

Noel Alejandro
Miranda Agüero

*Oposiciones simbólicas
en los personajes de
La casa de Bernarda
Alba*

«En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad».

FEDERICO GARCÍA LORCA

Introducción

La obra de Federico García Lorca, icónico poeta y dramaturgo español de la Generación del 27, tuvo una profunda dimensión social en un contexto literario donde se asimiló el arte de vanguardia. De esta Generación, que dominó la creación literaria española aproximadamente entre 1919 y 1936, algunos de sus máximos exponentes, sobre todo Borges y Huidobro, exploraron, en mayor medida, un arte elitista, esteticista y universal. Sin embargo, Lorca demostró la validez de fusionar presupuestos de la vanguardia artística con compromiso social y expresiones populares de la más autóctona cultura española.

Esta visión artística comenzó a modelarse desde la adolescencia del escritor en su Granada natal, donde conoce la pobreza y las tradiciones de labriegos y pastores. Luego sus giras por toda España y su estancia en Madrid completan «su concepción humana, popular y nacional de la poesía lírica y dramática» (Chavás: 1979, 436). Su producción teatral es paradigmática en este sentido: *Mariana Pineda*, *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de san-*

gre, *Yerma*, *Rosita en su jardín*, *Doña Rosita la soltera* y, sobre todo, *La casa de Bernarda Alba*.

Al abordar «las oposiciones simbólicas en los personajes de *La casa de Bernarda Alba*», se contribuirá con los estudios que analizan una estética de compromiso social en la obra del mencionado autor. Esto está dado porque la puesta en práctica de este tema implica un análisis del conflicto principal de dicho texto, el que se materializa, según Manuel Antonio Arango, [...] «entre dos generaciones inmediatas que se destacan en la obra. De una parte, Bernarda, la madre representante de la colectividad conservadora de la vieja tradición social española, y de la otra, las hijas y las criadas, que forman una unidad homogénea, representantes de la nueva generación que busca un futuro distinto y un sentido de libertad, de reivindicación de una sociedad que vive bajo la época medieval en pleno siglo xx». (2007, 37)

Aunque el planteamiento anterior tenga puntos cuestionables, que luego serán analizados en este trabajo, encierra en sí la hipótesis del mismo: la lectura simbólica que varios autores han reconocido en *La casa...* Resultando, entonces, como antecedentes del presente estudio algunos textos realizados por el dramaturgo Nicolás Dorr en el que considera la tragedia a analizar como «cuadro metafórico de una realidad histórica»;¹ y por el crítico Manuel Arango cuando afirma: «se perfila en perspectiva simbólica. Este microcosmos rural pasa a ser de hecho la nación española con toda su tradición». (2007, 40)

En consonancia, nos hemos propuesto demostrar la veracidad o no y en todos sus matices, de afirmaciones como las antes expuestas, por lo que el propósito rector en este trabajo es analizar el compromiso social presente en *La casa de Bernarda Alba* derivado de las oposiciones simbólicas en las caracterizaciones, acciones e ideología de los personajes.

1. Compromiso social vs. Tradicionalismo falangista

1.1: ¿Tradición vs. modernidad?

Para entender el conflicto generacional de la obra según el punto de vista de Manuel Arango, es necesario remitirse a las definiciones de *tradición* y *modernidad*. Para él Bernarda es «la madre

¹ En el prólogo al libro *Federico García Lorca. Teatro mayor*.

dictatorial de la tradición española [...], fiel representante de la clase dominante española, clase feudalista de vieja estirpe, orgullo, soberbia, del uso y abuso de poder.» (2007, 37). Tal afirmación resulta contradictoria, pues para Adolfo Colombres « [...] la tradición no ha de verse ya como un obstáculo, sino como el sustrato necesario. La tradición bien entendida no es lo que no debe cambiar, sino lo que debe cambiarse, pero más por el desarrollo de sus propias fuerzas que por la imposición de otras.» (2001, 118). Esta definición no corresponde a la trama de la obra analizada, donde lo tradicional, materializado en el personaje de Bernarda, es reaccionario, autoritario y retrógrado.

Resulta, entonces, más esclarecedor para este trabajo relacionar a dicho personaje con el término *tradicionalismo fundamentalista* que esclarece el propio Colombres: «Porque no puede soslayarse que la tradición ha servido de base en el mundo a distintos movimientos políticos y culturales, muchos de ellos harto cuestionables. En el polo más extremo está el *tradicionalismo fundamentalista*, sólo interesado en preservar incólumes a cualquier precio, recurriendo incluso al crimen, los valores del pasado, sin admitir que en ellos pueda haber cambio alguno». (119). Lo anterior demuestra que Arango emplea *tradición* en el sentido de *tradicionalismo*.

A esta última definición resulta, por tanto, más acertado oponer, como lo hace el propio Arango, el término *modernidad*, representado en *La casa...* (veámoslo momentáneamente así) por las «anti-Bernarda» (sus hijas y criadas) que simbolizan «el grupo de la nueva generación en busca de reivindicación social, [...] al pueblo español de mentalidad liberal, en lucha permanente contra la tiranía de la tradición». [Mejor tradicionalismo fundamentalista] (2007, 41).

Resulta válido aclarar en cuanto al término *modernidad* que este debe ser entendido en la obra tal y como mejor lo define Colombres: « [...] proceso de cambio que permite reproducir las diferencias culturales, mantener una especificidad frente al otro.» [en *La casa...* fundamentalmente generacional] (2001, 116). Pero lo anterior implica otra cuestión que será abordada con mayor profundidad en el presente estudio y que cuestiona la afirmación de Arango sobre la homogeneidad de las anti-Bernarda: es indiscutible que todas ellas no representan en un mismo grado el espíritu moderno y en algunas este término resulta poco convincente.

1.2. *La casa de Bernarda Alba: un símbolo social*

Esta oposición que se da entre los personajes: tradicionalismo vs. modernidad, cobra ilimitadas connotaciones si se analizan a un nivel simbólico. Según el crítico y escritor cubano Guillermo Rodríguez Rivera en *La otra imagen*, «lo simbólico» aporta imprecisión y multiplicidad, pues brinda la posibilidad de referencia a un sentido de cosas y no a las cosas mismas, es decir, contribuye a que exista un «abanico de significados» sugeridos por el símbolo, que motivará una polisemia mayor que en la alegoría tradicional, aunque tampoco se reniega completamente de los recursos de esta.

La casa de Bernarda Alba vista, entonces, con una mirada simbólica, puede clasificarse como un *símbolo social*.² Así lo entiende también Nicolás Dorr en el prólogo al libro *Federico García Lorca. Teatro mayor*: «En *La casa de Bernarda Alba* hay, además del drama de Adela, enfrentada al orden sustentado por la madre, uno más trascendente: el drama de la España joven, ansiosa de libertad, amenazada por el triunfo de la reacción».

1.3. *Fascismo falangista*

Una vez reconocida esta obra como símbolo social, se impone definir conceptos que le resultaron fenómenos coetáneos y a los que indiscutiblemente remite como *fascismo* y *falangismo*. Con este último comparte coordenadas históricas que permiten entender *La casa...* en toda su plenitud antifalangista.

La mayoría de las fuentes consultadas coinciden en definir al fascismo como una «corriente política surgida en el período de la crisis general del capitalismo, expresión de los intereses de las fuerzas más reaccionarias y agresivas de la burguesía imperialista» (BDP: 1983, 195). Entre las principales características de su ideología se destacan «el anticomunismo, el racismo y el chovinismo belicosos, la violencia y el culto del jefe, el poder total del Estado, el control universal sobre el individuo, la militarización de todas las esferas de la vida de la sociedad y la agresión.» (195). A. Galkin en su libro *Fascismo, nazismo, falangismo* también lo relaciona con la demagogia, el profundo sentimiento cla-

² Según Manuel Ortega Arango L., es «trasladar lo real en forma casi mágica a la verdad del arte» (2007, 40).

sista dado por «las leyes morales de rango», «la teoría racista de superioridad de una raza sobre las otras», y la «teoría del «espacio vital». (1975, 19)

El falangismo es la variante del fascismo en España. Esta tendencia es muy reconocida por aplicar el *tradicionalismo fundamentalista* y toma auge al unísono del triunfo electoral de la derecha en diciembre de 1933, favorecido por un contexto internacional inclinado hacia las tendencias de reacción. Diferentes partidos políticos que se fueron creando en la época se rigieron por esta ideología: Falange Española (FE), Junta de Ofensiva Nacional Sindicalista (JONS) y luego la fusión de ambos, FE de las JONS. El propio fundador del primero, José Antonio Primo de Rivera, define esta política: «El Estado nuevo se inspirará en el espíritu católico tradicional en España y concordará con la Iglesia las consideraciones y amparo que le son debidos». (Primo de Rivera en Fernández: 2004, 93)

Al decir de Áurea Matilde Fernández las principales características que distinguen al fascismo español son «una crítica arcaizante de la «modernidad», y una crítica acerba al marxismo y al socialismo»; «la exaltación de la hispanidad [...] para garantizar la centralización del país» y la «identificación con la etapa imperial que pretendían representar, y a la que se proponían llegar nuevamente» (2004, 85). Esta mirada al pasado, fundamentalmente a los valores del siglo XVI, resulta anticuada en comparación con los cambios sociales que tenían lugar en la España de la Generación del 27.

1.4. *Compromiso social antifalangista*

En el caso específico de Federico García Lorca su compromiso social estuvo matizado por su simpatía con los ideales de izquierda que comenzaron a fraguarse cuando este llega a la Residencia de Estudiantes en Madrid para cursar Derecho, Filosofía y Letras. Allí encontró y simpatizó con una «juventud preocupada por las consecuencias del tratado de Versalles, la revolución soviética, la guerra de Marruecos y el movimiento republicano socialista» (Chavás: 1979, 433). En 1931 al triunfar la República funda y dirige «en las Misiones culturales creadas por el Ministerio de Educación Nacional, el teatro *La Barraca*» (438).

Tanto en este grupo teatral como en su labor posterior como dramaturgo llevó a la práctica un arte profundamente compro-

metido. En entrevista dada para *El Sol*³ el propio autor resumía estos postulados: «Escribir para el piso principal [burguesía] es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas se queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que es el del pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los pisos de la vecindad.» (Lorca en Chavás: 1979, 473).

Particularmente *La casa de Bernarda Alba* fue escrita en 1935, en las postrimerías del conocido Bienio Negro en la Historia de España, caracterizado por el auge del falangismo y las medidas reaccionarias de la derecha en el poder. En consonancia, y dada la ya mencionada militancia en los ideales de la República de su autor, su interés por hacer un teatro comprometido socialmente y, sobre todo, al analizar las oposiciones simbólicas en los personajes de la obra, se puede justificar un análisis que enmarque el texto antes mencionado como una de las primeras muestras artísticas de oposición a la derecha reaccionaria y al falangismo español.

2. Ideología en *La casa de Bernarda Alba*

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparecen en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se le vea los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de ascos.

Federico García Lorca

La casa de Bernarda Alba comienza con una aclaración del autor: *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*. Una lectura superficial de la misma pudiera rechazar el simbolismo de la obra. Sin embargo, en el contexto completamente adverso y reaccionario en que se concibió la tragedia esta advertencia bien pudiera tener la función de evitar cualquier tipo de censura. Con estas palabras Lorca solo despis-

³ En la edición del 15 de diciembre de 1934 de dicho periódico madrileño.

ta sobre su verdadero propósito: la denuncia ante ese contexto hostil.

Son símbolos del tradicionalismo que ha impuesto Bernarda Alba los muros y el *gran silencio umbroso* que se describen en la primera didascalia. También las campanas, que se convierten en un *leit motiv* en la obra, son simbólicas y connotan la férrea religiosidad, tan cara a Bernarda Alba y también al falangismo español. Estas campanas llegan a molestar, precisamente, a una de las anti-Bernarda, la Criada que, incluso, en el primer parlamento de la obra comienza rechazándolas: *Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienas*. Se puede ver aquí la primera reacción contra la religión, materializada en uno de sus símbolos más representativos, los campanarios.

Desde el propio inicio de la primera escena La Poncia, otra de las anti-Bernardas, comienza caracterizando a este personaje: *¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominanta!*. Este retrato moral que luego sigue completando La Poncia llega a ser muy sentido, acercando la caracterización indirecta de Bernarda cada vez más a los ideales fascistas: *Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara*. Su odio encubierto es tal que sus propias palabras lo declaran: *¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!* Esta contraposición es el comienzo de la separación tajante que se da en la obra entre el personaje tradicionalista y los modernos, aunque no la definitiva; pues más adelante se comenzarán a ver matices y hasta cambios en esta división.

La Poncia en los inicios de la tragedia parece muy rebelde, promete ser el primer personaje con espíritu moderno tal y como lo define Colombres. La oposición a Bernarda parece inminente cuando promete enfrentársele directamente con palabras que coquetean con el humor pero que, por encima de todo, demuestran todo su rencor: *Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero. «Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro», hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela*.

La situación de pobreza que mantiene el auge de la derecha falangista entre los más humildes tiene su materialización simbólica en los personajes de la capa explotada. La Criada en los

inicios pide: *(Con tristeza, ansiosa)* ¿Por qué no me das [de comer] para mi niña, Poncia? Aquí es cuando el despótico y deshumanizado régimen económico en el que Bernarda tiene sometido a sus criados comienza a denunciarse desgarradoramente.

Las imágenes, siempre en plural, que se usan en *La casa...* permiten extender el conflicto de los personajes a una gran masa que se identifica con ellos. Algunas de estas parecen ser un análisis de la situación social imperante en el contexto histórico de la obra. El siguiente diálogo de La Poncia y La Criada representa una verdad extensiva a un público discriminado, sin esperanzas y que sufre su pobreza con pesimismo:

La Poncia: Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.

Criada: Ésa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada.

Como para reforzar esta identificación con las clases más marginadas y de denuncia al tradicionalismo de derecha, aparece un personaje episódico en el primer acto, la Mendiga, que viene por las sobras y que es botada literalmente por la Criada; porque ella se quedará esta vez con los restos de la comida. Este tratamiento individualista y de sobrevivencia que se sorprende, evidencia una mirada descarnada a una realidad casi infrahumana. Las palabras de la Criada demuestran la profunda deshumanización que un contexto tan precario puede engendrar: *También están solos los perros y viven.*

Otro de los conflictos más latentes en *La casa...* es el reiterado aparentar algo que no se es o no se siente. Casi todos los personajes tienen que esconder sus sentimientos, pasiones y opiniones, están como censurados por el contexto. Unos de los ejemplos más ilustrativos de esta censura es cuando la Criada tiene que aparentar doble moral en sus opiniones sobre el difunto esposo de Bernarda. En un soliloquio expresa todo su rencor contra él: *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!*; y cuando se acercan mujeres de luto entonces cambia diametralmente su discurso: *¡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?* Este hecho es una denuncia simbólica

ante un régimen de censura que impide la libertad de expresión y de identidad.

Incluso la propia Bernarda Alba no escapa a este conflicto, es más, ella es su máxima representante en la obra, por supuesto. Así lo expresa literalmente en el último acto: *Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar.* Es indiscutible que le obsesiona la idea del qué dirán; por eso esconde la locura de su madre, encerrándola y le da poca importancia a que haya venido todo el pueblo al entierro frente a la idea de que puedan criticar sus dominios. Su psicosis es tal que en sus palabras se puede apreciar una desconfianza enfermiza para con sus coterráneos: *Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.* Este ambiente de inseguridad es el mismo que el que se siente en un ambiente de censura, de represión, de *tradicionalismo fundamentalista.*

Es este tradicionalismo el causante también de que Bernarda instaure un luto prolongado que nadie a su alrededor desea. La conocida escena cuando Amelia le da un abanico de flores rojas y verdes y esta lo arroja al suelo así lo demuestra. A partir de este punto de giro de la trama comienzan las oposiciones de sus hijas. La primera que manifiesta su malestar por este luto es Magdalena. Sus palabras son más que reveladoras de su oposición a ese tradicionalismo, claro una oposición siempre callada (no la manifiesta delante de Bernarda): *Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.* Más adelante también manifiesta su inconformidad la propia Amelia: *De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir.*

Paradójicamente, uno de los espíritus más modernos de la obra lo encarna María Josefa, la madre de Bernarda, quien en su locura se opone al tradicionalismo reacio de su hija: se quiere casar, exteriorizando todo lo que sus nietas no pueden. En comparación con la mayoría de ellas es mucho más moderna. Justamente por eso es que simbólicamente la tienen encerrada gran parte de la obra, escapándose de vez en cuando, connotando cómo el tradicionalismo trata de encerrar perennemente a la modernidad; pero no de una manera muy fácil: esta intentará siempre romper las cadenas que la atan.

Elementos comunes con la ideología fascista se pueden sorprender en Bernarda Alba, sobre todo en los relacionados con el desprecio y discriminación a las clases más humildes. Ella literalmente plantea al respecto: *Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.* Esta opinión parece extraída de la teoría fascista de superioridad racial. A esta afirmación inmediatamente se opone una Mujer 1 que refiere: *Los pobres sienten también sus penas;* pero Bernarda como para reafirmar su posición refuta: *Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos.* No por casualidad, entonces una Muchacha, al parecer menor de edad, inocentemente refiere: *(Con timidez) Comer es necesario para vivir.* En este diálogo la defensa de los pobres, aunque no muy marcada, toma matices muy conmovedores; pues la visión de la Mujer 1 y la inocente de la Muchacha no solo cuestionan las ideas de Bernarda, sino que tocan en la médula del sufrimiento y los problemas de las capas más explotadas.

El estereotipo de mujer sumisa, obediente y fiel es el que proclama Bernarda. Como símbolo de una política tradicionalista y retrógrada, contraria a la emancipación de la mujer, no podía ser menos. Refiriéndose a ellas plantea: *Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.* Frente a esto y ya mostrando por segunda vez incipientes y callados rasgos de un espíritu moderno, la propia Mujer 1 refuta: *(En voz baja) ¡Vieja lagarta recocida!* y La Poncia agrega: *(Entre dientes) ¡Sarmentosa por calentura de varón!* Sin embargo, el convencionalismo de los sexos en Bernarda es tajante y absoluto: *Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón.*

Esta visión tradicionalista se complementa con las referencias a la posición privilegiada de los hombres, como el sexo fuerte, bruto y asentimental. En conversación entre las hermanas, donde Martirio tiene protagonismo se manejan opiniones como estas: *Porque los hombres se tapan unos a otros las cosas de esta índole [libertad sexual] y ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer.* Luego en el segundo acto La Poncia aconseja a las hermanas con ideas muy similares sobre los hombres: *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.* En este

sentido la visión más arcaica la da, como es de suponer, Bernarda Alba cuando «aconseja» a Angustias para el casamiento: *Habla si él habla y míralo cuando te mire [...] no le preguntes y, desde luego, que no te vea llorar jamás*. Estas opiniones remiten a una crítica implícita contra las concepciones tradicionalistas de superioridad del hombre sobre la mujer, incluso en lo referente a las relaciones matrimoniales.

La modernidad en las hijas de Bernarda, con la excepción de Adela al final, no logra exteriorizarse, ellas sucumben ante el miedo por su madre. Incluso, Magdalena llega a reflejar posiciones existencialistas: en cierta ocasión Amelia la alerta de que se puede caer por un zapato desabrochado y ella responde: *¡Una menos!* La propia Angustias llega a enfrentarse a Bernarda cuando esta le recrimina el haberse echado polvos en la cara; pero es derrotada y su madre le quita los polvos con un pañuelo.

Pero lo que más atenta contra la materialización de ese pujante espíritu moderno y contribuye, en gran medida, a que no puedan tomar acción contra el régimen de su madre es el marcado individualismo que las caracteriza, dado por el hecho de que desean cada una el mismo objetivo: el amor del mismo hombre. Así lo describe la sabiduría de La Poncia en las postrimerías de la obra: *Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre*.

Es más, cuando se enteran de que Pepe el Romano quiere casarse con Angustias todas concuerdan, con visible envidia y unánimemente, que esa unión es solo por interés. Además, en varias escenas ellas riñen entre sí y se delatan ante Bernarda: en el primer acto la propia Adela delata a Angustias por haber ido al portón donde estaban los hombres. Incluso, el hecho de que la mayor de las hermanas sea más rica y «afortunada por tener propuesta de casamiento» también causa recelos, sobre todo en Magdalena y Amelia. El diálogo siguiente así lo demuestra cuando se niegan a apoyar a la hermana:

Magdalena: Yo no pienso dar una puntada.

Amelia: Y mucho menos cuidar niños ajenos. Mira tú cómo están las vecinas del callejón, sacrificadas por cuatro monigotes.

Y el individualismo también es retribuido por Angustias: en el inicio del segundo acto, dándose cuenta de su superioridad con respecto a sus hermanas por estar cerca del matrimonio alardea: *Yo me encuentro bien, y al que le duela que reviente*.

A medida que avanza la trama se complejiza la posición del personaje La Poncia, ella va involucionado desde posiciones claramente modernistas, llamando literalmente a la casa: *convento*; pero en su reacción ante la escapada de Angustias al portón es completamente neutral. Cuando expresa su opinión al respecto, por supuesto, ante Bernarda, esconde su espíritu moderno: *Ella lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía, que está francamente mal. ¡Ya me chocó a mí verla escabullirse hacia el patio! Luego estuvo detrás de una ventana oyendo la conversación que traían los hombres, que, como siempre, no se puede oír.*

En ocasiones tiene impulsos de plantear su verdadera opinión como cuando casi requiere a Bernarda: *¡Es que tus hijas están ya en edad de merecer! Demasiada poca guerra te dan.* No obstante, cuando se entera de la osadía de Adela con respecto a Pepe se revela marcada, en parte, por el tradicionalismo: *Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios; pero su doble moral va más al extremo, le dice que se va a convertir en su sombra: ¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta.*

En la involución de La Poncia hacia el tradicionalismo en la trama es determinante el hecho que Bernarda sepa secretos de su pasado. Esta la chantajea para que no hable en contra de la paz de su familia, lo que consigue rendir el espíritu moderno y sincero que venía presentando este personaje, así le dice en este sentido: *¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta...*

En estos agones con La Poncia, Bernarda expresa literalmente su sentido clasista más retrógrado: *No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?* Además, en cierto momento le recuerda déspotamente a La Poncia con la frase *Eso es lo que debías hacer. Obrar y callar a todo. Es la obligación de los que viven a sueldo*, que su opinión no vale ni será tomada en cuenta, otra muestra de su menosprecio por los humildes. Este tradicionalismo a ultranza implica menosprecio hasta con sus hijas si llegasen a cometer alguna irreverencia, en comentario con Prudencia expone: *Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga.*

En consonancia y como castigo, a partir del final del primer acto el personaje de Adela comienza a cobrar importancia como representante máximo de la modernidad en la obra. Simbólica-

mente ella es una de las dos hermanas que no tiene nombre metonímico que remita al sufrimiento y esto va a significar su tratamiento diferente con respecto a las demás. Pese al luto ordenado por su madre se estrena el traje verde, precisamente este color no es gratuito en escena, simboliza sus esperanzas, como reconociera su hermana Magdalena: *¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. ¡Daría algo por verla feliz!* La propia Adela expresa clara y desesperadamente su descontento con el luto establecido, a la postre y simbólicamente, por el tradicionalismo de su madre:

Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo. [...] (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!

A medida que Adela avanza en su espíritu moderno comienza la oposición de las hermanas, su ejemplo las aterroriza y, entonces, las empuja hacia el tradicionalismo (véase el siguiente ejemplo):

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

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

La rebeldía de Adela no cesa ni ante la significación negativa de la escena episódica donde describen la condena a una mujer que mató a su hijo por ser bastardo. En este suceso las opiniones más reaccionarias, aparte de las de Bernarda, son las de Martirio, precisamente. Este hecho va revelando otra caracterización compleja y de involución desde posiciones modernas.

A partir del segundo acto se da una enconada polémica, reiterada en varios momentos, entre Adela y Martirio. Esta última se da cuenta de las andanzas de su hermana menor con Pepe el Romano y por envidia se convierte en su sombra. Con esta actitud Martirio se traiciona a sí misma, traiciona su incipiente modernidad y se convierte precisamente en el martirio, en la peor enemiga del espíritu moderno, materializado en Adela. Así le dice en la escena en la que le descubren el retrato: *¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!* La Poncia se da cuenta de esta actitud de Martirio y así la caracteriza: *Esa es la peor. Es un pozo de veneno.*

Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano.

A medida que avanza la obra también lo hace la contradicción entre la actitud liberal de Adela y el tradicionalismo de Bernarda. Este conflicto generacional entre lo nuevo y lo viejo alcanza el merecido primer plano en el tercer acto. El simbolismo y la ternura de la siguiente escena así lo demuestran. En ella Adela se cuestiona la religiosidad y expone literalmente y a modo de sentencia simbólica, su oposición al estatismo del tradicionalismo, mientras que Bernarda, Amelia y Martirio optan por la indiferencia ante la modernidad:

Adela: Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice: Santa Bárbara bendita, que en el cielo estás escrita con papel y agua bendita?

Bernarda: Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado.

Amelia: Yo cierro los ojos para no verlas.

Adela: Yo no. A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros.

Martirio: Pero estas cosas nada tiene que ver con nosotros.

Bernarda: Y es mejor no pensar en ellas.

El enfrentamiento es al final inevitable y se materializa en la escena en que Adela rompe el bastón, otro símbolo del tradicionalismo de su madre. Aunque en la obra algunas de sus hijas habían tenido ciertos encontronazos con Bernarda, ninguno es tan simbólico y trascendental como este: *(Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebata 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.*

Según Nicolás Dorr *La casa de Bernarda Alba* «no propone alternativas, pero sí denuncia actitudes» y nunca es más efectiva esta crítica que cuando triunfa lo negativo. Por eso el tradicionalismo de Bernarda parece triunfar al final con la muerte de Adela; pero a costa del rechazo indiscutible del público o lector en potencia. Luego de que se ha puesto en tela de juicio los postulados falangistas, carecen de importancia ideológica las palabras siguientes de Bernarda que simbólicamente piden silencio, estas no son más que un desesperado e inútil mandato en pos de salvar el tradicionalismo que se ha cuestionado: *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!

De esta forma se expresa, de manera simbólica, en *La casa de Bernarda Alba* un compromiso social antifalangista, dado por la denuncia al contexto tradicionalista en que se concibió la obra. Lo que demuestra que esta obra se hizo eco de la latente dicotomía entre el marcado tradicionalismo, a la manera fascista, y el espíritu moderno, al modo republicano, presente en el contexto histórico de mediados de la década de 1930 en España. Esto se pudo corroborar analizando las oposiciones simbólicas complejas y no absolutas entre los personajes de *La casa...*, primero entre la Bernarda tradicionalista y los demás personajes, y luego determinadas por las circunstancias y acontecimientos de la trama que implican que algunos personajes abandonen su espíritu moderno o se reafirmen en él. Todo lo anterior demuestra no solo la madurez estilística de Federico García Lorca, dada por el uso simbólico como recurso estilístico, sino también su madurez ideológica, dada por su profundo compromiso social en un contexto hostil.

Bibliografía

- ARANGO L., MANUEL ANTONIO: *Historia, intrahistoria y compromiso social en siete poetas hispánicos*, 130 pp., Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2007. ISBN 978-0-8204-8690-1
- Breve diccionario político* (1980), 446 pp., Editorial Progreso, Moscú, 1983. (Sin ISBN)
- COLOMBRES, ADOLFO: *La emergencia civilizatoria de Nuestra América*, 281 pp., Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2001. ISBN 959-942-026-2
- CHAVÁS, JUAN: *Literatura española contemporánea 1898-1950* (1966), 702 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1979. (Sin ISBN)
- DOUGHERTY, DRU: «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca», *Anales de la literatura contemporánea*, 11 (1-2): 93-104, Editorial Advisory Council, [s.l.], 1986. (Sin ISSN)

- FERNÁNDEZ, ÁUREA MATILDE: *España Segunda República y guerra civil*, 235 pp., Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004. ISBN 959-06-0661-X
- GALKIN, A.: *Fascismo, nazismo, falangismo*, 189 pp., Editorial Orbe, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1975. (Sin ISBN)
- GARCÍA LORCA, FEDERICO: *Lorca por Lorca*, 532 pp., Ediciones Huracán, La Habana, 1971. (Sin ISBN)
- RODRÍGUEZ RIVERA, GUILLERMO: «El absoluto imaginativo» en *La otra imagen*, Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1999.