo, la coreógrafa logra transformar el material literario en el de valor universal y crear una atmósfera que tiene efecto sobre los espectadores.⁵⁴ También otros dramas de García Lorca inspiraron a Dóra Barta, así nació su coreografía con el título *La casa de García Lorca* en la cual la artista hizo paráfrasis sobre obras lorquianas, mezclando las piezas famosas con las menos conocidas. *La casa de García Lorca* puede considerarse como una obra biográfica remix que expresa el honor de Barta ante el dramaturgo español. Sin embargo, el trabajo de Barta no fue el primer intento en el teatro de baile húngaro que escenificara la esencia de la obra de Lorca. El famoso Ballet de Győr, con la dirección del joven Iván Markó, en 1980 hizo una coreografía titulada *El momento de la verdad*. En aquel caso, el director adaptó –semejantemente a Barta– al baile, no los dramas (aunque como evocación aparece justamente *La casa de Bernarda Alba*⁵⁵), sino escenas inspiradas por elementos biográficos de Lorca que se ligaban fuertemente tanto al alma del pueblo de Europa del sur impregnada por el catolicismo como al mundo lorquiano. Markó logró personificar al duende, este fenómeno místico

⁵⁴ Nóra GÁLLA, “Foghíjas szerepeink”, in: *Ellenfény*, números 4-5, 2008. Asequible en: <http://www.ellenfeny.hu/archivum/2008/4-5/foghijas-szerepeink-fodor-zoltan-barta-dora>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁵⁵ Fragmento del espectáculo: <http://www.youtube.com/watch?v=td2eivvJ7dU>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

e inexplicable hasta hoy que atraviesa toda la obra y vida de García Lorca.⁵⁶ Dóra Barta intentó fusionar en su dirección *La casa de García Lorca* dos tradiciones: el teatro de movimiento que, por lo general, ilustra narra y sustituye las palabras y, además, el teatro físico que quiere evitar justamente que el movimiento sea la ilustración del texto. Todos estos rasgos están presentes simultáneamente en el trabajo de la coreógrafa como también en el reparto intentó Barta hacer equilibrio entre artistas de baile y actores. Es una ley inscrita que el bailarín no es actor y el actor no es bailarín, y así, el director debe cargar a su colega solamente con tareas adecuadas. Es lamentable que esta regla no se cumpla siempre en esta dirección.⁵⁷

La ópera *Ainadamar* del compositor argentino, Osvaldo Golijov, inspirado de García Lorca, da el acompañamiento musical del espectáculo. La música más veces sustituye lo que hace falta de la expresividad de las palabras y movimientos.⁵⁸ Según la opinión de la crítica, la coreografía de 2009 de Barta es interesante y ejemplar como experiencia, pero solamente en pocos momentos alcanza el nivel de la atmósfera densa y sofocante de los dramas inspiradores.⁵⁹

3.3. *Casa de los cuchillos* (Bea Gold, 2009)

La elección del título de la coreografía⁶⁰ de Bea Gold, *Casa de los cuchillos* es muy interesante y también la directora aludió al complejo sentido del título. El cuchillo y su estuche lleva en sí la agresividad desencadenada o reprimida (tirar o no el cuchillo del estuche) y, a la vez, su imagen tiene una fuerte connotación sexual. Ya en el título prevalecen los polos opuestos: se encuentra en este el calor del hogar y la agresividad del cuchillo. En toda la dirección podemos descubrir esta polaridad. Junto a la figura de Bernarda (imaginada) que quita y destruye, aparece como polo opuesto también la figura de la madre-tierra que da y alimenta. Con esto, en la obra se ve una imagen materna positiva no muy acentuada pero que sí que está presente. La coreógrafa en la polaridad se interesó más sobre todo por los cambios, la transformación, es decir, cuando algo se transforma en otro. Porque a veces sucede que dos actitudes diferentes están separadas solamente por un tris, dice Gold.⁶¹

Esta adaptación ofreció al público un espectáculo de teatro de baile surrealista con imágenes fuertes y efectos sonoros. El marco de la historia —el luto de la familia— lo conservó Bea Gold y así, por lo menos, es entendible la representación respecto a la obra original. La narración no es lineal, es más bien de mosaico, construida por secuencias separadas. A pesar del marco narrativo, en el concepto de la directora es

⁵⁶ Csaba KRÁLL, “Messze Andalúziától”, in: *Ellenfény*, número 1, 2009, 45.

⁵⁷ *Ibidem*, 46.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ *Ibidem*, 45.

⁶⁰ Fragmento del espectáculo: <http://www.youtube.com/watch?v=RqXQMiyuDY4>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁶¹ Ágnes Veronika TÓTH, “A végletek természete – Gold Bea”, asequible en: <http://www.kultura.hu/tanc/vegletek-termeszete>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

imposible encontrar la historia original. La crítica menciona como rasgo negativo de la dirección que justamente la obra original de Lorca –si la conoce el público antes de ver este espectáculo– puede confundir a los espectadores ya que ellos intentan comparar las dos obras y adivinar sin cesar quién es quién en esta interpretación.⁶²

En el reparto se ve ya que Gold dio tarea solamente a cinco bailarinas-actrices. ¿Quién falta entonces? La reducción del número de los personajes no fue una concepción previa –al comienzo, seis artistas (la madre y cinco hijas) empezaron los ensayos–, solamente las circunstancias obligaron a la directora a modificar su concepción.⁶³ En esa situación cambiada nació la idea: en la ausencia de Bernarda Alba, la coreógrafa hace jugar el papel de la madre con sus propias hijas. Así, a la figura de la madre no la representa una persona concreta sino que llegamos a conocerla de las confesiones de las chicas. De este modo, tampoco los papeles de las hijas quedan separados, la esencia reside en la rotación. Aquí cualquiera puede ser suicida y cualquiera puede desempeñar el rol del tirano. Aunque aparece la posibilidad del suicidio (una de las hijas está de pie y la silla debajo de ella en un momento sale volando), tenemos la impresión de que el hecho sucede solamente en la fantasía y no realmente. En la casa de Gold cualquiera puede ser Bernarda, como cualquiera puede ser también Adela. El papel de hermana o de madre recibe un ritmo cíclico que se ve la reproducción generacional de los roles.⁶⁴ En la concepción de la directora no hay diferencia entre hija e hija, las cuatro representan un homogéneo destino femenino, independientemente de edad, belleza o fealdad.

En el caso de piezas para teatro de movimiento no es muy usual el empleo de textos. Sin embargo, en la *Casa de cuchillos* el texto –fragmentos modificados de la obra original, citas de otras obras– sí que recibe mucha importancia.

En la escena tampoco aparece físicamente el hombre –como en Lorca tampoco– y sin embargo, podemos oír su voz, ya que los fragmentos de prosa ofrecen apoyo acústico a las cinco mujeres. Esta voz no es la de una figura concreta: puede ser Pepe, puede ser un Dios imaginado, o bien puede ser el fantasma del padre muerto de las hijas. En otro momento podemos también descubrir la presencia del hombre: una mano masculina movida como un títere pasea por la escena. A veces toca a las mujeres, o las mujeres se tocan eróticamente con esta mano. Imagen sensual es también cuando manos desconocidas, surgidas de la oscuridad de detrás, empiezan a palpar los cuerpos femeninos. ¿Por qué la mano del hombre recibe tanta atención? Tal vez porque sin palpación, sin la intimidad del tacto se marchitan alma y cuerpo.⁶⁵

Los cambios bruscos de la luz y la música (Muse, Radiohead, Moby) aumentan el carácter fílmico de las secuencias, aunque las escenas, muy rápidas, recuerdan un

⁶² Csaba KUTSZEGI, “Viszonyunk van”, in: *Színház*, marzo de 2010, asequible en: http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35563:viszonyunk-van&catid=40:2010-marcus&Itemid=7, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁶³ TÓTH, op. cit.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Eszter HEROLD, “Kinyitni. Bezárni. Meg se szülni. Elásni”, asequible en: <http://www.prae.hu/prae/articles.php?aid=3033>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

montaje precipitado. Efecto acústico interesante es el repetitivo zumbido de una mosca que evoca hábilmente el sofocante ambiente veraniego de la obra lorquiana.

En vez de la blancura de la escena de Lorca, Bea Gold utiliza un negro absorbente. En esta escena de color de luto aparecen accesorios simbólicos: una bola que se hace cada vez más grande y que evoca tanto el paso del tiempo (reloj de péndola) como la feminidad (Luna), un diminuto ataúd de madera, un velo negro, cigarrillos y cuchillos. Tendríamos que detenernos un poco con estos últimos, ya que son elementos recurrentes del espectáculo: con el cuchillo cortan pan, lo hacen bailar, lo esconden debajo de la falda, entre las rodillas y muñecas, lo giran contra sí mismas o contra las otras mujeres. Podríamos decir también que Bea Gold mantiene en equilibrio de toda la obra en el filo de un cuchillo.⁶⁶ El cuchillo se convierte en un instrumento central de la obra, como lo utilizó también Lorca en *Bodas de sangre*. En aquel drama los dos rivales se matan con un cuchillo como lo hicieron sus antepasados: “*Con un cuchillo, / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano, / pero que penetra fino / por las carnes asombradas / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito.*”⁶⁷ Tal vez no es una pura casualidad esta asociación entre las dos piezas.

4. Una adaptación al teatro experimental (Teatro de guiñol Vaskakas, Győr, 2010)

El nombre de García Lorca es conocido en Hungría como poeta y dramaturgo, pero la afición de Lorca por el teatro de guiñol es menos sabido.⁶⁸ Sin embargo, la primera obra escénica de Lorca fue justamente una pieza de guiñol, *El maleficio de la mariposa* y solo después la transcribió el artista andaluz para actores de carne y hueso. El interés por este género acompañó a Lorca desde su niñez hasta su madurez, compuso más obras de cristobitas sobre todo para adultos.⁶⁹ También por eso merece mención la interesante experiencia del Teatro Vaskakas de Győr. En la dirección de Gábor Tengely nació una adaptación de prosa que mezcló pero elementos del teatro de movimiento, de guiñol y teatro musical. La obra no fue recomendada para menores de edad, así, por el perfil del teatro que generalmente estrenaba obras de guiñol para niños, esta adaptación no pudo permanecer durante mucho tiempo en la programación.⁷⁰

⁶⁶ Kinga SZEMESSY, “Biztonsági kések”, in: *Ellenfény*, número 1, 2010, 47.

⁶⁷ Federico GARCÍA LORCA: *Bodas de sangre*, asequible en:

<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl003900.htm>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁶⁸ Sobre el teatro de guiñol de Lorca véase: Eszter KATONA, “Gondolatok a lorcai bábszínházról”, in: *Az identitás régi és új koordinátái. Tanulmányok Anderle Ádám 65. születésnapjára*, Szeged, Új Palatinus Könyvesház, 2008, 62-68.; Eszter KATONA, “La importancia del guiñol dentro del mundo lorquiano”, in: *Acta Hispanica XVII*, Szeged, 2012. 71-78.

⁶⁹ De las piezas para guiñol de Lorca solamente una, *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* fue escrita concretamente para niños.

⁷⁰ Lamentablemente no tuve aun la posibilidad de ver la grabación del estreno, por eso puedo simplemente mencionar esta versión sin análisis detallado.

5. Musical de Michael John LaChiusa (Palacio de Artes, Budapest, 2011)

Debido a la popularidad del género musical en Hungría hay que mencionar que nació una tal adaptación de *Bernarda Alba*. El compositor de la obra es Michael John LaChiusa, que pertenece a la generación renovadora de los autores musicales. Sus obras no siguen la tendencia de los populares musicales empalagosos o arrulladores, si no que musicalmente hablando son mucho más compuestas, mostrando influencias múltiples desde la world music, pasando por el jazz, hasta la música clásica. De la obra de García Lorca compuso su propia versión en 2006.⁷¹ Esta adaptación musical, estrenada por primera vez en el Centro Lincoln neoyorkino,⁷² es la mezcla de un espectáculo teatral con un concierto escenificado que aprovecha los elementos del drama bailado y la música española, sobre todo, el flamenco.

Debido a la música increíblemente polifónica y difícilmente digerible, la acogida norteamericana no fue un éxito unánime. Así, podemos decir que la representación húngara fue una empresa arriesgada. Nuestro público llegó a conocer la obra de LaChiusa en 2011 gracias a la dirección de György Böhm.⁷³

El director, en una entrevista destacó que los espectadores no esperaran la obra clásica de Lorca, sino la peculiar interpretación de LaChiusa. La obra fue categorizada en el cartel como musical, a pesar de que podríamos considerarla más bien como un drama musical con baile, un oratorio, un performance o la mezcla de todos.⁷⁴ En la paráfrasis del compositor americano podemos conocer más a Bernarda Alba (también el título se simplificó a *Bernarda Alba*) que en la obra original.

La música a veces no recuerda a un musical, ya que podemos oír en ella los rasgos conocidos de la ópera moderna, el jazz, la word music y la música andaluza, el flamenco. Rasgo típico de este tejido musical es que al personaje que está cantando le acompañan otros personajes como un coro. De los momentos sugestivos de la obra son recordables las escenas cuando los personajes derrumban simultáneamente las camas de hierro o cuando Adela hace el amor con el hombre que aparece en la escena debajo de un mantón iluminado desde detrás. El juego con los abanicos y sus efectos sonoros son elementos reiterantes y que destacan las tradiciones flamencas de la instrumentación.⁷⁵

⁷¹ LaChiusa compuso la música y escribió también el libreto y las letras de las canciones.

⁷² <http://www.lct.org/showMain.htm?id=175>; http://www.theatermania.com/new-york-city-theater/reviews/03-2006/bernarda-alba_7794.html, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁷³ La publicidad del espectáculo: <http://www.youtube.com/watch?v=Lhb1F5j-U0U>, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁷⁴ http://fidelio.hu/zenes_szinhaz/mupa_magazin/bernarda_alba_dalban, fecha de consulta: 29 de julio de 2013.

⁷⁵ Solamente pude ver algunas escenas del espectáculo en los videos de YouTube, así no puedo comentar más detalladamente esta adaptación.

6. Conclusión

La popularidad de Federico García Lorca en Hungría es indiscutible. Sus mayores obras dramáticas están presentes en nuestros teatros desde 1955 hasta nuestros días. Sin embargo, su recepción no podemos considerarla como un monolito uniforme e inalterable. Durante las décadas pasadas se transformaron mucho las concepciones dramáticas, así consideraba interesante examinar en el estudio presente cómo cambiaron las interpretaciones de su drama más conocido, *La casa de Bernarda Alba* desde 2000. En el anexo adjunto se ve también una lista de las puestas en escena de esta pieza con algunas informaciones básicas sobre los estrenos. Quisiera llamar la atención a la última columna del cuadro donde aparece el tipo de los estrenos. De esto se aprecia muy bien, y es un hecho interesante, que antes de 2000 nacieron estrenos tradicionales de prosa y solamente desde el cambio de siglo aparecen diferentes adaptaciones fuera del teatro de prosa. Es evidente también que cada vez más compañías no profesionales (como grupos universitarios) ponen esta obra en su programación.

Está claro que en las investigaciones de recepción no se puede trazar líneas tan marcadas con fechas pero, esta vez, me parece como si el cambio de siglo fuera también una línea divisoria en la recepción del teatro lorquiano en Hungría. ¿En qué dirección se desarrollará la imagen de Lorca en el futuro a través de las interpretaciones escénicas? ¿Volverá a las tradiciones o aparecerán iniciativas cada vez más audaces (y más alejadas del texto original)? Son preguntas sin respuestas, de momento, pero pienso que es interesante seguir con atención esta tendencia.

ANEXO: Lista de los estrenos húngaros de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

ESTRENOS HÚNGAROS DE <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> (1955-1999)				
	fecha	teatro/compañía	director/a	género/ tipo
1.	1955	Teatro József Katona, Budapest	Endre Marton	Estreno tradicional (prosa)
2.	1956	Teatro Húngaro Nacional, Kolozsvár	György Patkós	Estreno tradicional (prosa)
3.	1959	Teatro Kisfaludy, Győr	László Joó	Estreno tradicional (prosa)
4.	1960	Teatro József Katona, Kecskemét	Béla Udvaros	Estreno tradicional (prosa)
5.	1960	Teatro Csokonai, Debrecen	György Pethes	Estreno tradicional (prosa)
6.	1960	Teatro Nacional de Pécs	Antal Németh	Estreno tradicional (prosa)
7.	1963	Teatro Nacional Déryné, Budapest	Ferenc Szécsi	Estreno tradicional (prosa)
8.	1965	Teatro Jókai de Komárom	Albert Szilágyi	Estreno tradicional (prosa)
9.	1968	Teatro Nacional de Praga, compañía invitada a Budapest	Alfred Radok	Estreno tradicional (prosa)
10.	1968	Teatro Nacional de Miskolc	Judit Nyilassy	Estreno tradicional (prosa)
11.	1976	Vígyszínház, Budapest	Zoltán Várkonyi	Estreno tradicional (prosa)
12.	1976	Teatro de Szigliget, Szolnok	Jenő Horváth	Estreno tradicional (prosa)
13.	1978	Teatro Nacional de Pécs	László Gali	Estreno tradicional (prosa)
14.	1979	Teatro Kisfaludy, Győr	János Meczner	Estreno tradicional (prosa)
15.	1985	Teatro Gergely Csiky, Kaposvár	Kati Lázár	Estreno tradicional (prosa)
16.	1990	Cámara del Teatro Madách, Budapest	Tamás Puskás	Estreno tradicional (prosa)
17.	1990	Teatro Húngaro Nacional, Kolozsvár	Miklós Tompa	Estreno tradicional (prosa)
18.	1996	Teatro Nacional de Szeged	Erzsébet Gaál	Estreno tradicional (prosa)
19.	1996	Teatro Petőfi, Veszprém	László Vándorfi	Estreno tradicional (prosa)

ESTRENOS HÚNGAROS DE <i>LA CASA DE BERNARDA ALBA</i> (2000-2013)				
	fecha	teatro/compañía	director/a	género/ tipo
1.	2000	Grupo de baile Honvéd, Budapest	Jolán Foltin	Adaptación al baile folclórico
2.	2000	Teatro József Katona, Budapest	Árpád Schilling	Estreno tradicional (prosa)
3.	2000	Teatro MU, Budapest	Veronika Vámos	Adaptación al baile flamenco
4.	2000	Teatro Kiszaludy, Győr	Erika Szántó	Estreno tradicional (prosa)
5.	2001	Teatro Juvenil, Budapest	Zoltán Nagy	Estreno de los alumnos de la Escuela de Artes Escénicas de Mária Górnagy
6.	2003	Taller de KonzervArtaudrium, Debrecen	Klára Deczki	Estreno de una compañía no profesional
7.	2004	Teatro Nacional de Nagyvárád	Dorel Visan	Estreno de examen de los alumnos de la Escuela de Artes Escénicas <i>Universitas</i>
8.	2005	Teatro Csokonai, Debrecen	Judit Galgóczy	Estreno tradicional (prosa)
9.	2006	Teatro Universitario Selye, Jornadas Jókai, Komárom	József Kiss Péntek	Estreno de estudiantes universitarios
10.	2006	Universidad de Artes Escénicas de Marosvásárhely, Teatro de Castillo de Kisvárdá	Elemér Kincses	Estreno de estudiantes universitarios
11.	2007	Teatro de Cámara, Estudio Ericsson, Budapest	Imre Csiszár	Estreno tradicional (prosa)
12.	2008	Teatro de Novi Sad	Radoslav Milenković	Estreno tradicional (prosa)
13.	2008	Teatro Nacional de Baile, Budapest	Dóra Barta	Adaptación al baile moderno
14.	2009	Teatro de Castillo Pannon, Veszprém	László Vándorfi	Estreno tradicional (prosa)
15.	2009	Teatro Tomcsa Sándor, Székelyudvarhely	Csongor Csurulya	Estreno tradicional (prosa)
16.	2009	Teatro MU, Budapest	Bea Gold	Teatro de movimiento
17.	2010	Casa de Cultura Aranytíz, Budapest	Géza Czipott	Estreno tradicional (prosa)
18.	2010	Escena cultural Eötvös 10, Budapest	Eszter Herold	Estreno de los estudiantes del Instituto Ágnes Nemes Nagy
19.	2010	Teatro de cámara Holdvilág, Budapest	Judit Koltai	Visión poética, estreno de examen
20.	2010	Teatro de guñol Vaskakas, Győr	Gábor Tengely	Teatro experimental
21.	2011	Palacio de Artes, Budapest	György Böhm	Musical de Michael LaChiusa
22.	2011	Teatro de cámara Bartók, Dunaújváros	-	Estreno de alumnos de institutos de Dunaújváros

23.	2011	Teatro de cámara László Kelemen, Kecskemét	-	Estreno de una compañía de aficionados
24.	2012	Fortaleza de Monostor, Komárom	Sándor Silló	Estreno experimental de los estudiantes de la Academia Shakespeare
25.	2012	Universidad de Artes de Marosvásárhely	Éva Patkó	Musical de Michael LaChiusa