

## LA CASA DE BERNARDA ALBA, UN CEMENTERIO DE ILUSIONES SIN DUEÑO

Yanet Mildemberg Mejías\*

### NOTA DEL EDITOR

Trabajo presentado en la cátedra de Literatura Española III a cargo de la Licenciada Daniela Cecilia Serber.

**Resumen:** El presente trabajo se propone analizar la construcción del espacio en *La casa de Bernarda Alba*, obra de Federico García Lorca, a partir de la idea de la inversión del orden natural de las cosas, y las consecuencias que esto implica para los personajes.

**Palabras clave:** Casa, Represión, Caos, García Lorca, Bernarda Alba.

**Abstract:** *The aim of this essay is to analyze space construction in La casa de Bernarda Alba, written by Federico García Lorca, from the idea of an inversion of the natural order of things, and the imminent consequences that affect the characters.*

**Keywords:** *House, Repression, Chaos, García Lorca, Bernarda Alba.*

*Pero yo ya no soy yo, / ni mi casa es ya mi casa.*

Federico García Lorca

El mero término «casa» evoca en todo lector una serie de imágenes o ensoñaciones de carácter casi arquetípico que pueden asociarse con el legado de la tradición literaria y con experiencias comunes al alma humana: el refugio, la maternidad, el espacio femenino por excelencia, el centro de nuestras soledades, su rol protector y constitutivo de nuestro ser, entre otras. Empero, en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, estos valores positivos se ven subvertidos; la casa se convierte en convento o, incluso, en sepultura de las sombras inánimes de cinco mujeres, en una suerte de *locus tenebrosus* que proporcionará el ambiente idóneo para el desenlace trágico.

---

\* Alumna de segundo año de la Licenciatura en Letras de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: yanet.mildembergmejias@usal.edu.ar.

Fecha de recepción: 03-11-2013. Fecha de aceptación: 09-12-2013.

*Gramma*, XXV, 53 (2014), pp. 255-258.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

A partir del análisis de la *lexia* título (Barthes, 2009), podemos notar que la casa es el punto de focalización de todas las acciones; esta revela la clave de lectura y adquiere, prácticamente, el estatus de personaje principal. Una vez impuesto el luto de ocho años por la muerte de Antonio María Benavides (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 985), la casa quedará herméticamente sellada por orden de la tirana Bernarda, y se desencadenará el caos interno. Deviene, así, en un lugar infernal, de enfrentamiento de fuerzas antagónicas e interdependientes, de represión, de privación de la libertad de las hijas; lo cual trae aparejada la exacerbación extrema de los sentimientos, de las pulsiones más primitivas, de ese instinto dionisiaco que rugie en los rincones buscando una salida, una vía de escape, que permita restaurar el orden natural y completar el proceso de catarsis (Gil, 2008, p. 1).

Ahora bien, dentro de esta atmósfera interior asfixiante y ponzoñosa, también hay ciertos espacios en los que la falta de control y la imposibilidad de observación permiten la transgresión y el esparcimiento. Estos sitios están más vinculados con la naturaleza primigenia y conforman una especie de *locus amoenus* en el que pueden liberarse los instintos: son el patio y, sobre todo, el corral (Gil, 2008, p. 4). El patio es el lugar donde corre al menos un poco el aire, donde las hermanas intentan ventilarse por el calor que las sofoca, pero no basta para evitar la frustración. Más allá del patio, está el corral donde ya el reciente difunto pecaba de adulterio con sus criadas (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 979) y donde su hija menor se rebelará dos veces contra su madre: en primer lugar, al quebrantar el mandamiento monocromático de vestir de negro y usar su vestido verde (símbolo de vida, de naturaleza, de libertad y, también, de muerte); en segundo lugar, reafirmará este acto no solo al entregarse al deseo carnal generado por Pepe el Romano ([Acto III] p. 1059), sino al partir en dos el bastón de mando de Bernarda frente a las acusaciones de Martirio ([Acto III] p. 1063). Además, cabe destacar que allí anda a su albedrío el caballo garañón (símbolo de lo instintivo y de la potencia sexual), aunque separado de las potras encerradas en las cuadras ([Acto III] p. 1042).

Por otro lado, el esparcimiento también puede alcanzarse a través del recuerdo de la forma pasada de la casa natal, donde se localizaba la intimidad del ser, donde el inconsciente estaba felizmente instalado en el espacio de su dicha (Bachelard, 2000), es decir, antes de que la casa se demonizara y se volviera hostil para sus habitantes, antes de que se cometiera la violación de la naturaleza, que inicia un estado de putrefacción espiritual. Como ejemplo de esta actitud, podemos mencionarla a Magdalena rememorando su niñez: «Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas.» (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 995). Asimismo, en su lúcida locura senil, María Josefa mezcla en su imaginación las imágenes de la casa del pasado y las de la casa soñada, las de sus ensoñaciones más preciadas: «Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos...» ([Acto III] p. 1058). Puede advertirse, a su vez, el anhelo de libertad en comunión con la naturaleza, el anhelo de una vida plena en lugares abiertos llenos de ruido y no dominados por un silencio sepulcral, la nostalgia

del mundo ideal asociado a la tierra. María Josefa, a sus ochenta años, aún añora la orilla del mar, la espuma, la playa, la simplicidad de la choza, la alegría de la vida en su pueblo.

De esta forma, comprobamos que el tiempo, por no mudar en su costumbre, ha afectado ese microcosmos que es la casa, a pesar de que siempre se intenten mantener las apariencias; y, si nos detenemos en las descripciones que de ella se dan en las didascalias, notaremos que el color de sus paredes va cambiando en consonancia con el aumento de la tensión en la trama, es decir, que la tempestad que va creciendo en su interior, como un vestiglo que se alimenta del odio arraigado en los corazones de las hermanas, deja sus huellas en el espacio escénico. En la primera acotación, cuando se acaba de levantar el telón, ya se nos habla de una «habitación blanquísima» (p. 973), reflejo de una pureza extrema, virginal, iniciática. Este color pasivo o neutro indica que «nada aún se ha cumplido» (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 191), que la honra, que tanto importa a Bernarda, aún está intacta, el caballo garañón duerme y la sangre aún no hierve. Por el contrario, en el segundo acto, tenemos una «habitación blanca» (Lorca, 1991a, p. 1005), ya no es inmaculada, algo la opaca, algo muy grande que ya se está gestando y que Bernarda se niega a ver. Finalmente, en el acto tercero, el conflicto entre las hermanas cobra mayor profundidad, y los personajes se encuentran entre «cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior...» (p. 1040). Este tinte azul evoca una gravedad solemne, supraterránea, que se relaciona con la idea de la muerte que acecha (Chevalier y Gheerbrant, 1986, p. 164), de la única vía de escape efectiva frente a una vida sin ilusión y sin futuro, de una muerte purificadora y liberadora. Esta será la única alternativa viable para Adela.

Habiendo hecho este análisis del espacio privado e íntimo que queda circunscrito a la casa, debemos incorporar un segundo término que establece una relación dialéctica con ella, por la cual se determinan y dan forma mutuamente: lo de fuera, el espacio público, el pueblo. Los gruesos muros y las cortinas de yute actúan para Bernarda como una barrera inexpugnable que le permite esconder su propia desolación y proteger su dominio de la peligrosa amenaza que representa el mundo exterior, de aquello *otro* que encarna todo lo maligno: los hombres, el sexo, las pasiones incontroladas, las vecinas chismosas y las mujeres malas. No obstante, esta distancia impuesta artificialmente no deja de ser imaginaria, ya que las fuerzas o los hilos que conforman la urdimbre en que se organiza ese *fuera* se irán filtrando por los intersticios, produciendo una progresiva identificación o equivalencia entre el interior y el exterior (García Montero, 1996). Tanto es así que la realidad maldita de la casa, en la que no hay agua que corra, sino que está estancada en un pozo, no es más que el reflejo de lo que ocurre en ese pueblo fantasmal en el que está inserta: «...pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.» (Lorca, 1991a, [Acto I] p. 984)<sup>1</sup>. A su vez, allí también hay

1 Esta ausencia de agua pura y cristalina está cargada de ecos urbanos que remiten a una experiencia estética y personal muy importante para García Lorca: su estancia en Nueva York (1929-1930). Principalmente cabe

un lugar periférico que escapa a las normas de la moral y en donde puede gozarse de un hedonismo supremo: el olivar, que se corresponde con el corral de la casa.

Siguiendo la línea de estos paralelismos sistemáticos, las hermanas, desde sus habitaciones privadas, cumplen la misma función que exteriormente desempeñan los vecinos de las distintas casas familiares: murmuran, se espían, oyen detrás de las puertas, actúan como enemigas (García Montero, 1996). Por consiguiente, las rencillas privadas se apoderan de la casa, y Bernarda va perdiendo el control sobre aquello que parecía fácilmente manipulable; la geografía blanca del interior comienza a resquebrajarse y se constituye en un espacio público degradado, en otra plaza popular; la amenaza ya no viene de fuera, sino que parece ser inherente a esas mujeres: «no pasa nada por fuera. [...] Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos» (Lorca, 1991a, [Acto III] p. 1051).

Habiendo dicho todo esto, resulta verosímil afirmar que el trabajo de García Lorca con el espacio se ha basado en el extrañamiento y la resemantización de las asociaciones mentales, casi mecánicas, que confluyen en el concepto de «casa». En ella ya no queda ningún lugar oculto que sirva de refugio a la intimidad, el sentimiento de seguridad dentro del seno materno ha sido reemplazado por una vigilancia constante y opresiva; ha dejado de ser habitable. Tanto en ella como en la sociedad burguesa española de 1936, asistimos al velorio de las potencialidades que nunca llegarán a ser, de las mariposas que nunca saldrán de su crisálida, de los seres que nunca alcanzarán su completud.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2009). *S/Z* (2.ª ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos* (2.ª ed.). Barcelona: Herder.
- García Lorca, F. (1991a). La casa de Bernarda Alba. En *Obras completas* (pp. 973-1066). México: Aguilar.
- García Lorca, F. (1991b). Poeta en Nueva York. En *Obras completas* (pp. 446-548). México: Aguilar.
- García Montero, L. (1996). El teatro, la casa y Bernarda Alba. En García Montero, L. *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada: Universidad de Granada. Cátedra Federico García Lorca.
- Gil, W (2008). La mujer en casa cerrada: represión y opresión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Los soles truncos* de René Marqués. Recuperado 1.º de octubre, 2013, disponible en <http://www.hispanetjournal.com/LamujerencasacerradaEDITADO.pdf>

---

recordar la alusión al «agua harapienta de los pies secos» (1991b, p. 447), por ejemplo, como símbolo de la destrucción de la naturaleza genuina.