

**LA CASA DE BERNARDA ALBA EN EL UMBRAL DEL PATRIARCADO Y EL
INCIPIENTE FEMINISMO ESPAÑOL**

Edilma Pantoja CORREIA¹
Marco CHANDÍA ARAYA²

Recibido: 20/04/2022
Aceito: 28/05/2022

RESUMEN

La obra dramática de Federico García Lorca se destaca por hacer evidente en clave de denuncia problemas atávicos que afectan las tradiciones más hondas de la sociedad española. *La casa de Bernarda Alba* (1936) marca un hito en las letras del mundo hispánico tanto por la manera cómo enfrenta los problemas por medio del teatro, que recoge el sentir del mundo popular circundante, pero también porque tempranamente es una voz disidente contra los conservadurismos de la España retrograda, seudomoralista y patriarcal que entrará en pugna con una realidad emancipadora que comienza a manifestarse a principios del siglo XX en todo el mundo. Esas fuerzas son personificadas, de un lado, por Bernarda, la madre, y de otro, y en distintos grados, por sus hijas, mujeres que habitan todas en una casa, espacio lleno de simbolismos.

PALABRAS-CLAVE: Federico García Lorca. *La Casa de Bernarda Alba*. España. Conservadurismo. Emancipación.

**LA CASA DE BERNARDA ALBA NO LIMIAR DO PATRIARCADO E O INCIANTE
FEMINISMO ESPANHOL**

RESUMO

A obra dramática de Federico García Lorca destaca-se por evidenciar, através da denúncia, problemas atávicos que afetam as tradições mais profundas da sociedade espanhola. *La casa de Bernarda Alba* (1936) determina um marco na literatura do mundo hispânico, tanto pela forma em como faz frente aos problemas através do teatro que reúne os sentimentos do mundo popular circundante, como também, porque desde cedo é uma voz dissidente contra o conservadurismo da Espanha retrógrada, pseudomoralista e patriarcal que entrará em conflito com uma realidade emancipatória que começa a se manifestar no início do século XX em todo o mundo. Essas forças são personificadas, por um lado, por Bernarda, a mãe, e por outro, e em graus variados, por suas filhas, mulheres que vivem todas em uma casa, um espaço cheio de simbolismos.

PALAVRAS-CHAVE: Federico García Lorca. *La Casa de Bernarda Alba*. Espanha. Conservadurismo. Emancipação.

FRANCO Y EL FEMINISMO

Como es sabido, el franquismo vulneró todos los derechos fundamentales del pueblo español y, particularmente, en el caso de la mujer, instaló un padrón que la sumió a la condición de ser hija, hermana, esposa y madre. Controlando así el espacio social público y privado de un patriarcado conservador y dictatorial tan fascista como brutal e inhumano. Con todo, se trata de un período que se inicia con el término de la Guerra Civil, en 1939, y que se irá a prolongar por casi treinta años,

¹ Graduada em Letras - Língua Espanhola, Universidade Federal do Pará.

² Professor Dr. Literatura Latinoamericana, Universidade Federal do Pará.

CORREIA, Edilma Pantoja; CHADÍA ARAYA, Marco. *La casa de Bernarda Alba* en el umbral del patriarcado y el incipiente feminismo español. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-Pará. ISSN 23581069

con la muerte del dictador en 1975, dejando una estela de desastre y dolor en la España contemporánea.

Ante los cambios que se venían ocurriendo en el ámbito social y cultural, la dictadura de Francisco Franco marcó un verdadero retroceso en materia de conquistas en la comunidad española, siendo que una de las más afectadas fue el feminismo, que pasó lento, pero progresivamente venía desde los finales del siglo XIX, dando pasos significativos en relación a la lucha por la igualdad de derechos entre mujeres y hombres. A su vez, Hooks (2018, p. 12) menciona que “el feminismo es un movimiento para terminar con el sexismo, exploración sexista y opresión”³.

Eso refleja el combate frente al sistema patriarcal que cultiva la opresión en varios niveles y ámbitos de la sociedad manifestando el valor atribuido a estereotipos. Los cuales dictan los papeles sociales y funciones de hombres y mujeres, cultivando una cultura de subordinación en relación a estas últimas. Así, para Fraile (2008, p. 12), “La lucha feminista ha permitido que las mujeres gradualmente vayan siendo parte del juego político y social, además de despertar el interés por los estudios de género en todos los ámbitos científicos, académicos y culturales”.

En relación a su origen, el movimiento de reivindicación por los derechos de la mujer empieza a manifestarse más asidua y oficialmente en la segunda mitad del siglo XIX, período en la cual se enmarca la Primera ola del feminismo. Pero, la esfera creada por revoluciones e ideologías, que buscaban cambiar la estructura de la sociedad con perspectivas liberales y volcadas para la igualdad, datan de períodos anteriores que contribuyeron para la construcción y afirmación de este pensamiento que pretende valorar a la mujer como individuo importante en la sociedad.

Con respecto al contexto de la Revolución Francesa se percibe este carácter libertador e igualitario, no obstante, siempre relativo en la medida que se configuraba en un espacio donde solamente el hombre se torna ciudadano a partir de la reivindicación y lucha representada o materializada jurídicamente a través de la *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano* (1789).

Eso, a su vez, representó, en cuanto a la mujer, una inclusión simbólica, sin embargo en el plano real, una absoluta exclusión acerca de ser ciudadana, puesto que, en el respectivo documento, *Hombre*, siendo genérico, se restringía sólo al plano de género: él y sólo él como sujeto de derecho. En consecuencia de eso es que Olympe de Gouges escribe la *Declaración de la Mujer y la*

³ “O feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (HOOKS, 2018, p. 12).

Ciudadana (1791), en favor de los derechos de la mujer, así como, demanda y protesta contra aquella omisión de la que fue parte.

Así, el movimiento sufragista tuvo su desarrollo y expansión durante los finales del siglo XIX y se manifestó de forma distinta en varios países. Tal vez, la forma más significativa fue la que ocurrió en el Reino Unido de la Gran Bretaña, donde la mujer jugó un rol trascendental en el proceso de la Revolución Industrial, pues aceleró su inclusión política y la obtención de derechos laborales, los que se materializaron en el sufragio y su condición definitiva como ciudadana de derecho.

Ese acontecimiento configura la primera etapa del feminismo en Europa, puesto que, busca mejorar la educación, la equidad en la familia y en la vida social, la lucha contra una cultura patriarcal, conquistar espacios en que solo los hombres podrían ocupar, lograr tener lugar de habla, entre otros alcances, que si bien en ningún caso logran la verdadera igualdad de derechos frente al patriarcado estructural, marcarán no obstante un hito en las sucesivas luchas que se vendrán a lo largo de los siglos XX y XXI.

En España, sin embargo se desarrolla un feminismo más social que político. El sistema liberal que se impone se sostiene sobre una constitucionalidad formal y una política “basada en el caciquismo, la corrupción y el fraude electoral, que provoca la desconfianza ciudadana y el crecimiento de grupos anarquistas” (FRAILE, 2008, p. 13). Los prototipos de género de principios del siglo XX presentan una honda diferenciación entre los sexos y pueden, en parte, explicar la resistencia hacia la concesión del sufragio femenino.

El culto a la mujer ideal, cuya única vía de autorrealización y justificación social era la maternidad y la de ser dueña de hogar, quedaron reforzadas por la atribución de una serie de rasgos asignados a cada sexo. “Así, se mantuvo que la razón, la lógica y la capacidad intelectual eran propias del hombre trabajador y ciudadano, mientras los sentimientos, la afectividad, la dulzura y la abnegación eran exclusivos de la mujer; seres domésticos, relegados al hogar” (RUBIO; TEJEDA, 2012, p. 25-26).

De ese modo, el franquismo surge como un modelo arcaico, retrogrado, frente a los derechos hasta entonces obtenidos, quitando a la mujer toda condición de sujeto de derecho conquistado en el contexto de la modernidad europea. Al vetarle todas sus conquistas, se la arrincona, se la reduce y se la niega, castrándola a una condición religiosa de mujer ideologizada como modelo de castidad y al servicio del patriarcado machista.

No va a ser, sino hacia a los finales de la dictadura franquista que el feminismo retoma fuerzas para regresar otra vez a partir del espacio que se configura a mediados de los años sesenta y setenta en torno a la denominada segunda ola, y en la que buscará expandir sus reivindicaciones poniendo en el centro del discurso el derecho del cuerpo y de la sexualidad. Como resultado, hasta la muerte de Franco y la transición a la democracia, la mujer y la sociedad española como un todo pasan por diversos momentos que marcan y configuran la trayectoria de lo que serán las últimas décadas del siglo XX español y la apertura del movimiento feminista y de la diversidad sexual del presente.

EL TEATRO LORQUEANO Y LA CASA DE BERNARDA ALBA

El teatro se destaca como un arte que influye de frente en sus espectadores/receptores, por medio de ideas personificadas por actores que en un contexto escenográfico transmite de manera real y directa hechos narrativos que se transforman en discursos de gran efectividad. En esa perspectiva, el teatro de García Lorca se destacó de manera especial como una actitud de renovación del escenario teatral español.

A su vez, él y otros dramaturgos intentaron plantear nuevos modos de concebir el teatro cuya principal característica era el compromiso social y artístico. Será así que García Lorca pondrá como tema de debate, como problema social, por ejemplo, la frustración femenina, el machismo atávico, la tradición andaluza, que configuran una España compleja que se debate entre el pasado y el presente.

Los contactos y los viajes que emprende el poeta andaluz harán que conciba en su retorno a España la creación del proyecto “La Barraca”, fundamental para entender el teatro lorqueano y el rol de éste en la sociedad española de entonces. “La idea y el empeño de La Barraca era popularizar el teatro clásico español, convertirlo accesible a las personas que lo desconocían, y en que sus días, fue capaz de llevar un poco de cultura a los que rechazaban incluso lo que fuese cultura”⁴ (ALVES, 2011, p. 133).

Considerando ese contexto, el proyecto se caracterizó por evidenciar la importancia de popularizar el teatro y la literatura clásica a fin de explorar el potencial de las piezas y a partir de ellas reflexionar acerca de la realidad. Así, “el objetivo del grupo dirigido por García Lorca era

⁴ “A ideia e o empenho de La Barraca era popularizar o teatro clássico espanhol, torná-lo acessível às pessoas que o desconheciam, e em seus dias, foi capaz de levar um pouco de cultura aos que ignoravam inclusive o que fosse cultura” (ALVES, 2011, p. 133)

hacer una intervención artística”⁵ (PASSOS, 2015, p. 29). De ese modo, el autor también actuó en sus obras, dando cuenta de un trabajo integral y de un compromiso y valoración por el arte teatral clásico y popular⁶.

De esa manera, el teatro se torna un medio de formación popular y de denuncia ante la ignorancia y las injusticias sociales de la época. Así como las obras *Bodas de Sangre* (1932), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) servirán como vehículos de concientización frente al dolor de la represión vivida por las mujeres y los grupos sociales más desprotegidos que habían sido víctimas de una sociedad prejuiciosa y patriarcal de una España conservadora y mojigata.

Por eso, la presencia de la figura femenina es el sujeto clave en el drama lorqueano donde expondrá, en su estilo, las luchas y deseos reprimidos de la mujer española y universal. En ese universo dramático se encuentra por medio de los deseos frustrados de la figura femenina, la histórica contradicción de una España que se ha debatido entre la fe católica y la razón moderna. Una encrucijada que entonces la ha dejado fuera del eurocentrismo de época, o, visto de otra forma, estancada dentro de una premodernidad llena de prejuicios y moralidades eclesiásticas.

La casa de Bernarda Alba (1936) va a representar justamente esa contradicción entre la moral (espuria, falsa, pacata) y el mundo exterior que se ha encaminado hacia una modernización más integral producto del progreso del capitalismo y la mercantilización del primer mundo. Eso lo sabe muy bien García Lorca, porque, como José Martí⁷, lo vivió personalmente en su estadía en Nueva York (1929-1930).

En el drama en cuestión, García Lorca pone en evidencia ese poder patriarcal que valora las normas morales y la tradición, y que no respeta la libertad de las decisiones y deseos individuales de los sujetos, en este caso el de las hijas de Bernarda - Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela, siguiendo el orden de nacimiento. Sin embargo, Adela, que tiene 20 años, es la hija que subvierte ese dominio por medio del suicidio, como única salida. De algún modo, Adela representa

⁵ “o objetivo do grupo dirigido por García Lorca era fazer uma intervenção artística” (PASSOS, 2015, p. 29)

⁶ Una descripción que grafica de un modo pintoresco y amistoso la personalidad de García Lorca es la que hace Neruda en sus memorias y que dan luz para unir al hombre, al artista y su obra. “¡Qué poeta! Nunca he visto reunidos como en él la gracia y el genio, el corazón alado y la cascada cristalina. Federico García Lorca era el duende derrochador, la alegría centrífuga que recogía en su seno e irradiaba como un planeta la felicidad de vivir. Ingenuo y comediante, cósmico y provinciano, músico singular, espléndido mimo, espantadizo y supersticioso, radiante y gentil, era una especie de resumen de las edades de España, del florecimiento popular; un producto arábigo-andaluz que iluminaba y perfumaba como un jazminero toda la escena de aquella España, ¡ay de mí!, desaparecida. (NERUDA, 2002, p. 121).

⁷ Para estudiar el modernismo latinoamericano no podemos soslayar el exilio de Martí en Nueva York (1880-1895), desde donde escribió gran parte de sus crónicas y se formó como intelectual y profesional de las letras. Su estadía fue fundamental para conocer, lo que, él mismo llamó, *las entrañas del monstruo*, es decir, el capitalismo en ciernes que se venía para las Américas. Ver M. CHANDÍA ARAYA, 2014.

CORREIA, Edilma Pantoja; CHADÍA ARAYA, Marco. *La casa de Bernarda Alba* en el umbral del patriarcado y el incipiente feminismo español. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-Pará. ISSN 23581069

una resistencia salvaguardando un ideal martirizado, como su autor - tema que retomaremos más adelante.

Pero, serán otras las vertientes por donde se encauza el drama, como el de las fuerzas en permanente pugna que se encuentran y desencuentran. La autoridad y la resistencia frente al pujante anhelo de libertad expresado por las jóvenes hijas de Bernarda. La madre es el pasado oligárquico y centralista que conserva todo el poder de la Restauración, en tanto sus hijas son la España que se asoma con la Generación del 98 y se reafirma con la del 27, de la mano del mismo García Lorca, su líder y mentor.

Bernarda, ante la juventud de sus hijas es autoritaria y severa, las somete bajo sus reglas y tradiciones que se condicen con el espacio que habitan⁸. Bernarda es la casa-España del pasado. Pero de un pasado que oculta dentro de ese interior blanquísimo, de pureza y castidad, zonas oscuras, un tupido velo que no conviene correr. Dice La Poncia: “Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. ¡Buen descanso ganó su pobre marido!” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 84).

Bernarda es el fantasma de una sociedad que en el fondo ya no existe, pero, que aún, por medio de la moral y la apariencia sobrevive ejerciendo el poder, “¡Qué escándalo es éste en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques” (GARCÍA LORCA, 1985, 86). Eso la lleva a ignorar la subjetividad/individualidad de sus hijas a punto de silenciarlas.

La mayor manifestación de esta represión se encuentra en la caracterización del espacio que presenta y representa la casa cerrada y asfixiante, teniendo como principal referencia los muros gruesos. Pero también como espacio imaginario de preposición que denota posesión o pertenencia. Eso marca la restricción de la libertad que impone Bernarda sobre Su espacio distinguiendo lo Suyo con o contra lo de los otros. Delimita un adentro y un afuera, entre Su mundo y el otro, el extraño, el externo, el ajeno.

Considerando eso, su autor “describe, por medio del dialogo, un país donde el poder opresor mayor subyuga todo resto. Las mujeres sumisas a ese ser crean dentro del texto una imagen de una España dominada por la opresión”⁹ (MALAQUIAS, 2012, p. 26). Bernarda-España usa el control y

⁸ “Habitación blanquísima del interior de la casa [...]. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Silla de enea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano”. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 83). Usaremos esta edición para todas las citas.

⁹ “descreve, por meio do diálogo, um país onde o poder opressor maior subyuga todo resto. As mulheres submissas a esse ser criam dentro do texto uma imagem de uma Espanha dominada pela opressão” (MALAQUIAS, 2012, p. 26). CORREIA, Edilma Pantoja; CHADÍA ARAYA, Marco. *La casa de Bernarda Alba* en el umbral del patriarcado y el incipiente feminismo español. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-Pará. ISSN 23581069

la opresión como medios legales - mas no legítimos - para la manifestación y manutención de su voluntad creando un espacio de tiranía.

No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 90).

A continuación, lo que busca Bernarda es perpetuar la tradición sin cuestionarla. Porque lo propio no muda, no puede mudar, se debe mantener la tradición y las reglas del machismo estructural siendo ejercido en todas las generaciones de su familia, Bernarda hace la reproducción del pensamiento y de las actitudes de su padre y abuelo. Por otra parte, Bernarda aconseja a Angustias, su hija mayor, en relación a los hombres, que en la obra son representados y personificados por Pepe el Romano:

Bernarda: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: No procures descubrirlas, no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás.

Angustias: Debía estar contenta y no lo estoy.

Bernarda: Eso es lo mismo. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 93).

Con base en ese fragmento, hay que señalar que la imagen se extrapola a las mujeres y en particular a la mujer en matrimonio, donde lo más conveniente es callar, no cuestionar, no tener voz propia. Así, se naturaliza una relación-negación, la mujer para ser feliz debe hipotecar su identidad; y si el hombre es complacido, su mujer, por efecto, también lo será. En este contexto, Angustias se presenta como un ideario o padrón aceptado por esta sociedad.

Es la hija mayor, 39 años, y la única que tiene la dote para casarse y todas las condiciones para imponérselo un casamiento sin amor, regido por su madre y la sociedad. Una sociedad que condena de igual forma la soltería como la esterilidad. “¡Después de todo dice la verdad! ¡Angustias tiene todo el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella!” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 98).

Ese matrimonio no manifiesta ninguna ligación afectiva de ninguna de las partes. Es la fortuna de Angustias lo que motiva a Pepe el Romano, y a su vez la oportunidad de desprenderse del control de su madre lo que incita a Angustias. A su vez, Angustias acepta la relación tanto por

costumbre como por el significado de salir de casa, apartarse de Bernarda, aunque puede ser igual o peor que unírsele a Pepe el Romano.

Recojamos, a propósito, lo que les dice La Poncia: “A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón”. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 100). De ese modo, el “matrimonio nada más es que un pacto social, una manera de perpetuar el dominio de unos sobre los otros, manteniendo la sociedad dividida entre los señores y servos, y el amor en ningún momento está relacionado al casamiento”¹⁰ (ALVES, 2011, p. 213). En otra ocasión, Bernarda deja ver su poder al impedir la relación entre Martirio, de 24 años, y Enriques Humanes:

La Poncia: Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

Bernarda: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue gañán.

La Poncia: ¡Y así te va a ti con esos humos!

Bernarda: Los tengo porque puedo tenerlos. Y tú no los tienes porque sabes muy bien cuál es tu origen. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 103).

Eso posibilita abrir otro rasgo de la sociedad que el teatro lorqueano instala como parte de una España que además de moralista y espectral, es clasista. Bernarda es el reflejo de una España que se sostiene en la tradición y para la cual el cambio o la movilidad social resultan perjudiciales. Por otro lado, la casa representa esa inmovilidad que mantiene la distancia frente al cambio y a la inevitable transformación social, graficada acá por el padre de Enrique, un gañán, un campesino. Pero, Enrique, gradualmente ha dejado el campo, transita por el pueblo y por el cual se irá haciendo obrero urbano. En cuanto a Bernarda opera una visión determinista frente al mundo y nada más claro que la mirada racista a respecto a los Humanes.

Sin embargo, las hijas tensan esa visión nefasta de la madre. Y aunque construyen la realidad desde dentro, a la distancia, su juventud no se impregna de esa ponzoña prejuiciosa de Bernarda. Otro punto es que Pepe el Romano es el eje del conflicto, y las dos hermanas disputan por él, Martirio y Adela. Dice Martirio de él “es el mejor tipo de todos estos contornos” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 105). Todavía, ¿Cómo lo sabe? Crean de él una figura imaginaria.

¹⁰ “matrimônio nada mais é do que um pacto social, uma maneira de perpetuar o domínio de uns sobre os outros, mantendo a sociedade dividida entre senhores e servos, e o amor em nenhum momento está relacionado ao casamento” (ALVES, 2011, p. 213).

CORREIA, Edilma Pantoja; CHADÍA ARAYA, Marco. *La casa de Bernarda Alba* en el umbral del patriarcado y el incipiente feminismo español. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-Pará. ISSN 23581069

De hecho, Pepe el Romano no tiene voz, no es personaje en la obra, aunque sí representa la figura masculina, o el deseo, un ideal, distinto a Humanes que tiene historia conocida. La representación simbólica de Pepe el Romano se grafica en una especie de trofeo con ciertos rasgos de deseo erótico por el cual compiten y separa a las hermanas. En la medida que el hombre se idealiza la mujer se subyuga a ese ideal, porque lucha por algo (o alguien) que no conoce sino a la distancia, es una imagen masculina preconcebida y predispuesta. En que llega a tal punto que Adela se mata.

Bernarda: No. ¡Yo no! Pepe: tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás. ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

Martirio: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 109).

Todavía cabe señalar que las hijas de Bernarda al final demuestran rencor por ser mujeres. Aún más cuando Magdalena, de 30 años, dice “Malditas sean las mujeres.” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 100). Expresan su desdicha frente a las desigualdades que las circundan y porque aparentemente no tienen las fuerzas suficientes para derrumbar aquellas “blanquísimas paredes” que las consumen en la cotidianeidad domesticada por Bernarda:

Magdalena: Son los hombres que vuelven del trabajo.

La Poncia: Hace un minuto dieron las tres.

Martirio: ¡Con este sol!

Adela: (*Sentándose*) ¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!

Magdalena: (*Sentándose*) ¡Cada clase tiene que hacer lo suyo!

Martirio: (*Sentándose*) ¡Así es! (GARCÍA LORCA, 1985, p. 111).

Además, cabe mencionar sobre el espacio externo, de la no-casa, del pueblo o ciudad en el que se halla la casa, los personajes masculinos, el Coro que anuncia la llegada de los segadores e incluso de esa historia paralela¹¹. Todo eso no está presente, en forma particular y concreta, íntegra y acabada, y esto porque todo ese mundo que no sea el de Bernarda - y en parte burlado por sus hijas - aparece en forma incompleta, indefinida, borrosa. Son figuras que se construyen sólo desde el interior de la casa, por murmuraciones, supuestos, oídas a medias, “[...] estuvo [Angustias] - dice

¹¹ Se trata de un hecho de muerte que cuenta La Poncia, según la cual una muchacha soltera habría tenido un hijo, de padre desconocido, a quien mata a fin de “ocultar su vergüenza”, ocultándolo luego bajo unas piedras, pero unos perros hallan el cuerpo y lo depositan en la puerta de su casa, situación que despierta odio en los habitantes quienes la arrastran calle abajo para lincharla y hacer justicia por sí mismos. Obviamente, el episodio opera aquí como subterfugio de advertencia ante el intento de que las hijas de Bernarda puedan hacer lo mismo. Demarca el espacio exterior, teñido por el macabro escándalo, impúdico y deshonesto, del interior, de apariencia decente y casta, imagen que inútilmente Bernarda intentará mantener. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 117).

La Poncia - detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 114).

Así como, el mundo exterior - de hombres, de otros, de todo lo que pueda irrumpir la decencia hogareña - al no poderse evidenciar en su integridad, ya que se percibe sólo desde la distancia o desde las *rendijas* del portón, o detrás de las ventanas, se reconstruye a partir de la imaginación o de los relatos de La Poncia, o también, de lo que el prejuicio de la madre arroja. Y con estas representaciones de una realidad siempre esquiva y engañosa, es que las muchachas armarán su propio mundo, a su antojo, conveniencia, experiencia o voluntad. Así conocen a los hombres, simbólicamente manifiestos, como dijimos, en Pepe el Romano:

Criada: Pepe el Romano viene por lo alto de la calle...
 Magdalena: ¡Vamos a verlo! (*salen rápidas*)
 Criada: (A ADELA) ¿Tú no vas?
 Adela: No me importa.
 Criada: Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor...
 María Josefa (anciana, loca, madre de Bernarda, 80 años). [Ante la locura desatada por el héroe] Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua! (GARCÍA LORCA, 1985, p. 115-116).

La distancia entre el cuarto femenino y la calle del pueblo - de los hombres, de los gañanes, de Pepe, de ese mundo prohibido y deseado a la vez - la cubre el umbral de la casa de Bernarda, espacio que sólo se atraviesa en la imaginación, por experiencias contadas, de anécdotas disfrazadas, hiperbólicas, transfiguradas, afectadas por el tiempo y la memoria de quien las vivió y que, por cierto, no son las de ninguna de las hermanas.

El mundo que construye García Lorca de la ciudad en que viven encerradas Bernarda, sus hijas, madre y criadas, no constituye para ellas la experiencia urbana propiamente dicha, ya que se configura sólo a partir de una mirada cristalizada, mediada por el umbral que separa lo externo - ese, para Bernarda, “[...] maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 117) - de la casa misma, el lugar que ampara, o inútilmente intenta amparar, la decencia, la honra de ese grupo de mujeres sumidas en el peso de una tradición hecha a partir de negaciones, y cuyo fin último es preservar la apariencia de lo abnegado por sobre la libertad, el goce, el placer. Puesto que dice Martirio:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapateos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por

ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 118).

Entonces, al no haber esa resonancia recíproca entre el adentro y el afuera, no hay experiencia urbana, sólo la revelación magistral del espacio íntimo y privado gobernado por la presencia anhelante del mundo femenino, entre cuatro paredes. Cuestión que hace insuficiente la experiencia de un habitar urbano pleno.

Las hijas de Bernarda sólo rozan el umbral, no lo cruzan, y al no cruzarlo sólo pueden dar cuenta de una parte de su existencia, “Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 120), dice Angustias, su prometida, y el resto, la contraparte imprescindible, lo construyen desde los retazos que logran hurtarle, hábil, ladinamente, “[...] mujeres ventaneras y rompedoras de su luto” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 120), a la calle y contra la tiránica acción de su madre.

La única figura que sí traspasa el umbral y que conflictúa el drama en la medida que demuestra, aunque de manera velada, la heterogeneidad del universo hispano que rodea la obra, es La Poncia, vieja, criada y de la misma edad de Bernarda, 60 años. Mujer pobre, de origen y vida dudosos, que en el drama representa a la mujer madura, más que por los años, por el tipo de vida que ha llevado. La Poncia conoce mejor que nadie el pueblo y siempre es quien, contrario a Bernarda, está dejando “entrar” la calle a la casa, con consejos, sugerencias, frías advertencias. La Poncia, en este sentido, es el gozne, la bisagra que entra y sale, conectando ambos mundos. Seduce y provoca a las jóvenes:

No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cincuenta buenos mozos [...] Ya salen los segadores/ en busca de las espigas;/ se llevan los corazones/ de las muchachas que miran [...] Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo,/ el segador pide rosas/ para adornar su sombrero. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 122).

Luego, yendo más a fondo, podemos aventurarnos a decir que La Poncia es el mundo morisco, lo no puramente hispánico, contaminado o converso, siempre despreciado por esa España que fue y ya no es y por la cual se empeña vanamente en preservar Bernarda. La Poncia sabe de la vida tanto o más que su patrona, porque y pese a ser su amiga pobre y despreciada, por su origen - se lo reprocha más arriba - ha debido romper el umbral que separa la casa de la calle. Y, en segundo lugar, destacar también la obra desde una perspectiva crítica en que resalta el valor ético y moral que nos deja instalado García Lorca respecto al valor de la diversidad cultural.

CORREIA, Edilma Pantoja; CHADÍA ARAYA, Marco. *La casa de Bernarda Alba* en el umbral del patriarcado y el incipiente feminismo español. In: *Revista Falas Breves*, n. 11, junho, 2022, Universidade Federal do Pará, *Campus Universitário do Marajó-Breves*, Breves-Pará. ISSN 23581069

Así, el drama es un compendio de oposiciones entre la libertad y la subyugación, el adentro y el afuera, lo público y lo privado, lo hispánico y lo morisco, lo masculino y lo femenino. Donde, es obvio, la mujer ocupa el espacio íntimo y por tanto ajeno a cualquier condición de autonomía y en consecuencia de desarrollo como ser íntegro y feliz, capaz de autoconstruirse en y con los otros.

Los hombres acá son libres y felices, en cambio ellas encerradas e infelices. “Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 124). látigo y mula contiene toda una connotación animalizada de reafirmación machista y por tanto, en comparación con hilo y aguja, un sexismo jerárquico que ubica a la mujer hembra en una actitud doméstica pasiva, y al hombre como macho activo y reproductor. Legitimando, así, la prostitución femenina.

La Poncia: Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

Adela: Se les perdona todo.

Amelia: Nacer mujer es el mayor castigo.

Magdalena: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 124).

Ahora, el genio lorqueano va más allá de la crítica patriarcal, apunta también al conflicto entre las mismas mujeres que siendo hermanas y padeciendo los mismos conflictos actúan o reaccionan de distintas maneras con respecto a las condiciones que impone su madre Bernarda. Asumen diferentes posturas frente al sistema patriarcal, algunas son más o menos sumisas que otras.

Las hijas de Bernarda presentan fuertes diferencias de personalidad y de conducta. Sus voces componen un discurso colectivo que oscila entre opresión y deseo de libertad. Cada personaje lleva a la escena una manera de actuar frente a la imposición del cautiverio por Bernarda; cada mujer reacciona de un modo al conflicto generado en el encuentro de deseos con la moral impuesta por la sociedad.¹² (ALVES, 2011, p. 211).

Ahora, retomemos la figura de Adela. La más joven. Es presentada como la hija díscola que querrá hacer oír su voz de desagravio frente a la impostura e injusticia de su madre. Es la nueva sociedad que eclosiona, como las vanguardias, y se manifiesta ante el deseo y el derecho de ser libre. Libre en el amplio sentido de la palabra, y en particular libre en cuanto a su cuerpo y a su sexualidad. Adela es el personaje erótico por antonomasia. Instala el deseo y el cuerpo de manera

¹² As filhas de Bernarda apresentam fortes diferenças de personalidade e de conduta. Suas vozes compõe um discurso coletivo que oscila entre opressão e desejo de liberdade. Cada personagem leva à cena uma maneira de agir face à imposição do cativo por Bernarda; cada mulher reage de um modo ao conflito gerado no encontro dos desejos com a moral imposta pela sociedade. (ALVES, 2011, p. 211).

inversa y la manera como es visto por Bernarda, pecaminoso, obsceno. El de Adela es un cuerpo joven, libre y bello.

Adela: (*Fuerte*) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!

Martirio. ¡Sólo es interés por ti!

Adela: Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues sigue. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy! (GARCÍA LORCA, 1985, p. 125).

Pero esa actitud le costará cara a Adela. El costo del sacrificio por la vida. Un sacrificio que abrirá alamedas, como la muerte del poeta andaluz. El personaje en el drama inaugura la que podríamos llamar la segunda ola del feminismo, aquella que centrará su atención en el cuerpo y la sexualidad de la mujer. La que le garantiza la apropiación y el derecho sobre su propio cuerpo. Así, Adela caracteriza la resistencia frente a la actitud inquisidora de Bernarda. Adela pone a prueba al máximo la autoridad de Bernarda, al punto del suicidio¹³. Adela es la contraparte al control de su madre. Es la voluntad de vivir y la búsqueda de autoconstrucción, de crear su propio camino. Queda reflejado en el color de su vestido.

No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! (GARCÍA LORCA, 1985, p. 126).

Consideramos ahora que Adela no se somete. Imposible someterse a los veinte años. Todas sus hermanas cosen y bordan menos ella, porque quiere llevar su vestido verde por el que tiene ilusiones. Contrasta el verde con el negro del luto. El color verde puede ser cualquier representación menos la muerte, la continuidad, la tradición, Bernarda.

Adela se convierte en la personificación de la rebeldía contra la autoridad. Esta idea es ilustrada a través del vestido verde que ella usa. El poeta usa el color para presentar el conflicto entre los temas de autoridad y libertad. El uso del color verde representa la manera por la cual Adela no acepta someterse a la tiranía de la madre. Si el color verde se puede ver como la esperanza de Adela en librarse de las corrientes que la prenden dentro de casa, también asume la fúnebre previsión de muerte de la joven.¹⁴ (MALAQUIAS, 2012, p. 27).

¹³ No se debiera pasar por alto la figura que representa la vieja María Josefa, madre de Bernarda, que desde su locura o demencia senil está siempre denunciando la actitud tiránica de su hija.

¹⁴ Adela torna-se a personificação da rebeldia contra a autoridade. Esta idéia é ilustrada através do vestido verde que ela usa. O poeta usa a cor para apresentar o conflito entre os temas de autoridade e liberdade. O uso da cor verde representa a maneira pela qual Adela não aceita se submeter à tirania da mãe. Se a cor verde pode ser vista como a esperança de Adela em se livrar das correntes que a prendem dentro da casa, também assume a fúnebre previsão da morte da jovem. (MALAQUIAS, 2012, p. 27).

Así mismo, no es menor en este contexto la rebeldía de Adela de rechazar el luto y en cambio optar por el verde - el vestido y el color son símbolos claves. Sellando así una era para abrir incipientemente otra. Es como se han venido dando los procesos sociales y el feminismo como el principal movimiento social y político de igualdad de derechos entre hombres y mujeres a lo largo de décadas. Adela, en este caso, es un hito significativo e insoslayable.

Otro elemento que ayuda a ir configurando este imaginario de rupturas y cambios es cuando Adela quiebra el bastón de Bernarda. Sabemos lo que en la cultura occidental el bastón significa. Desde el Antiguo Testamento vemos a Moisés apoyarse en una vara que, según se dice, tiene cierto poder de hacer prodigios. En cualquier caso el bastón es propio del hombre, del anciano, representa sabiduría, mandato y hasta cierta connotación erótica como prolongación del órgano viril.

Por lo tanto, no es casual que Bernarda lleve uno. Su uso más que por vejez está asociado al orden e imposición dentro de su casa porque Bernarda es más patriarca que matriarca, ya que reproduce la lógica de sus antepasados masculinos, teniendo a María Josefa, su madre, como niña dependiente e indefensa. Cuando Adela le quiebra el bastón es que da un salto, se emancipa.

Martirio: (*Señalando a ADELA*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

Bernarda: ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia ADELA*).

Adela: (*Haciéndole frente*). ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 128).

Si bien la ruptura del bastón por parte de Adela y su posterior suicidio marcan una inflexión en el dominio del patriarcado, no son más que avances dentro de un largo camino que recorrer. Eso queda de manifiesto en el cambio de dueño que se autoimpone Adela cuando dice que “En mí no manda más que Pepe” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 128). Irse de la potestad de la casa materna, durante todo el siglo XX, e incluso aún, no era más que cambiar de dueño para muchas mujeres. Creemos que el último y más significativo paso se ha dado en la feminización de la familia y en la que los hombres han sido incluidos como parte importante de la solución hacia una verdadera y real igualdad de condiciones donde nadie manda a nadie.

Finalmente, el texto lorqueano funciona, como dijimos, en base a paradojas donde la principal es la decencia encubierta de una casa que intenta cubrir la honra contra el agravio que representa la calle como espacio trasgresor de las costumbres recatadas. La clave es el tono erótico que subyace en todo el drama. El cronotopo está atravesado por la fuerza contenida del deseo y la

pasión desenfadada, “[...] hay una tormenta en cada cuarto” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 88), dice La Poncia, por el recato reñido contra la disipación que representa la vida fuera de esas gruesas y blanquísimas paredes.

El tiempo es verano, un calor sofocante, una sed insaciable, mujeres semidesnudas y provocativas, oteando frustradas detrás de las cortinas, “Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a venir y no vino” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 75), así cuenta Martirio. Y la Poncia pregunta a Adela, la menor: “¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?” (GARCÍA LORCA, 1985, p. 93).

Por último, junto a todas esas imágenes cargadas de erotismo, el calor del verano, la sed, el agua, las sábanas blancas, mujeres en enaguas que van y vienen a media noche sin poder conciliar el sueño, “[...] están la presencia de los animales y el granero, con el que García Lorca asocia el instinto salvaje que gravita en la obra en base a las paridades: animales/granero; mujeres/dormitorio” (CHANDÍA ARAYA, 2012, p. 212). En el tercer y último acto:

(Se oye un gran golpe dado en los muros). Bernarda: El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces); Trabadlo y que salga al corral. (En voz baja) Debe tener calor. PRUDENCIA. ¿Vais a echarle las potras nuevas?. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 131).

Importa, por último, la imagen de la ciudad en que se encuentra la casa de Bernarda. Por cierto, es un pueblo o pequeña ciudad en transición de urbanización, pero en ningún caso campo o espacio rural, y en consecuencia lo que ahí sucede, dentro y fuera de la casa de Bernarda Alba, es un fenómeno urbano. En efecto, es esta una ciudad emergente y pueblerina, pero ciudad al fin. Una ciudad particular que hará de esa casa la imagen metonímica de un pueblo y de una familia que, en un contexto mayor, reproduce el retrato de una sociedad en pleno conflicto, un conflicto dado entre el sometimiento de una tradición, de una larga tradición hispánica - “Habitación blanquísima”, “Muros gruesos” - y la tensión de dos componentes culturales que configuran la España moderna, la larga tradición musulmana - y también la gitana - por una parte, y por otra la emergencia de una incipiente modernidad asentada hace años ya en los países vecinos.

La casa de Bernarda Alba (1985), en este sentido, viene a ofrecer el panorama de una sociedad, de una cultura y de una historia en tránsito cuya inflexión es la tragedia doméstica provocada por el mundo externo que penetra las paredes del espacio íntimo, vana, celosamente defendido.

CONCLUSIÓN

Cuando en el campo de los estudios literarios abordamos desde el área de la crítica autores clásicos o canónicos sabemos que estamos enfrentados a un doble juego en el que, por un lado, contamos con un yacimiento inagotable de material para explotar, pero, por otro, existe infinidad de vetas que ya han sido descubiertas y por tanto nos exige buscar las propias ya que no podemos suplantar caminos explorados ni menos apropiarnos del material extraídos por otros.

En el caso de la obra de Federico García Lorca, estamos seguros que no estamos ante un sendero nuevo ni mucho menos. Su producción es tan amplia y riquísima como su crítica. Lo que hemos intentado hacer desde esta frontera es releer con los ojos abiertos y libremente el magistral drama *La casa de Bernarda Alba* (1985). Tal vez no tan libremente, porque lo hacemos a la luz de los estudios de género o desde una crítica al patriarcado atávico de España o de la Iglesia occidental que tanto nos pesa. O tal vez, llevado por esta coautoría que más allá de la relación profesor-alumna, es entre hombre y mujer, que empatiza con la grandeza de esta simple obra dramática.

La obra nos resituó en el presente. Después de casi cien años de haber sido publicada, descubrimos su notable vigencia y genialidad. Fueron tres los temas que conseguimos recoger para reflexionar y complejizar asuntos que atañen a la sociedad actual. En grueso son: Uno, los totalitarismos suprimen los derechos de los hombres pero más los de las mujeres. Dos, el arte como manifestación estético-ideológica tiene como principio primero y principal la lucha por la libertad de los oprimidos, si no, no es arte. Tres, *La casa de Bernarda Alba* (1985) es una obra de arte universal y atemporal que alude por medio de un conflicto de mujeres a un problema profundo de nuestra sociedad contemporánea.

Por cierto que nada de esto está dicho explícitamente dentro del drama lorqueano. Fuimos nosotros que con ayuda de la crítica que conseguimos inferir estas y otras ideas que le fueron dando sentido a este artículo. Pero lo principal sigue siendo la obra como producto del arte. Nosotros apenas la rozamos, para quedar ahí intacta, inagotable. ¿Cómo es que García Lorca inventa un texto de este tipo? Antes de 1936 en la cultura hispánica no había nadie que se llamara Bernarda Alba y menos que tuviera una casa y mucho menos con esas hijas y ese carácter. Hasta que un poeta andaluz risueño y juguetón lo inventó todo. Como un juego. Como el más peligroso de los juegos para el patriarcado. Y también para la Iglesia. Y para Franco. Porque al final, como Pepe el Romano, ningún personaje existe. Es pura inventiva suya. Lo que no es inventiva, eso sí que no, es el autoritarismo, la falsa moral, el racismo, el patriarcado, el egoísmo, la sabiduría de la vejez, la

valentía, la juventud, el deseo del cuerpo, la ternura, la libertad, el amor... Todo eso que ya antes de Homero estaba escrito.

REFERENCIAS

ALVES, S. P. **Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida**. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011. 319 p.

CHANDÍA ARAYA, M. “**Martí: nación, sujeto e identidad. En una relectura de Nuestra América**”, en ALPHA, Revista de Letras y Filosofía. Osorno, n. 39, p. 9-22, 2014.

_____. **Hacia una poética de la frontera urbana, porteña y popular: imaginarios chileno-peruanos, de los ojos imperiales a nuestra propia expresión**. Tesis de Doctorado en literatura latinoamericana. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2012. 716 p.

FRAILE, M. “**Historia de las mujeres en España: historia de una conquista**”. La Aljaba, Granada, v. 12, p. 11-20, 2008.

GARCÍA LORCA, F. **Yerma, La casa de Bernarda Alba**. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

MALAQUIAS, L. **Confinamento, amor e loucura em La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca**. Dissertação de Mestrado em Artes. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2012. 101 p.

NERUDA, P. **Confieso que he vivido (Memorias)**. Santiago de Chile: Planeta, 2002.

PASSOS, S. A. **La Barraca teatro universitário: Reflexões sobre encenação (Espanha 1931-1936)**. Tese Doutorado em História Social. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2015. 167 p.

RUBIO, O. M.; TEJEDA, I. (Coord.). **100 años en femenino: una historia de las mujeres en España Madrid**: Acción Cultural Española, 2012.