



Módulo 6

6.5 LA CASA DE BERNARDA ALBA

Por **Andrés Soria Olmedo**

Catedrático del Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada

La más famosa de las piezas lorquianas es póstuma. *La casa de Bernarda Alba* se representó por primera vez en 1945, por Margarita Xirgu, ya en el exilio.

Al ser la última obra fechada inmediatamente antes de la guerra civil (19 de junio de 1936), y tener un contenido «social», durante cierto tiempo se pensó que constituía el final de un camino en el que García Lorca dejaba el teatro poético y tomaba por fin el camino del «realismo». Es cierto que en este drama el autor reduce drásticamente, aunque no del todo, la presencia de la poesía en escena. Pero de lo que se trata es de realismo como experimentación, no como mimesis.

Es cierto que la obra se apoya en un puñado de personajes y datos reales del pueblo de Asquerosa (hoy Valderrubio), un pueblo de grandes casas cerradas y corrales de altas tapias, rodeado de tierras de secano, que contrasta con el cercano y más alegre Fuentevaqueros. Ese contraste se acentúa gracias al «ultrarrealismo» del texto (la expresión es de Francisco García Lorca) del texto. «El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico», se lee en el manuscrito. Pero igual que la foto construye la realidad que retrata al seleccionarla, el poeta busca una estilización que como la de la lente fotográfica «da permanencia y fija una expresión fugaz, presta relieve inusitado al detalle no esencial» (Francisco García Lorca). Lorca estaba al tanto del fotomontaje de vanguardia y de su capacidad de extrañamiento de la realidad. El recurso a la fotografía, pues, sirve para despojar la obra de lo accesorio. A su vez, el término «documenta» era un neologismo, empleado por Eisenstein para aludir a *El acorazado Potemkin* porque en esa película no aparecen actores y actrices famosos, sino el pueblo. Así, la pieza se encuentra más cerca de la vanguardia europea que de cualquier naturalismo casticista.

En la serie dramática se ha visto la relación con *Doña Rosita*. Descrita esta última obra por García Lorca como «el drama[...] del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida», lo mismo puede aplicarse a *La casa de Bernarda Alba*, que se subtitula «Drama de mujeres en los pueblos de España». Este parentesco es más razonable que la asimilación a la tragedia. En *Yerma* y *Bodas* hay el desarrollo de un carácter, con una *hybris* muy definida, el contrapunto de una acción coral y un cierre catártico. En *La casa*, por el contrario, se interpela al público; la fatalidad trágica no deriva aquí de la naturaleza, sino de los agentes sociales, y si lo mítico pervive es en un segundo plano.

Un antecedente cercano es el «drama rural» de Benavente, aunque lo más notable son las diferencias que oponen la verbosidad del habla pseudo rústica de Benavente a la terminante reducción del «color local» que efectúa Lorca. Más importancia tiene el diálogo con Pérez Galdós, cuya versión teatral de *Doña Perfecta* se estrena en 1896. Entre otras analogías concretas, la casa de la inquisitorial Doña Perfecta, prolongada en su ciudad, Orbajosa, es el espacio de la



intolerancia que elimina al joven Pepe Rey. La casa de Bernarda Alba es también la casa de la ley y de la rebelión, el lugar central de la obra; en cierto modo, el verdadero protagonista.

La casa es un interior desfamiliarizado: contra los hábitos del espectador, el espacio va siendo construido por el diálogo. Las acciones ocurren en espacios interiores al que vemos. Así la vieja madre de Bernarda, María Josefa «se evade» desde su encierro de loca *hacia* la casa misma. Las ventanas son fronteras sin protección. No se ven pero se alude a ellas. Bernarda trata a sus hijas de «ventaneras». En resumen, todos esos espacios invisibles «transforman el mundo interior en un territorio conflictivo, a la vez abierto y cerrado, que reúne y dispersa, reprime y libera» (Fernández Cifuentes). La precisión extraordinaria con que se señala el tiempo exterior sirve de contraste con el tiempo interno de las esperas y las comprobaciones.

La casa, «levantada por mi padre» según Bernarda, aparece calificada sucesivamente como lupanar, convento, cárcel y manicomio.

En ese interior se desarrolla una estructura que refuerza la progresión de tres actos, cada uno de los cuales tiene un esquema tripartito que empieza en reposo y acaba en catástrofe, en un proceso intensificativo que va aumentando la tensión entre la acción aparente y la acción que se oculta, hasta la violencia última. Bernarda Alba acaba de enterrar a su segundo marido y decreta el luto para sí y para sus cinco hijas. A la mayor, Angustias, hija de su primer marido y heredera de su dinero, la pretende Pepe el Romano, y las dos menores, Martirio y Adela, se enamoran de él. Pero es la rebelde Adela la que se ve con él en secreto. Cuando lo descubren huyendo de la casa, Martirio, celosa de su hermana, hace que Bernarda le dispare. Adela cree que han matado a su amante y se suicida.

El clima de violencia progresiva es creado por el lenguaje. Bajo la apariencia realista, y más allá de las intervenciones explícitamente poéticas -el responso de Bernarda, el canto de los segadores y las letanías de María Josefa- la prosa se carga de perturbaciones: funciona como un ensalmo, del que son expresión los frecuentes insultos mortíferos, y resulta equívoco porque «se hace mucho más de lo que se dice, y las palabras, en lugar de transmitir los hechos, se vuelven contra ellos».(Fernández Cifuentes), de modo que tanto como las palabras cuentan los silencios y sus rupturas. A los sonidos procedentes de fuera corresponden los silencios del interior. Son frecuentes las expresiones indefinidas, «lo que pasó», «lo que tiene que pasar», «una cosa muy grande».

Sólo Bernarda busca evitar el equívoco. En su lenguaje no predomina la comunicación, puesto que ordena y manda, ni la persuasión (para eso lleva literalmente una vara y la usa), sino lo que se ha llamado la función representativa: sus palabras formularias son como citas de un texto superior e inapelable, una especie de código moral fabricado con materiales de estirpe feudal, aunque use la sangre para encubrir y legitimar el dinero.

En la escena inicial, la criada Poncia y otra sin nombre la califican con un áspero resentimiento de clase que los acerca más a los feroces criados de *La Celestina* que a los graciosos de la comedia del Siglo de Oro, aunque empleen un recurso de ese teatro consistente en que los criados presenten a sus amos y anticipen la trama.

Un MOOC sobre

Fernando Loda



Igual ocurre con la contraposición de lo masculino y lo femenino: Bernarda: «Eso tiene ser mujer». Magdalena: «Malditas sean las mujeres». Bernarda: «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».

El resultado de la aplicación de ese código es la ceguera voluntaria. En consecuencia, la orden con que cierra el drama es un decreto de impotencia: «Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!».

¿Qué sentido dar al drama? Según una interpretación frecuente, la autoridad de Bernarda es impotente ante la libertad de Adela, sus convenciones inútiles ante la explosión del instinto, en última instancia se enfrentan la sociedad, artificial, con la Naturaleza. Sin embargo, la cuestión no es tan simple. Adela se enfrenta a su madre, aunque en nombre de otra dominación («¡En mí no manda nadie más que Pepe!») y prevé su destino al margen de la sociedad: «...me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado». Pero no es suficiente. No hay refugio en el exterior, salvo en el deseo de la vieja loca María Josefa («Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar»).

La oposición entre el interior de la casa y el exterior del pueblo, entre lo privado y lo público, se ha ido resolviendo en un juego de correspondencias entre el «maldito pueblo sin río, pueblo de pozos», la casa y el interior de los corazones, de modo que la sala de estar termina por equivaler a la plaza del pueblo. Quizá todas las casas ocultan el pecado propio y vigilan el ajeno. Lo que la obra pone de relieve y denuncia es «la no existencia de un lugar oculto para el poder en cualquier sociedad» (García Montero).



Un MOOC
sobre

Federico García Lorca



Bibliografía

Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 1986.

Soria Olmedo, Andrés, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

 **abiertaugr**
la formación abierta de la UGR

