

Significantes intermediales y estructura significativa en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca



Amon Paul Ndri

Universidad Alassane Ouattara de Bouaké / amonpaul.ndri@gmail.com

Fecha de recepción: 05/03/2016. Fecha de aceptación: 30/04/2016.

Resumen

La inclusión dialéctica de disciplinas afines libera nuevas fuerzas y energías que posibiliten la apertura de la ontología de la imagen hacia un *semiodrama*. Los contrastes cromáticos contemplados en los elementos paratextuales de *La Casa de Bernarda Alba* y sus diferentes códigos mitopoéticos son altamente intermediales al adoptar técnicas representativas sobre todo del cine y la pintura

Palabras claves

significante
intermedialidad
libertad
vanguardia
mitopoético

Abstract

The dialectical inclusion of related disciplines releases new forces and energies which allow the opening of the ontology of the image into a *semiodrama*. The chromatic contrasts contemplated in the paratextual elements of *La casa de Bernarda Alba* and the different mythical-poetical codes are highly intermedial, since they adopt representative techniques belonging to cinema and painting.

Key words

signifier
intermediality
freedom
avant-garde
mythical-poetical

Introducción

Entendemos por intermedialidad la intermitencia producida por la incorporación de un medio a otro (Hammerschmidt, 2008a: 1). Esta inclusión no es nunca armónica, en la medida en que, según la tesis de McLuhan (1995), la hibridación de los medios intermediales, libera nuevas fuerzas y energías. Por eso, Joachim Paech (1997: 335) contempla la intermedialidad como la forma medial compleja, cuya especificidad consiste en su figuración en tanto que forma de la diferencia entre distintos medios. Así, en lo intermedial siempre se abre una distancia, un intersticio que, aunque posibilite el contacto o la transición hacia otro polo, al mismo tiempo lo aleja en su mismo intento de llegar a él (Prümm, 1987). Este sentido de cruce es el que marca el procedimiento meta-estético de *La casa de Bernarda Alba*.

Efectivamente, el proceso de teatralización experimentado a partir de la adquisición de la imagen encuentra en la obra de Lorca su máximo exponente. En ella abundan referencias morfológicas que implican un tratamiento del espacio muy próximo al cine. Esta casa es el espacio artístico que ofrece la interrelación binaria significativa/significado. Por la centralidad de su posición en la obra, *La casa de Bernarda Alba* se convierte en un elemento definidor de aquello que puede convertir en inteligible, una imagen hacia la cual convergen todos los polos de significado (Kracauer, 1989: 274-275). De hecho, Luis Fernández Cifuentes recalca que: “En *La casa de Bernarda Alba* el espacio es tema fundamental del diálogo: las voces, los ruidos, los movimientos de los personajes revelarán paulatinamente al espectador que el espacio visible es sólo una zona de paso” (1986: 190).

Desde el punto de vista semiótico, no es sólo un hogar familiar, es sobre todo una imagen que “no representa la ‘cosa’; es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella sustituyéndola en su inmediato presente” (Cassirer, 1972, 63). A tenor de su carga plástica, *La casa de Bernarda Alba* es un elemento plurisignificativo que sirve de base a todas las posibilidades. Por lo que su interpretación paratextual implica una traducción de los signos lingüísticos mediante sistemas de signos no lingüísticos (Raimundo, 1981: 248). Por su entropía informacional, adquiere un valor fuertemente “significante de la significación” (Derida, 1972: 96).

En ella se perfilan las huellas de la revolución vanguardista como un antídoto contra el racionalismo que gobierna la puesta en escena. Esta pieza parece librarse de las servidumbres literarias, en el sentido en que la palabra deja de ser la categoría estética dominante. Consiguientemente, la forma tangible nos convoca a situar nuestra mirada más allá de la inmediatez absoluta. Esta conducta es lo que Hillman llama *desliteralización*, es decir, la actitud de rechazar lo superficial.

Nuestro propósito, entonces, consiste en estudiar *La casa de Bernarda Alba* como signo literario susceptible de convertirse en signo visual. Como *topos*, es la puesta del revés del muy conocido *stade du miroir* lacaniano. Al mirarse en el espejo, uno no vive la alegría - *affairement jubilatoire* -, sino un desengaño existencial (Lacan, 1966: 94). Es *une mise en abyme*, por cuanto se trata de «*un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire*» (Dallenbach, 1977).

Por otra parte, *La casa de Bernarda Alba* comparte con las estructuras arquetípicas de Perséfone su poder evocador. Conviene fijar nuestra atención, no en los términos de biografismo o historicismo, sino más bien en los aspectos poéticos, simbólicos y míticos que emanan de la obra: «*La casa de Bernarda Alba* expresa el espíritu y la naturaleza de las tragedias griegas» (Edwards, 1983: 330). Con lo cual, debe leerse «en el contexto de esa vena, más bien que a la luz de la política liberal y socialista de 1936» (Anderson, 1986, 145). Sin embargo, tal como ha observado correctamente Andrew A. Anderson, añadimos que existe una tendencia a dirigir la mirada hacia lo social y a relacionar la obra con los problemas de su entorno. La estructura mítica y los problemas gestados desde el interior mismo de la sociedad no son excluyentes.

Las mujeres en el teatro de Lorca son, asimismo, personajes trágicos que luchan contra fuerzas opresoras. Por ende, se presenta dentro del discurso dramático la problemática de la dignidad y la identidad de la mujer, en un entorno en estado muy avanzado de destrucción de estructuras económicas. En esta obra, las mujeres se describen como criaturas con una intensa inclinación sexual, con un deseo que será drásticamente sofocado. Nuestra hipótesis de partida sería entonces el análisis de los elementos mediales que subyacen en *La casa de Bernarda Alba*.

Artesonado paratextual y espectro radial

El título de esta obra no es nada fortuito a juzgar por su articulación sintáctica. En ella se halla velada una llamada interpelante consistente en la descodificación de la forma como palanca persuasiva del significado. En efecto, el concepto *casa* desempeña en la estructura paratextual una doble funcionalidad, es decir, sirve de residencia familiar y también, sobre todo, de espacio teatral. Por lo que, el tratamiento estético corresponde, más bien, a un lugar no ordinario. Si acudimos al concepto «etimón espiritual» acuñado por Leo Spitzer, se trata de un núcleo referencial, por cuanto «contiene la totalidad de los elementos implicados en la acción de imaginar el mundo del texto» (Ion, 1985: 28). Por lo tanto, adquiere un interés antropológico:

La casa es el espacio dramático de la obra. A ella llegan ecos, noticias, rumores, del exterior, del pueblo: a ella -a sus ventanas o a su pajar- llega Pepe el Romano, el macho [...] Pero es en ese espacio donde se produce el conflicto trágico: en él, Bernarda, sus hijas y las criadas se encierran para sufrir el luto por marido, padre/padrastro y amo, que acaba de ser enterrado (García-Posada, citado por Da Silva Filho, 2014a: 141).

Evidentemente, creemos que este título «tiene una especial connotación semántica y un destacado valor sociocultural, debido a su engarce con los fines artísticos o comerciales que se pretendan» (Álamo, 2013a: 19). Esta obra es una consecuencia lógica de las relaciones eclécticas de Lorca. Su estancia en la Residencia de Estudiantes en Madrid entre 1919 y 1928 ha tenido, sin lugar a dudas, una implicación clarificadora en el diseño formal de esta pieza. Efectivamente,

la Residencia constituía innegable centro del vanguardismo debido en primer término a los residentes mismos, entre otros Buñuel y Dalí, amigos inseparables de nuestro autor en cierta época, a la vez que era tribuna obligatoria para cuantas personalidades literarias, artísticas y científicas pasaban por Madrid (Antonio F. Cao, citado por Da Silva Filho, 2014b: 92).

Asimismo, su estrecha vinculación con Dalí, Falla, Juan Ramón Jiménez y Buñuel ha sido decisiva en la vertebración estética de esta obra. Además, su propia trayectoria como ilustrador para poemas, guionista para *Viaje a la luna*, pianista y guitarrista flamenco se ha visto plasmada en el artesonado paratextual de la pieza que nos ocupa. Tal como está configurado, el título de esta obra es el primer elemento que condiciona la relación entre el lector y ella, por cuanto es una sesión de exploración previa o simplemente una «señal inaugural del texto (...)» (François, 2014: 156).

Como puede verse, este título desempeña un papel de primer orden en la medida en que puede referirse a diversos aspectos que le permiten a Lorca operar una elección para transmitir un sentido característico:

[...] Se incluye aquí la tendencia a incluir palabras que complementen, incidan o representen aquellos aspectos que el autor considere relevantes en su narración. Así, se recurre al epónimo, a los antropónimos y topónimos y, también, a las ubicaciones espaciales o temporales (Álamo, 2013b: 20).

Lo que nos interesa con el estudio paratextual de este libro es la designación del ámbito espacial o topográfico «dentro del cual se integran y desarrollan las actividades y los comportamientos de los actores» (Álamo, 2013c: 20). El título de esta obra es sumamente descriptivo al mantener una capacidad de abstracción de realidades no comunicativas. John Crispín ya lo intuyó al observar que

Bernarda necesita por lo tanto falsificar la realidad y crearse por propia voluntad un mundo suyo donde pueda ejercer su dominio, siempre precario e ilusorio [...] Este mundo mental, defendido contra viento y marea, es simbolizado por la casa, herméticamente cerrada (1985: 178).

Rigurosamente, el antropónimo *Bernarda Alba* asume la función de epónimo al relacionarse con el nombre de la protagonista. El artículo definido *la* antepuesto al lexema *casa* muestra la significativa relevancia de la figura de Bernarda. De hecho, el sustantivo *casa* junto con *Bernarda Alba* ponen de manifiesto la concatenación rítmica de vocales, consonantes y, sobre todo, el determinante *la* que, en definitiva, contienen un valor antropomorfista importante para la comprensión de la dimensión espectral y radial de esta casa. Si utilizamos el concepto hillmaniano podemos decir que es un objeto *almado* que conecta con lo sensorial y lo intelectual. Es un objeto que

da fe de sí mismo mediante la imagen que presenta, y su profundidad reside en las complejidades de esa imagen. Su intencionalidad es sustantiva, viene dada con su realidad psíquica, y solicita nuestro testimonio aunque no lo necesite. [...] Todo objeto, por el contrario, es sujeto, y ese reflexionar sobre sí mismo es su manifestación, su resplandor (Hillman, 1999a: 151).

Amén de lo dicho, podemos avanzar agregando que la primacía de las vocales agudas *a* aliteradas anticipa un ambiente trágico en el interior de una misma familia. De hecho, el título secundario, *Drama de mujeres en los pueblos españoles*, se encarga de recordar, escuetamente, que se trata de la tragedia de un colectivo en lucha contra las angustias opresoras. Todos los elementos descritos demuestran la capacidad magnética del título que centra la atención del espectador sobre la *casa* de Bernarda.

Como ya lo sugiere el propio paratexto, existen referencias cinematográficas que imitan la focalización de una cámara subjetiva, que ayudan a transformar esta casa en extensión visual del narrador. De manera muy parecida actúa la «mirada elíptica» o «sinecdóquica» (Beisel, 1995: 71) que contribuye a crear una sensación de omnipresencia y de inquietud. El hecho de que el incipit y el cierre de la obra coincidan con el vocablo *silencio* da constancia de la figura omnipresente de Bernarda Alba:

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra hija*).
¡A callar he dicho! (*A otra hija*). Las lágrimas cuando estés sola. ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.
¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio! (García Lorca, 1997: 199)

Esta «cámara que actúa» (Wood, 1992: 84) posibilita la visualización de los medios vitales en los que se va a mover la acción. Sobel dirá en otro momento que «no se filma una pieza de teatro, sino el esfuerzo por crear un objeto, es decir, la escritura» (Helbo, citado por Pérez, 2004a: 7). Para parafrasear a De Marinis, podemos decir que *La casa de Bernarda Alba* es un «postcinematográfico» (citado por Pérez, 2004b: 19). Representa el *spectrum* de la propia Bernarda, por cuanto es constituido por un *revenant*, algo presente-ausente que deambula entre las esferas distintas. Aun ausente, el espectro de Bernarda invade, por completo, todo el espacio teatral.

Desde *La Chambre claire*, Roland Barthes lo asimila a la fotografía, porque en su calidad de representación espectral está intrínsecamente ligado a lo que existió y lo que existió ya no está, pero vuelve en la fotografía. Es espectral justamente, porque hace regresar, al mismo tiempo que abre una diferencia temporal y hace visible el *avoir-été-là* (citado por Hammerschmidt, 2008b: 11) de los referentes que ya no están.

El ojo de la cámara nos lleva a recabar nuestra atención en las acotaciones a modo de sugerencias escénicas. La estructura cromática de las paredes blancas contrasta radicalmente con el color negro, muy presente en la obra:

Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda. Es de noche. El decorado ha de ser de una perfecta simplicidad. Las puertas, iluminadas por la luz de los interiores, dan un tenue fulgor a la escena. En el centro, una mesa con un quinqué, donde están comiendo Bernarda y sus hijas. La Poncia las sirve. Prudencia está sentada aparte (García Lorca, 1997: 177)

Las acotaciones del tercer acto vienen ratificando la metonimia del inmovilismo y de la hipocresía. Ello podría vincularse a una mirada fotográfica a través del efecto pictográfico del color oscuro de la noche con el color blanco de las paredes. El propio «poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico» (García Lorca, 1997:117). Las mujeres vestidas de negro y proyectadas escuetamente sobre un fondo de paredes blancas muestran dos mundos incomunicados: el mundo intradiegético y el mundo extradiegético.

Se aparenta al cine mudo, según ya supo ver Zamora Vicente, obviamente en blanco y negro. Acotaciones cinematográficas son las que parecen presuponer la presencia de una cámara en movimiento, capaz de ofrecernos distintos planos y encuadres, de desplazarse tanto horizontal como verticalmente:

Criada: Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. (*Se van. Limpia.*) Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara. ¡Ojalá que un día no quedáramos ni uno para contarlo! (*Vuelven a sonar las campanas*) Sí, sí, ¡vengan clamores! ¡venga caja con filos dorados y toallas de seda para llevarla!; ¡que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (*Por el fondo, de dos en dos, empiezan a entrar mujeres de luto con pañuelos grandes, faldas y abanicos negros. Entran lentamente hasta llenar la escena*) (*Rompiendo a gritar*) ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. (*Tirándose del cabello*) ¿Y he de vivir yo después de verte marchar? ¿Y he de vivir? (García Lorca, 1997:123).

Lo que prevalece aquí es la luz negra que «no puede ser vista, porque es lo que hace ver; no puede ser objeto, porque es sujeto absoluto: deslumbra, como deslumbra la luz de la supraconciencia» (Corbin, 2000: 128). La recurrente insistencia del contraste cromático es una clara comunicación de los referentes visuales erigidos en categoría estética. Adela lo refrenda de la siguiente forma: «El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro» (García Lorca, 1997:178). Y, más adelante, María Josefa alude a esta diferenciación cromática para expresar el doblez y la autoridad inoperantes:

Es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma? Aquí no hay más que mantos de luto (192).

Efectivamente, dentro de esta casa vive una viuda que somete a sus hijas solteras a una larga y luctuosa temporada austera tras el fallecimiento de su marido. Es a través

de este prisma como convendría orientar esta pieza como un medio eficaz de expresar las utopías y angustias del hombre contemporáneo. En *La casa de Bernarda Alba*, la sola presencia visual de las paredes concurre a crear la sensación de un recinto cerrado e incomunicado.

Es un espacio claustrofóbico que imposibilita cualquier anhelo de libertad, donde la convivencia social es conflictiva a tenor del arretrato de Adela:

(Rompiendo a llorar con ira) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero 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, 1997:142).

Como objeto signifiante, esta realidad performativa busca establecer un proceso dialógico entre el espectador y el escenario. Dentro de esta misma línea argumental, es oportuno recordar que, en el teatro de Brecht, el espectador es llevado a pensar. En su libro *Teatro del oprimido*, Augusto Boal propone un giro radical, al preconizar un teatro en el que el espectador actúe y piense a la vez.

De ahí, el perfil elitista de esta obra. Desde el punto de vista del tratamiento de la imagen, la visualidad del grueso de los muros simboliza la idea de presidio, a juzgar por las propias manifestaciones de Bernarda: «*(Golpeando con el bastón en el suelo.)* ¡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!» (García Lorca, 1997:144). Inclusive Bernarda acaba reconociendo, explícitamente, que en el interior de esta casa imperan unas condiciones de vida próximas a una cárcel:

Bernarda: ¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí! *(Salen. Bernarda se sienta desolada. La Poncia está de pie arrimada a los muros. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice:)* ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda, ¡acuérdate que ésta es tu obligación! (167).

Es quizá la razón por la que Francisco García Lorca piensa que:

Sobre la casa, más dentro de la reclusión física y psicológica, toda la obra está acibillada de ecos, rumores, sonidos del exterior: el canto de los segadores, el linchamiento, el ladrido desatado de los perros, el diálogo de Bernarda con los mozos de cuadra (personajes masculinos invisibles, como los hombres del duelo en el primer acto), el silbido de Pepe el Romano (su única presencia en la escena), las coces del caballo en la pared (1981: 384).

En síntesis, los elementos arquitectónicos del título y la estructura de algunas acotaciones nos han permitido ver cómo en la teatralidad los significantes desempeñan una función cardinal para comprender la función primordial del significado. En este caso, lo que se desprende del paratexto ilustra de forma velada la frustración y el empeño en dar concreción al sueño inhibido de Adela en estado de convulsión permanente. *La casa de Bernarda Alba* es una invitación a tornar la mirada crítica hacia aquello que sirve de materia a una reflexión analítica sobre la autonomía de las formas literarias. Si en una primera instancia el primer plano cinematográfico asume la función estética de la obra, la anatomía semántica de la relación madre-hija nos recuerda las reminiscencias del mito griego de Perséfone.

Patrones arquetípicos y paralelismo intermedial

Los significantes intermediales de *La casa de Bernarda Alba* ponen de manifiesto el espacio onírico de corte surrealista y el espacio de la libertad propiciadores de quiebra de jerarquía o de autoridad. Estos dos espacios son los que observan unos vínculos con el relato míticoliterario de Perséfone. La recuperación de la tragedia griega como plasmación del trasfondo dramático de esta obra se explica quizás por la crisis ontológica, porque «*Le tragique (...) met l'homme et ses angoisses au centre de ses inquiétudes*» (Salaün, 2007: 05).

La necesidad de volver a la tragedia radica, a lo mejor, en la realidad antropológica de una conciencia colectiva que supera los sentidos individuales y la razón excluyente. Es una palanca que plantea, con acuidad, la relación dialéctica entre el hombre y el mundo circundante. Ricardo Doménech apunta acertadamente que:

Los historiadores coinciden en señalar que con el año 1914 empieza un tiempo nuevo: un tiempo tumultuoso y bullente. Nuestro tiempo. Efectivamente, a partir de 1914 asistimos a un proceso de cambios radicales en la estructura del mundo. La primera guerra mundial, la Revolución rusa de 1917, la gran crisis del capitalismo expresada en el crack de 1929, la floración de los regímenes fascistas que rechazan los principios liberales [...] (1963: 15).

Es más, en el terreno de las ideas, la influencia de Freud determinó una revalorización de temas como el instinto, el sexo o la muerte en tanto que propulsores de la creación dramática, como se manifiesta en autores como Artaud, O'Neill y Tennessee Williams, entre muchos otros. Héctor Vázquez señala que:

para Freud la acción del hombre está determinada por un dominio que se sitúa más allá de la conciencia, es decir, por un ámbito irracional que intenta comprender por medio de la razón; he aquí una de las dimensiones racionalistas de Freud. Este inconsciente, en el que lo no consciente se manifiesta, es irracional y posee una estructura universal común a todos los hombres, a todas las épocas y todas las culturas (citado por Da Silva Filho, 2014c: 84).

Entre aquellos movimientos destacamos el Surrealismo que mantuvo fuertes vínculos con las ideas freudianas al declarar que la dimensión del sueño es tan real como la del mundo exterior. La esencia trágica está efectivamente presente en *La Casa de Bernarda Alba* y los reenvíos a discursos mitopoéticos no constituyen, en absoluto, un factor de involución, sino más bien unas conexiones intermediales. Al observar el comportamiento de algunos personajes femeninos en esta obra, veremos a renglón seguido que están re-viviendo una situación arquetípica¹, que ya vivieron algunas divinidades griegas.

En efecto, prometido a Angustias, la hija mayor de Bernarda, Pepe el Romano es también objeto de deseo de Adela, la hija menor. La atracción de Adela por Pepe el Romano no se restringe al solo deseo carnal, sino representa el símbolo de lo prohibido. Según José Francisco da Silva Filho, se trata de la «dualidad entre la represión y la libertad, entre las reglas impuestas y la fuerza de los instintos, entre el mundo externo y el mundo interno, femenino, típico de cualquier joven en esta etapa de su vida» (2004d: 110).

El primer arquetipo que podemos identificar en esta pieza es el mito madre-hija, que pone de relieve la ruptura de las relaciones entre Perséfone y su madre Deméter. En el *Himno a Deméter*, Homero cuenta la tribulación de Perséfone, hija de Deméter, que fue raptada por su tío Hades cuando, apartada de su madre, recogía flores:

1. En la psicología, fue Carl Gustav Jung quien introdujo este término para designar las imágenes originarias -y comunes a toda humanidad- a través de las cuales se manifiesta el inconsciente colectivo.

A Deméter de hermosa cabellera, veneranda diosa, comienzo a cantar; a ella y a su hija de anchos tobillos, que fué raptada por Aidoneo – por concesión del tonante largovidente Zeus y a hurto de Deméter, la de áurea hoz y espléndidos frutos – mientras jugaba con las hijas del Océano, las de profunda cintura, y cogía flores en un blando prado, a saber: rosas, azafrán, hermosas violetas, espadillas, jacintos y aquel narciso que la Tierra produjo tan admirable lozano por la voluntad de Zeus, con el fin de engañar a la doncella de cutis de rosa y complacer a Hades que a muchos recibe; y al verlo se asombraron así los inmortales dioses como los mortales hombres (Homero, 1927: 521-522).

Al principio de la narración, tres personajes principales recaban nuestra atención: Deméter -diosa venerable-, su hija -Perséfone- y Aidoneo -otro nombre dado a Hades-. Las dos diosas compartían tranquilamente la misma morada en plena naturaleza, hasta que apareció Hades, el tío de Perséfone, que consigue trastocar la quietud y la estabilidad emocional entre madre e hija.

Esta virgen arquetípica está representada en la obra lorquiana a través de la figura de Adela que vive una experiencia parecida. En *Bernarda* está activo el arquetipo de Deméter, puesto que se halla tomada por el instinto maternal y proyecta en Adela su existencia. En *La casa de Bernarda Alba* también encontramos a madre e hija conviviendo en la misma casa rural. La indicación del autor sobre el decorado bucólico con presencia de animales lo evidencia cuando María Josefa dice:

Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan.
(García Lorca, 1997: 191)

Las gallinas del corral llenan a Adela de pulgas: «Regalarme unas cuantas pulgas que me han acribillado las piernas» (141). Al igual que Perséfone, será justamente la llegada de Pepe el Romano la que cambia completamente el comportamiento psicomotor de Adela. Esta presencia masculina es un elemento perturbador en la proyección de Adela hacia el mundo exterior. Este empuje quebrantador acaba partiendo en dos el bastón de mando de su madre: «Adela: (*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebatada 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!» (197).

El carácter de Deméter y Bernarda son coincidentes en la medida en que son dos mujeres que mantienen a sus hijas bajo una férrea disciplina liberticida. Paralelamente, Hades y Pepe, personajes que vienen desde fuera, serán los responsables del conflicto en los dos textos. A partir de sus presencias, no sólo se produce una ruptura de la relación madre-hija, sino que además se desencadena un conflicto entre miembros de unas mismas familias. Cabe decir que existe entre Adela y Perséfone una aproximación mayor, precisamente, porque es quien logrará experimentar fuertemente el contacto con lo masculino y con la naturaleza: «¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!» (159); «¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo» (185).

El vínculo unificador entre la hija de Deméter y la hija menor de Bernarda queda definitivamente ratificado en el frescor y la gracia que despiertan la atención del sexo opuesto. Como puede observarse en los primeros versos arriba citados, Perséfone poseía «anchos tobillos» y otras cualidades femeninas que debían tener una capacidad de enganche y de seducción inmediata.

Adela presenta similitudes con esta diosa, ya que con sólo veinte años y debido sobre todo a su belleza y a los rasgos propios de su encanto físico, consigue atraer a Pepe el Romano. Poncia lo revela de la siguiente manera: «Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata. Por mucho que pienso no sé lo que te propones. ¿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?» (155).

Al hacer una analogía entre esta historia y la del mito madre-hija, como hemos señalado, conviene decir que hay dos mundos en contraste. Por un lado, el interior de una casa -Bernarda- y un campo florido -Deméter- donde las madres cuidan de sus hijas. Por otro, el mundo exterior -Pepe- y el Mundo de los Muertos -Hades- que acaban trastornando la quietud familiar.

En ambos textos las dos doncellas viven bajo la atenta mirada protectora de sus progenitoras. Esta circunstancia va a constituir el principal escollo que las impide tener una experiencia vivencial nueva con el mundo exterior. Lo más característico y revelador es que Hades y Pepe son dos personajes masculinos que no comparten ningún ámbito residencial con sus respectivas amantes. Hades habitaba el mundo infrahumano y según comenta Martirio, Pepe el Romano viene de fuera, siempre montado en su jaca: «No. Salió corriendo en su jaca». Pero, curiosamente desde su hogar las dos jóvenes los espían a distancia, esperando cualquier despiste de las madres para conectar con ellos.

En el caso de Perséfone, como reseña el mito de Hades, la arrebató en un momento de inatención de Deméter. En la obra lorquiana, Adela vive estrechamente vigilada tanto por sus hermanas como por su madre. Al alejarse de la casa protectora y de la visión de alcance de la madre, es cuando sucede el encuentro feliz y trágico con Pepe el Romano en el corral. Informa así su hermana Martirio: «(Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!» (197).

Conclusión

En definitiva, podemos decir que *La casa de Bernarda Alba* es la demostración de la vinculación estética del mundo mítico con la producción teatral. Comprobamos al mismo tiempo que en ambos relatos sólo con alejarse se posibilita el encuentro de las hijas con sus amantes. Por lo tanto, la relación madre-hija únicamente se ve amenazada cuando las hijas se distancian de las madres por la presencia masculina.

Por supuesto, existen matices aclaratorios entre el relato mítico y la propuesta moderna de Lorca. En el mito de Perséfone se aclaran la dedicación y el cariño de una madre para con su hija. En cambio, Bernarda exagera en el desempeño de su papel y pasa de madre protectora a madre opresora por el código de honor desencadenante de la reprensión erótica. A este respecto, Bernarda, refiriendo a la presencia masculina apostilla: «Que salgan por donde han entrado» (125).

El «retorno a Grecia» es una forma de mirar hacia atrás para hacer posible el avance de la humanidad. Para Pierre Brunel, la literatura y las artes desempeñan un papel fundamental en la conservación de los mitos, dado que es a través del código literario como se reactivan en las condiciones de una época determinada (Trocchi, 2002: 145). Las metáforas del mito condensan el pasado y el presente, de modo que el pasado está siempre presente y el presente puede percibirse desde la distancia del pasado. La idea antropofágica de Oswald de Andrade, quien propone «devorar» el legado cultural en un proceso canibalístico, tiende a la dimensión ecléctica del ser.

Aunque en la apariencia, *La casa de Bernarda Alba* pueda ser fácilmente relacionada con su tierra granadina, en la esencia logra hablar de cuestiones humanas universales. Los mitos también convierten las particularidades concretas en universales, de manera que cada imagen, nombre u objeto, al ser experimentados míticamente, adquiere sentido universal (Hillman, 1999b: 315).

Si el sueño se compone de escenas que eliminan el tiempo cronológico y la singularidad espacial, el teatro de Lorca se hace de sueños y también nos pone en contacto con otras realidades y otro tiempo. En el soñar ocurre una muerte iniciática, puesto que se borran los límites de tiempo-espacio y se abren las compuertas de la percepción hacia lo desconocido. Del mismo modo, como los sueños para Freud están asociados a la idea de represión y para Jung a la de compensación, en Hillman serían como una especie de iniciación: «El trabajo deformativo y transformador de los sueños constituye la Casa de Hades, la muerte individual de cada uno. Cada sueño se erige a partir de esta casa, y cada sueño es un ejercicio de entrada al inframundo, una preparación de la psique para la muerte» (Hillman, 2004c: 187).

Hemos de decir que gracias a la descomposición de las categorías mentales, Lorca ha concebido *La casa de Bernarda Alba* como un juego. Al jugar con las palabras, consigue entablar un diálogo fructífero entre el lector, el espectador y la obra. El artesanado paratextual con el confort de su efecto sonoro es una prueba fehaciente de la imbricación de varias disciplinas en la composición formal del título de la obra. Es una propuesta de desafío y una remarcable respuesta transgresora al conservadurismo estético.

Las acotaciones están configuradas como un teatro total de corte utópico, en la medida en que encierran una síntesis de las artes -plástica, literatura, cine- revitalizadoras de la potencia dramática de esta pieza. Haría falta la implicación de un notable esfuerzo del ojo de la mente para percibir más allá de las palabras escritas. En frase de Max Estrella, «los ojos son unos ilusionados embusteros» (Valle-Inclán, 1973: 95).

Bibliografía

- » Álamo, F. (2013). «Paratextualidad y novela: las partes del texto o el diseño editorial». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* (31), 7-25.
- » Andrew, A. (1986). «El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos* y *Drama sin título*». En Soria Olmedo A. (ed.), *Lecciones sobre Federico García Lorca*. Granada: Comisión Nacional del cincuentenario.
- » Beisel, I. (1995). «La literatura como arte mnemotécnico en *Luna de lobos* de Julio Llamazares». En Bonaddio F. y Harris D. (eds.), *Siete ensayos sobre la cultura la cultura posfranquista*. Aberdeen: Centre for the Study of the Hispanic Avant Garde.
- » Cassirer, E. (1972). *Filosofía de las formas simbólicas - Pensamiento Mítico*. México: F.C.E.
- » Corbin, H. (2000). *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Madrid: Ediciones Siruela.
- » Crispin, J. (1985). «*La casa de Bernarda Alba* dentro de la visión mítica lorquina». En *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra.
- » Da Silva Filho, J. (2014). *Un análisis mitopoético e imaginal de La casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, y Dorotéia, de Nelson Rodrigues*. Tesis doctoral. Barcelona: Servicios de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- » Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire*. París: Seuil.
- » Derrida, J. (1972). *Marges de la philosophie*. París: Editions de Minuit.
- » Doménech Ricardo (1963). «Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo». *Primer acto* (48), 15-20.
- » Fernández Cifuentes, L. (1986). *Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Servicios de publicación de la Universidad de Zaragoza.
- » François, C. (2014). «Análisis de los títulos de la trilogía novelesca de Enrique Jardiel Poncela en su dimensión ética y estética». *RILCE. Revista de Filología Hispánica* (1), 154-76.
- » García Lorca, F. (1981). *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza.
- » García Lorca, F. (1997). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Catedra.
- » Gwynne, E. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos.
- » Hammerschmidt, C. (2008). «Espectrología o la escritura intermedial de Julio Llamazares». *Iº Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata: Servicios de publicación de la Universidad nacional de la plata.
- » Homero (1927). *Obras completas*. Barcelona: Montaner y Simón.
- » Ion, C. (1985). *Stilistica func ional a limbii române*. Vol. II. Bucure ti: Editura Academiei.
- » Jacques, L. (1966). *Ecrits*. París: Seuil.
- » James, H. (1999). *Re-imaginar la psicología*. Madrid: Ediciones Siruela.

- » James, H. (2004). *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós.
- » Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona: Paidós.
- » McLuhan Marshall, H. (1995). *Die magischen Kanäle. Understanding Media*. (pp. 64-76). Dresden-Basel: Verlag der Kunst.
- » Paech, J. (1997). "Paradoxien der Auflösung und Intermedialität". En Warnke M., Coy W. y Christoph Tholen G. (eds.), *Hyperkult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien*. (pp. 331-367). Basel: Stroemfeld.
- » Pérez, J. (2004) "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial". *Arbor*, T. CLXXVII (699-700), 573-594.
- » Prümm, K. (1987). "Intermedialität und Multimedialität. Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder". *TheaterZeitschrift* (22), 95-103.
- » Raimundo, A. (1981). "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y LB". En Romera Castillo J. (Coord.), *La literatura como signo*. (pp. 246-268). Madrid: Playor.
- » Salaün, S. (2007). "Muerte y resurrección de la tragedia (1900-1936)". En *Le tragique espagnol dans les années 20 et 30*. (pp. 08-22). París: CREC.
- » Trocchi, A. «Temas y mitos literarios». En Gnisci A. (Coord.), *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica.
- » Valle-Inclán, R. (1973). *Luces de bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe.
- » Wood Guy, H. (1992). «Autobiografía y Cinematografía en *Luna de lobos* de Julio Llamazares». En Cabello Castellet G., Martí-Olivella J. y H. Wood G. (eds.), *Cine-lit: Essays on peninsular film and fiction*. Portland: Portland State University