



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Hispánicas

Tesis

EL MITO DE SATURNO EN LA CASA DE BERNARDA ALBA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Que para obtener el título de:

Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Myrian Flores Luna

Asesora:

Mtra. Yosahandi Navarrete Quan

Ciudad Universitaria
Ciudad de México 2021





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero darle las gracias a mi querida asesora quien tuvo absoluta paciencia para acompañarme en mi proceso de construcción de este trabajo, Fue un camino largo, pero lleno de aprendizajes tanto académicos como de la vida misma, El presente tema no fue sencillo de abordar y sin su ayuda no hubiera podido concluir este proceso. Infinitas bendiciones y gracias nuevamente a la Maestra Yosahandi Navarrete Quan.

Agradezco también a todos mis sinodales: al Licenciado Andrés Armando Márquez Mardones, al Licenciado Raúl Aguilera Campillo, al Profesor Víctor Manuel Esquivel Alva y a la Maestra Norma Macías Dávalos por todos sus consejos y correcciones que ayudaron a mejorar este trabajo.

Dedicatoria

A mi saturnino padre quien con su ejemplo me enseñó las habilidades necesarias para que hoy como adulta madura pueda darle estructura a mis sueños y proyectos.

A mi madre de quien siempre tuve absoluto apoyo en todo sentido para mi desarrollo y educación.

Y a mi amado esposo el cual me ha llenado de entusiasmo para dar cada paso de mi crecimiento personal. Sin su apoyo no hubiera podido concluir este trabajo.

Y finalmente me dedico esta tesis a mí, a esa parte guerrera sin la cual no podría haber continuado, pues hubo muchas ocasiones que creí que no lograría concluirla.

Fue un camino muy largo y a veces complejo, pero lo logramos.

Agradecimientos	2
Dedicatoria	3
Introducción	7
Marco Teórico	11
Capítulo 1: El universo de Lorca	19
1.1 La España de García Lorca	20
1.2 Generación del 27	26
1.3 Federico García Lorca	29
Capítulo 2: El mito de Saturno.....	40
2.1 El mito	41
2.2 Estructura y función de los mitos	46
2.3 El mito para los griegos	50
2.3.1 Homero	53
2.3.2 Hesíodo	53
2.4 Mito y psicoanálisis, mito y arquetipos	55
2.4.1 Mito y Psicoanálisis	56
2.4.2 Mito y Arquetipos.....	58
2.5 La historia del mito de Saturno	64
2.5.1 Características de Cronos/Saturno de acuerdo al mito	66
2.5.2 Cronos-Saturno como planeta.....	68
2.5.3 Cronos/Saturno en la astrología antigua	70
Capítulo 3: El mito de Saturno en la casa de Bernarda Alba.....	77
3.1 La casa de Bernarda Alba	78
3.2 El Espacio.....	82
3.2.1 El espacio saturnino (un espacio limitado, cerrado)	85
3.3. El cautiverio.....	89
3.4 Los personajes	91
3.4.1 Los nombres de los personajes femeninos.....	92
3.5 Bernarda. La que devora	97
3.5.1 Madre castradora	101
3.5.2 Guardiana de riqueza y de poder	103
3.5.3 Ocultamiento Selectivo	106

3.5.4 Confinamiento.....	108
3.5.5. Abandono.....	110
3.5.6 Avaricia.....	111
3.5.7 Muerte.....	112
3.6 María Josefa, la vieja sabia.....	115
3.6.1 Tristeza y voracidad.....	118
3.6.2 Confinamiento.....	120
3.6.3 Abandono y mendicidad.....	120
3.7 Adela.....	121
3.7.1 Melancolía y Voracidad.....	122
3.7.2 Tenacidad.....	124
3.8 Las otras hijas de Bernarda.....	125
3.8.1 Un mundo limitado y de reglas.....	126
3.8.2 Soledad y Melancolía.....	127
3.8.3 Celibato y Esterilidad.....	129
3.8.4 Confinamiento.....	132
3.9 Angustias.....	133
3.9.1 Vejez.....	133
3.10 Martirio.....	136
3.10.1 Estructuras físicas limitantes.....	136
3.10.2 Violencia.....	137
3.10.3 Voracidad.....	138
3.11 Magdalena.....	139
3.11.1 Malevolencia.....	139
3.11.2 Frialdad.....	140
3.12 Amelia.....	141
3.12.1 Letargo.....	141
3.12.2 Incomodidad por tener hijos.....	142
3.13 La Poncia.....	144
3.13.1 Sabiduría.....	146
3.13.2 Ocultamiento.....	146
3.14 Criada.....	147

3.14.1 Ocultamiento.....	148
3.14.2 Poder, Jerarquía y Mendicidad	148
Conclusiones	151
Bibliografía	156

Introducción

Es mucho lo que se ha estudiado y dicho de Federico García Lorca y de su literatura en el transcurso del tiempo, no obstante, siempre habrá tantas lecturas e interpretaciones de una obra como seres humanos existimos en la Tierra. Pues como cualquier forma y expresión de arte, su creación está abierta a interpretaciones y miradas diversas.

El interés de explorar la línea dramática de García Lorca es porque el teatro es un arte absolutamente catártico para el que lo escribe, dirige, actúa y por supuesto para el espectador. El mito, por su parte, es una herramienta esencial para poder acercarnos a lo incomprensible de nuestras raíces humanas, debido a que su estudio permite observar que hay campos de la realidad que sólo tienen alguna posible explicación desde un nivel de entendimiento más trascendente y liminal, cuyo análisis simbólico nos ayuda a tener un entendimiento más amplio y significativo del mundo y la sociedad que hemos construido en el devenir del tiempo; sin por ello dejar de lado su explicación racional y lógica.

Vivimos en un mundo lleno de símbolos y el mito, como expresó el director de escena español Jaime Buhigas (2015) durante el Primer Encuentro Transpersonal publicado en redes sociales, no es para comprenderlo hasta sus límites -porque no los tiene- sino para convivir con él. Sus interpretaciones simbólicas pueden ser infinitamente variadas adicionalmente a lo que cada época, sociedad y contexto cultural rodee a aquél que intenta interpretarlo, o comprenderlo.

En este sentido, la obra del pintor español Francisco de Goya llamada *Saturno devorando a su hijo*, que forma parte de sus pinturas negras hechas entre 1820 y 1823, es una imagen que concentra fuerza, ira y destructividad, lo que también encontramos plasmado simbólicamente en el texto dramático de Lorca *La casa de Bernarda de Alba*.



Imagen tomada de: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>

El objetivo principal de este trabajo es mostrar que los mitos se ven constantemente repetidos en la literatura universal tomando como ejemplo el mito de Saturno y la obra dramática *La casa de Bernarda Alba*, ello a través de establecer analogías entre ambos, especialmente me enfocaré en desarrollar las características del dios Saturno pues considero que en la obra de teatro en cuestión -como veremos en el tercer capítulo- está muy marcada por la caracterología de este dios en específico. Con ello intento exponer cómo los mitos se reviven constantemente en la cotidianidad del hombre; de una u otra manera estos son una especie de catálogo de experiencias encarnadas en diversos arquetipos que han perdurado a través de la historia de la humanidad, y que independientemente del lugar y época en que se viva siempre están presentes en cada historia, en cada contexto, en cada vida.

Con el fin de controlar lo inasible de la vida, en todas las culturas desde la antigüedad hasta la fecha, el hombre ha apelado a diversas formas para entender nuestra realidad y avistar el futuro, con el fin de hacer ajustes o buscar soluciones a nuestros más grandes problemas.

Para ello, es importante definir tres objetivos secundarios relevantes en nuestro análisis: El primero, establecer el significado de mito en la vida del hombre y en el devenir del tiempo, tanto desde el aspecto antropológico como filosófico y psicológico que pueda explicar al lector la esencia del mito.

El segundo objetivo secundario será explicar cómo se fue dando esa especie de simbiosis entre la mitología y la astrología hasta fusionar ciclos temporales, características astronómicas y significaciones comunes entre el planeta Saturno y

el mito de Cronos. De manera tal que al alcanzar tanto el primer como el segundo objetivos el lector a este punto pueda entonces tener una mayor comprensión de las diversas, pero no del todo lejanas visiones sobre las implicaciones del mito y su inherente y constante presencia en la vida de todo ser humano. Y con ello sea más sencillo exponer y explicar las similitudes halladas entre el mito de Cronos y la historia de Bernarda Alba y sus hijas.

El tercer objetivo secundario es abordar la importancia del espacio, partiendo del título mismo de la obra analizada: *La casa de Bernarda Alba*. No sólo por ser el espacio diégetico donde se desarrolla toda la historia, sino porque como veremos a detalle en el capítulo dos, Saturno se relaciona con las estructuras interiores, pero también con las físicas, con los límites. Y es precisamente la casa de Bernarda el espacio que limita, que estructura la vida de todos los personajes, incluyéndola. Con lo cual, este espacio podría llegar a representar no sólo una casa como un mero contexto, sino “la casa”, con la connotación de un personaje más, un personaje callado pero presente en todo momento de la historia, la única que es testigo de todo cuanto ocurre dentro de ella.

Parte de la intención de este trabajo, con sus humanas limitaciones, es la necesidad constante que el hombre tiene de encontrar un significado trascendente y profundo a su existencia, y a partir de ello crear materias tan aparentemente lejanas como pueden ser las matemáticas o la astrología o los ritos, pero que de fondo tienen la misma esencia y finalidad: encontrar un sentido trascendente de su existencia y del mundo.

Marco Teórico

La metodología a utilizar toma elementos de varias disciplinas pues una sola no me permitiría intentar alcanzar mi objetivo. Se requiere del apoyo de diversos puntos de vista que aporten sus perspectivas y con ello facilitar la explicación de lo que busco mostrar en este trabajo, ya que no es desde la forma sino desde el fondo del texto, desde sus posibles y variadas significaciones, que me interesa descubrir uno de estos posibles significados trascendentes de la obra. Para ello me apoyo de: la hermenéutica, la psicocrítica, la poética de la imaginación y de la literatura comparada. Pues todas ellas en conjunto, me permiten conectar con otros conocimientos y miradas que pueden enriquecer posibles y nuevos análisis sobre la obra en cuestión.

De la hermenéutica me apoyo para vincular dos aspectos, el primero es poder encontrar las relaciones, no evidentes necesariamente, que hay entre distintos planos de realidad como son el microcosmos humano y el macrocosmos de los dioses y, el segundo es considerar este círculo hermenéutico donde todo se puede interconectar y no sólo es la visión del autor sino también la del lector, que puede darle otra perspectiva alterna a la interpretación de una obra. Como la que yo busco encontrar y exponer al lector al analizar las analogías encontradas entre el mito particular de Saturno y la obra en cuestión.

La psicocrítica me ayudó a sustentar esta observación frecuente en la dramaturgia de García Lorca de personajes femeninos sometidos a un entorno social que las

oprime de una u otra forma y explicar al lector cómo en *La casa de Bernarda Alba* esto se repite una y otra vez.

La poética de la imaginación me dio base para abordar esta pieza dramática desde el mundo mítico y astrológico partiendo desde este supuesto de infinitos mundos posibles que puede haber dentro de una persona y donde cada mundo tiene su propio funcionamiento y sistema para comprender y, a partir de ello, generar la posibilidad de explicar nuestra creación, nuestro origen primigenio como seres humanos.

Por su parte, la literatura comparada me permitió lograr exponer y explicar esta relación interdisciplinaria entre dramaturgia y mitología y en menor grado también con la astrología y, con ello explicar una percepción distinta del mundo de Bernarda y sus hijas, distinta más allá del acotamiento meramente literario.

Con todo lo anterior intento dar un sustento explicable que el lector requerirá para desde ahí hacer comprensible esta vinculación entre el mito de Saturno y *La casa de Bernarda Alba*.

La hermenéutica deriva del griego *hermeneuein* que significa enunciar un pensamiento o interpretar un texto. Desde el aspecto mítico, también se le relaciona con Hermes, divinidad encargada de transmitir e interpretar los mensajes de los dioses hacia los hombres. (Torner, 2006, p.57)

La hermenéutica como otras disciplinas ha tenido un largo devenir y variaciones en el tiempo de su estudio. En un principio se encargaba de la decodificación de textos antiguos como la Biblia, pero esta labor concreta se fue transformando. Para el análisis de este texto tomo como base la hermenéutica propuesta de algunos autores como:

Friedric Schleiermacher teólogo, filósofo y filólogo alemán para quien esta disciplina consiste en saber comprender, ya sea por medio de la interpretación intuitiva o bien apoyada en el conocimiento objetivo e histórico. (Ponguta,1985) Por su parte, otro alemán, Wilhelm Dilthey nos habla sobre lo que denomina las ciencias del espíritu, aquellas que tratan del interior del hombre y que serán también conocidas no a través de la explicación del método objetivo de las ciencias naturales sino de igual forma que Schleiermacher, por medio de la comprensión, y de la tríada: vivencia, expresión, comprensión. (*ibid*)

La llamada hermenéutica filosófica o existencial derivó de los planteamientos del filósofo Martín Heidegger acerca del texto móvil, es decir, el texto como algo que cambia de acuerdo al lector, abierto a diversas lecturas. Esta cuestión del texto móvil se basa en el “ser-ahí”, como la posibilidad “de ser, de existir”. Así la comprensión es el “poder ser” determinado por las posibilidades del ser en sí mismo, desde su propia ubicación, lugar. (Torner,2006, p.59)

Por su parte el filósofo y antropólogo francés Jean Paul Gustave Ricoeur le da a la hermenéutica una función más allá de la técnica, le concede la tarea de descubrir las relaciones profundas entre los distintos planos de la realidad, es decir, no sólo

busca entender una parte sino comprender su totalidad. (Silva, 2005). "(...) como elementos a tener presentes en la hermenéutica estarían: los presupuestos, los contextos, el lector, el autor. (...) constituyendo el círculo hermenéutico en donde todo funciona (...) en un espacio "intracultural", donde todo es simbólicamente importante". (Ponguta, 1985, p. 25)

La psicocrítica es un análisis de corte freudiano que parte de la obra literaria en primer lugar para encontrar los elementos constantes en los diversos textos de un mismo autor, conocidas como "metáforas obsesivas", que no pueden ser explicadas sino a través de la personalidad inconsciente del autor en cuestión, mismo que entreteje asociaciones latentes no vistas bajo las estructuras de sus textos. Charles Mauron, traductor y crítico literario francés es quien lleva esta corriente analítica a límites interesantes. A partir de esas metáforas obsesivas halladas en diversas obras de un autor, C (Blume, s.f., p. 15)

La poética de la imaginación es una metodología que busca abordar el texto en su correlación con símbolos antropológicos de carácter universal. Gastón Bachelard, poeta, filósofo, epistemólogo, físico, profesor y crítico literario francés utiliza esta metodología donde la imaginación aborda todos los mundos posibles que habitan en cada cosa o ser, en donde las imágenes forman un complejo mundo de tejidos específicos llamados imaginarios segregados por la imaginación del ser humano, con su propios códigos, estructuras, lógica y sistema. Donde se pueden desarrollar imágenes primordiales, por medio de las cuales se cuentan los orígenes, el caos primigenio, el cosmos primitivo. "Estas estructuras imaginarias, verdaderas ensoñaciones metafóricas, se organizan de acuerdo a un sistema y a una sintaxis

propia de cada autor. (Blume, s.f., p.12) Gastón Bachelard organiza su discurso tomando como punto de partida la experiencia vital del momento que se expresa en una imagen que habla en el aquí y ahora del corazón, y que resuena con la conciencia del crítico. Así es como el mundo de las imágenes y ensoñaciones son una matriz que dan cuenta de la realidad y sus representaciones entre las que se haya la obra literaria.

Hélen Tuzet, crítica literaria francesa dentro de este mismo campo de la imaginación explora la astronomía del universo y los mitos como sustancia del hombre. Sigue la visión de los filósofos griegos como: Parménides en relación a conceptos como lo inmutable, lo eterno, lo uno, la esfera, el orden, la vinculación con lo celestial. Y, a Heráclito en su concepción del devenir, lo diverso, la destrucción, lo monstruoso, el vacío, las tinieblas, el universo que se deshace y la aparición de nuevas estrellas. (*Ibid*: 13-14)

Finalmente, la literatura comparada es considerada una práctica hermenéutica que estudia la literatura por medio de una propuesta interdisciplinaria, para establecer los elementos relacionales del texto literario y otras disciplinas. Esta vinculación con otras áreas del conocimiento se hace para lograr tener una visión más amplia de la realidad, y de esta forma no concebir a la literatura sólo como un fragmento de la realidad sino como un todo posible. Ir más allá del análisis textual. (Universidad Veracruzana [UV], 2014).

Al exponer los elementos astrológicos relacionados con el mito y el dios analizado, fue complejo decidir qué información elegir para que estuviera suficientemente

sustentada históricamente, ya que, desafortunadamente, con el devenir del tiempo la astrología dejó de ser una materia de estudio profunda –como lo fue en cierta etapa de la época medieval- al grado de que hoy está muy desvirtuada por la forma en que se ha comercializado y publicitado. Pese a ello, me pareció necesario incluir esta perspectiva de análisis, pues sin ella el arquetipo de Saturno estaría incompleto.

El trabajo consta de tres partes: el primero capítulo es un breve acercamiento a la época y contexto histórico, social y cultural dentro del cual se desenvuelve Federico García Lorca, sus orígenes, familia, estudios y por supuesto, su desarrollo en la literatura, en especial su dramaturgia. En esencia, busco establecer quién es García Lorca y de dónde proviene.

En el segundo capítulo primero abordo la cuestión del mito intentando definir qué es y para qué sirve, entender su función y significado dentro de la dinámica humana, explicar su relación con el rito y la forma en que desde la psicología freudiana y jungiana se aborda el mito. A partir de todo lo anterior, intentaré acercar al lector con el mito de Cronos/Saturno en particular, desde la versión clásica occidental; conocer un poco sobre cómo se van fusionando desde la época babilónica los astros con la mitología; el arribo de la astrología a Grecia gracias a las conquistas y mezclas culturales con oriente, y describir los elementos y características que se le atribuían y relacionaban a este dios mitológico.

A partir de lo anterior, busqué establecer los referentes para el desarrollo de todo el tercer capítulo, donde se hace el análisis relacional entre *La casa de Bernarda Alba* y las características específicamente saturnales establecidas en el segundo apartado del trabajo.

Finalmente, en el desarrollo del tercer capítulo describiré el contexto en el que fue escrita la historia, el argumento de la misma y los hilos conductores con los cuales se entreteteje la obra para que el lector tenga claridad respecto a los elementos esenciales que la conforman, e identificar los elementos que dan sustento a mi trabajo acerca de las similitudes encontradas entre el mito de Cronos/Saturno devorando a sus hijos y *La Casa de Bernarda Alba*.

En este mismo apartado se aborda el espacio: la casa donde se desarrolla toda la pieza y que es el marco, el nicho donde se llevan a cabo todos los movimientos dentro de la obra, lugar que por sí mismo tiene su propia significación y razón de existir, ya que cumple diversas funciones en la vida de los personajes que lo habitan: cárcel, cobijo, alimento, espacio de trabajo, reino, infierno, e incluso un manicomio, todo dependiendo desde la circunstancia y discurso de cada personaje.

También se analizan brevemente las posibles significaciones de los nombres de cada uno de los personajes femeninos de la obra, con el fin de explicar cómo ya desde los significados mismos de cada uno podemos denotar ya está atmósfera saturnina de acuerdo a lo previamente revisado en el capítulo dos.

Inicio con Bernarda por ser el personaje en torno al cual gira toda la historia. Continuo con su contraparte, la abuela María Josefa, que con breves participaciones

es un personaje simbólico de la libertad, del anhelo y del amor idealizado, pues en medio de su locura expresa verdades que refleja a todas las habitantes de la casa. Después sigo con Adela, la hija menor de Bernarda y quien será la antagonista de su madre, la representante máxima del anhelo de libertad y en quien se acumula todo el enojo y desesperación vivido por años hasta llegar al punto de preferir quitarse la vida. Posteriormente analizo a las otras cuatro hijas de Bernarda: Martirio, Angustias, Magdalena y Amelia. Las dos primeras por ser la competencia de Adela en amores pues, aunque Martirio ni física ni económicamente tiene posibilidad de reclamar el amor de Pepe el Romano, cierto es que se torna el personaje más peligroso debido a la información que posee acerca de la relación entre Pepe y Adela. Angustias por su parte, es la contrincante principal de Adela ya que para su entorno es quien tiene el derecho de reclamar su rol social como próxima esposa de Pepe, gracias al dinero que posee de la herencia de su difunto padre. Prosigo en el abordaje de los personajes de Magdalena y Amelia quienes, desempeñan un rol satélite dentro de la historia, no menos importante, pues son tan impactadas como el resto de las hijas por el poder excesivo de Bernarda, sin embargo, funcionan más como un eco de lo que afecta a Adela, Martirio y Angustias; “parecen” estar más conformes con su vida de confinamiento, o al menos haberlo aceptado con cierta resignación. Finalmente, concluyo mi análisis con las dos empleadas de la casa, La Poncia, mano derecha de Bernarda quien tiene un papel destacado al ser una especie de mensajero y conector entre las diversas realidades y mundos que se mezclan en la historia, y la Criada, que al igual que María Josefa tiene pequeñas participaciones, pero es una representante simbólica de la parte de la sociedad, del pueblo menos afortunado que da contexto a la casa.

Capítulo 1: El universo de Lorca

1.1 La España de García Lorca

La escisión de España no ocurrió a partir del 16 de febrero de 1936 con el triunfo electoral del Frente Popular, ni meses después, en julio cuando los militares se sublevaron apoyados por la derecha. La guerra civil española fue sólo la consecuencia, la culminación de un proceso que por lo menos comenzó un siglo antes entre los enfrentamientos de conservadores y liberales que dieron lugar a las guerras carlistas y que desembocarían en los años veinte del siglo pasado con la dictadura de Miguel Primo de Rivera.¹ (Pereira, 2003)

Esta guerra fue la explosión de luchas constantes y odios antiguos entre una nación dividida que por un lado contenía a los empresarios del norte y los grandes hacendados del centro y del sur del país y; del otro lado, los campesinos empobrecidos y sin tierras, así como aquellos obreros que empezaban a fortalecer las ideas socialistas y anarquistas arraigadas desde el siglo XIX. (*Ibid*)

Como comenta Armando Pereira en su ensayo *Una España escindida. Federico García Lorca y Ramiro de Maetzu* (2003), la España que el gobierno republicano de izquierda heredó fue con una economía dominada por la Banca; una Iglesia que por siglos se consideró hegemónica; pueblos como Cataluña, Euzkadi y Galicia que divergían en una compleja identidad nacional; un amplio retraso cultural de las

¹ Militar que entró muy joven al ejército español, ubicado en Marruecos, Cuba y Filipinas y varias ocasiones fue ministro de guerra. Ascendió con rapidez a general hasta convertirse en un dictador para España de 1923 a 1930.

mayorías en contraste con una minoría intelectual muy bien preparada y; finalmente, con un Estado avejentado y caduco que requería de una renovación completa en su eficiencia para poder crear más instituciones impulsoras del desarrollo nacional.

Así el reto para la naciente España republicana con el gobierno de Manuel Azaña² fue realizar una completa transformación en todos los ámbitos: agrario, político, económico, educativo, social e incluso religioso. Pero fue en el campo de lo militar donde Azaña actuó con timidez, tal vez por temor a estimular un golpe de Estado, ya que instó a los militares que no se encontraban cómodos con la política de su gobierno que tuviesen la opción de licenciarse con goce de sueldo. Fue desde entonces que Francisco Franco³ influyó a sus subalternos para que se quedaran activos dentro del ejército. Esta mano blanda con los militares fue probablemente el talón de Aquiles de Azaña que lo llevaría algunos años después a ser derrocado por la dictadura franquista. (Pereira, 2003).

² Presidente de la Segunda República en España, de procedencia liberal quien dio impulso a muchas reformas, lo cual lo contrapuso con las fuerzas conservadoras y cuyas intenciones de cambio desafortunadamente no fueron suficientes para tener el pleno apoyo de obreros, lo cual lo llevó a perder las elecciones de 1933 que vuelven a dar el gobierno a la derecha.

³ Militar español que tras participar en el golpe de Estado de 1936 lideró las fuerzas sublevadas en la guerra civil y al ganar estableció una larga dictadura de corte fascista la cual duraría hasta su muerte; dándole el nombre de franquismo a ese largo periodo de la historia de España.

En el campo de la educación sí se realizaron importantes cambios, como fue aumentar en gran número las escuelas existentes hasta entonces; mejorar los sueldos de los maestros y crear más universidades populares por todo el país. Estos cambios influyeron en el mundo cultural provocando que bajo ese contexto se crearan grupos teatrales de gran impacto en toda España cuyo objetivo fundamental fue difundir la cultura clásica española de manera tal que alcanzara incluso a los sectores más populares y al campo. Entre los más destacados estuvieron *La Barraca* dirigida por Federico García Lorca, y *El búho* encabezado por Max Aub.

Se desarrollaron varios centros de irradiación intelectual, se crearon diversas revistas, ya fueran de izquierda o ultraderecha y se suscitó una prensa dividida en polémicas ideológicas; en la *praxis*, los intelectuales convivían en tertulias de café, mirando y disertando lo que ocurría en su entorno. De ahí la importancia de los grupos teatrales como *La Barraca* y *El búho* pues no sólo se quedaron en la discusión de ideas, sino que las llevaron al pueblo con quienes se vincularon. Mientras tanto afuera, en las calles, el pueblo exigía por medio de mítines y manifestaciones la completa y radical implantación de la República y dejar atrás la tibieza con que aún se manejaba Azaña ante los intereses de la derecha. (Pereira, 2003)

En general, el papel que tuvieron los intelectuales durante la República fue en realidad indeciso y variable; de fondo no expresaron una abierta y clara postura. En este contexto destacan como intelectuales interesados en los problemas de su tiempo García Lorca y Rafael Alberti.

En medio de la compleja situación, la izquierda se fue subdividiendo, dando pie a diversos frentes. Por su lado, la derecha creó la Confederación Española de Derechas Autónomas (CEDA) que buscó formar un frente único para vencer a los republicanos en las próximas elecciones.

Todo esto se desarrollaba en un contexto internacional donde Alemania e Italia unían fuerzas; Francia por su parte hizo alianza con la entonces Unión Soviética previendo alguna posible invasión extranjera, mientras que en Portugal continuó la dictadura de Salazar.

Lo anterior colocó a España en un ambiente cercado y asfixiante. La República izquierdista se debilitaba, pues se encontraba dividida en diversos grupos, mientras la derecha se mantenía sólida y unificada, lo cual los llevaría a la consecuente ocupación del poder después de las elecciones de 1933, convirtiéndose así en un gobierno republicano de derechas, durante el cual los izquierdistas fueron reprimidos; el comunismo y el anarquismo se declararon ilegales y debieron cerrar sus puntos de reunión y prensa. Además, se dio reverso a todas las medidas políticas y económicas hechas por Azaña.

Para principios de 1934 se constituyó el nuevo gobierno republicano de derecha, con Alejandro Lerroux⁴ en la presidencia y con las puertas abiertas al CEDA.

Como efecto de dichos cambios se dieron muchos levantamientos callejeros de obreros y campesinos en todo el país. La izquierda, después de varios enfrentamientos, decidió conformar un sólo frente llamado Frente Popular. Gracias a esa unificación lograrán vencer a la derecha en las siguientes elecciones del 16 de febrero de 1936. (Pereira, 2003 p.52)

Al quedar la izquierda en el poder nuevamente, se hicieron cambios en relación al periodo anterior, con lo cual se desató la violencia en Madrid, pues ya no eran simples manifestaciones callejeras, sino actos terroristas en los que cuando la falange derecha ponía bombas, los izquierdistas a cambio quemaban iglesias. En tanto esto ocurría, una nueva conspiración derechista se gestaba, pues se prepararon secretamente para una nueva insurrección,

Para el 17 de julio de 1936 en Melilla, Francisco Franco declaró oficialmente la sublevación del ejército de África en contra del gobierno republicano. Fue así que desde diferentes frentes se realizó una marcha hacia la capital. España entraría en un largo periodo de cautiverio, donde Franco como el dios Saturno defendería a toda costa su posición de poder, y establecería rígidas reglas que todos sin excepción deberían acatar. Devorando, literalmente hablando, la vida de todos los ciudadanos.

⁴ Político español de ideología conservador quien impulsó una política del mismo corte, ocupó tres ocasiones la presidencia conservadora entre 1933 y 1935. En la Guerra Civil apoya a los militares sublevados y finalmente se exilió en Portugal.

A los primeros se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre, conduciéndose así para que ningún otro de los ilustres descendientes de Urano tuviera dignidad real entre los Inmortales. Pues sabía por Gea y el estrellado Urano que era su destino sucumbir a manos de su propio hijo, por poderoso que fuera, víctima de los planes del gran Zeus. Por ello no tenía descuidada la vigilancia, sino que, siempre al acecho, se iba tragando a sus hijos; y Rea sufría terriblemente. (Hesíodo, 1990, p.76-108)

Lo que fue decisivo para que ganara la imposición de la dictadura franquista, fue que contaron desde el inicio con el apoyo del eje italo-alemán, así como de Portugal; por su parte, los franceses, los ingleses e incluso los norteamericanos se mantuvieron tibios con una postura neutral en relación con el apoyo a las fuerzas republicanas.

El grueso de los intelectuales que habían mantenido una postura expectante ante los eventos, se sintieron abrumados y abandonaron el mundo onírico e intangible de las ideas para tocar la realidad de una España herida y fragmentada; como resultado de su concientización comenzaron a producir diversos trabajos culturales como el semanario *El mono azul*; escribieron el *Romancero de la guerra civil*; y muchos grupos escénicos, como *La Barraca* (antes mencionada) o *Alta voz del frente*, además de montar obras y recitales de poesía para los combatientes, se dieron a la labor de alfabetizar a obreros y campesinos. (Pereira, 2003)

En 1937 aumentó el número de escuelas, bibliotecas y periódicos de las zonas republicanas que contaron con la colaboración de los principales escritores del momento.

Mientras tanto, podría suponerse que en la zona nacionalista la represión no sólo se llevará a cabo sólo contra los combatientes republicanos, sino que se extenderá a cualquier sujeto con ideas demócratas, muy probablemente incluidos aquellos intelectuales activos en la labor cultural de corte republicano como puede haber sido el caso de García Lorca.

1.2 Generación del 27

Hablar de amistad conlleva un sin número de significaciones pues nos evoca: hermandad, lealtad, complicidad e incluso confrontación. En medio de esa convivencia frecuente y profunda a veces se pueden construir, sin darse cuenta, comunidades que crean y comparten proyectos, sueños y pasiones. Justo así fue como ocurrió con la que hoy conocemos como *Generación del 27* que por el mero gusto de reunirse y compartir se conformó como un grupo que ha trascendido hasta nuestros tiempos. como relata Guillén (Hoyo,1986):

Mi nostalgia de aquellos días se complace en rememorar los coloquios entre aquellos amigos. Éramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada “generación”. Allí no había comparsas.

[...]

No había programa común. Algunos firmamos la invitación a celebrar un centenario, el de Góngora. Pero nada más remoto de un manifiesto. Y los “ismos” eran anteriores o de uso particular [...] No, ninguna línea de partido literario. La generación –si creemos a nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías- se anuda en comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro.

¡Cuántos colaboradores heterogéneos asocia el aire de una época! Las puertas no servían para defender ninguna clausura, que habría sido “putrefacta”. (...) La putrefacción de la encerrona estética no fue nuestro pecado. (p.27-33)

Esta generación surgió poco a poco a través de contactos personales que se fueron transformando en amistades duraderas, cuyas edades se diferenciaban hasta en quince años. Pero este no se quedó en un simple grupo de reunión, ya que entre ellos se daban el compañerismo, y reacciones similares ante estímulos externos, simultaneidad e intercambio, todas ellas condiciones para conformar una generación. (Rozas,1986, p.17-18)

Este grupo comprende el periodo de 1920 a 1935, aunque es 1927 el que le da su nombre pues ese año se realizó un homenaje a Góngora. Los preparativos comenzaron un año antes en una improvisada tertulia de poetas donde varios de ellos propusieron la idea de festejar el tercer centenario luctuoso de Góngora y enaltecerlo. Entre los poetas que destacaron en dicho grupo propulsor del evento fueron Gerardo Diego, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro y Rafael Alberti. Así fueron convocados muchos creadores no sólo escritores sino poetas, artistas plásticos y músicos.

Las características principales que dan cohesión a dicha Generación son:

- La metáfora se torna en el recurso más importante y usado.
- Su poética es cuidada, utilizan un léxico culto para crear sus obras.
- Siguen respetando la tradición literaria española, pero se atreven a incursionar también en las innovaciones que aportan las vanguardias como el: creacionismo, ultraísmo, surrealismo y futurismo.

-Uso tanto de la métrica clásica como el soneto, romance o villancico, pero también comienzan a usar otras métricas y a experimentar con ellas más libremente.

-En un principio su manera de crear poesía está más ocupada en sus formas, con el devenir del tiempo van desarrollando una poesía más humana, preocupada por las emociones. La Guerra Civil en la que vivían los fue sensibilizando y mucha de la temática que crearon estaba comprometida con el momento histórico por el que transitaban. (Rozas, 1986)

Con todos los contratiempos e imprevistos el festejo se realizó a tiempo, cuyo material se publicó en la revista *Litoral* editada por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre y, aunque hubo otras revistas y suplementos, probablemente fue ésta la revista de poesía con más rumbo de todas las existentes en aquella época. Es importante resaltarla, ya que fue la que le dio coyuntura a todas las que se fueron creando en lo sucesivo y donde encontramos la mejor antología de la poesía de dicha generación. En sus colaboraciones aparecieron las principales figuras, entre ellas por supuesto la de García Lorca. Además de la revista como tal, *Litoral* también destacó en importancia pues fue la que inició una biblioteca con el trabajo de los escritores que integraron la generación, que llegó a alcanzar hasta ocho volúmenes, a los que llamó suplementos de revista. (Rozas, 1986 p.34)

Los miembros de la generación del 27 fueron: Federico García Lorca, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, y Vicente Aleixandre. En la prosa narrativa están Benjamín Jarnés, Ricardo Gullón, Valentín Andrés Álvarez, Rosa Chacel, Francisco

Ayala y César M. Arconada. En la prosa crítica o ensayística tenemos a Melchor Fernández Almagro y Fernando Vela. Finalmente, en el teatro, se encuentran Alejandro Casona, Claudio de la Torre, Eduardo Ugarte y Max Aub, entre otros. (Rozas, 1986)

1.3 Federico García Lorca

Vio la luz por primera vez en la calle de Trinidad de Fuente Vaqueros un día de junio de 1898. Su padre Federico García Rodríguez fue un hombre acaudalado con diversos bienes y negocios que al enviudar se casó en segundas nupcias con Vicenta Lorca Romero, quien nació en Granada y se desarrolló como maestra en La Fuente. Federico fue el mayor de cuatro hermanos.

Desde niño la música se convirtió en su vida: tarareaba canciones populares antes de hablar y lo estimulaba el cante de los gitanos. De su tierra heredó la influencia de la tradición popular, música, leyendas y canciones de letras.

Antonio Rodríguez España fue zapatero y su primer y más querido maestro; tal vez de ahí provenga su inherente identificación, simpatía y apoyo a la causa izquierdista. Fue su abuela Isabel quien tuvo el bendito don de la lectura –frecuente y común en su familia- quien les leía desde sus años mozos a sus hermanos y a él textos escritos por Víctor Hugo, Zorrilla, Espronceda, Bécquer y Dumas, todos ellos la base formadora de su posterior expresión dramática y poética. Por otra parte, toda la familia asistía regularmente al Teatro Granada donde se representaban obras de Shakespeare, zarzuelas y comedias entre otras. Más adelante aprende a tocar el piano con Don Antonio Segura, a quien dedicó su primer libro. De sus padres, tíos

y otros parientes que tocaban la guitarra aprendió docenas de canciones gitanas y romances, que se convirtieron en una introducción a su poesía. Su posición de joven pudiente lo colocó en un contexto en el que constantemente estaba rodeado de servidumbre, pero a medida que maduraba le irritaba cada vez más su posición privilegiada. La carga que llevaban las mujeres rurales lo conmovían por su condición y el riesgo constante de dar vida, y también le impresionaba la forma en que las mujeres solteras vivían recluidas. Situación que probablemente dibujo en sus personajes femeninos como los de *La casa de Bernarda Alba*. Además, siempre se sintió profundamente ligado a los ritmos campestres del paisaje y a su legado humano. (Sorel, 1997)

Aunque comenzó sus estudios en Derecho y Filosofía y Letras en la universidad, fue en la música y los libros, en sus largas caminatas y en sus raros amigos y profesores donde Lorca se sentía fluir.

Se marchó a Madrid en la primavera de 1919 donde permaneció por diez años con intermitentes viajes a Granada, lugar al que regresó casi todos los veranos de su vida hasta el último donde la muerte lo alcanzó.

Lorca se conoce también como un sobresaliente poeta, pero para los fines de este trabajo sólo me enfocaré en su labor como dramaturgo. Su primer acercamiento a la literatura dramática fue con *El maleficio de la mariposa*. La obra era elaborada de comprender pues estaba llena de simbolismos con la cual intentaba explicarle al público que aún la más repulsiva de las criaturas como puede serlo un insecto es

digno de experimentar el amor; sin embargo, fue un fracaso. Desilusionado regresó a Granada con la idea de graduarse en sus estudios formales. (Stainton, 2001)

Mientras tanto, por las tardes y noches se reunía con otros intelectuales y visitaba las tabernas donde se interpretaba el cante jondo⁵ en lugar del canto gitano, considerado un espectáculo para extranjeros. En ese tiempo se reencontró con el músico Manuel de Falla. Lorca le propuso trabajar juntos en un nuevo proyecto teatral de títeres itinerante: *Los títeres de cachiporra*, donde basado en sus recuerdos de obras de títeres de infancia y en conversaciones con sus vecinos, decidió ofrecer a los espectadores una tragedia de tradición popular, así como varias farsas de su inventiva. (*Ibid*)

En 1929 viajó al extranjero. Pasó por París e Inglaterra para realizar una estadía de unos meses en Nueva York y La Habana, travesías gracias a las cuales pudo surgir la semilla que lo llevó a escribir su obra teatral *El Público*, que en vida no llegó a montar.

A los comienzos de 1932 crea y dirige *La Barraca*, una compañía teatral nacional cuya finalidad era salvar al teatro español de la mediocridad y simple entretenimiento al recordar con cada obra puesta en escena a sus más grandes dramaturgos nacionales y, al mismo tiempo, hacerlo accesible a toda la gente.

⁵ El canto más genuino andaluz de profundo sentimiento.

Lorca formó a su Compañía con más de una veintena de estudiantes, a través de la cual deseaba revivir y exaltar a las grandes obras y autores del Siglo de Oro: Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Cervantes. Y de esta manera, no sin percances, consiguió llevar el teatro clásico español a muchos lugares de España.

En el ínterin de su trabajo en *La Barraca*, escribió en pocos días su nueva obra *Bodas de sangre*, mientras descansaba en su casa en Granada. La obra trata sobre una novia que el mismo día de su boda escapa con el verdadero amor de su vida y el novio despechado los persigue y tanto el novio como su amado terminan muertos. Se estrenó en marzo de 1933 en el *Teatro Beatriz* de Madrid, fue un éxito y se llevó de gira por las provincias.

En el otoño del mismo año fue a Argentina, estancia en la cual intentó terminar *Yerma*, la segunda tragedia de la *Trilogía dramática de la tierra española* que pretendía armar junto con *Bodas de sangre*. Mientras tanto, la demanda de constantes reuniones le impide concluir *Yerma* en su estadía en Sudamérica y fue hasta fines de julio de 1934 que la termina en Granada.

Ese mismo año regresa a su país y estrena *Yerma* el 29 de diciembre con éxito y no con pocas críticas de la prensa conservadora de derecha que veía en la obra un ataque al catolicismo y a las buenas costumbres. La trama cuenta la historia de una infeliz mujer casada que anhela en vano tener un hijo. Es un poema escrito en prosa y con algunos pasajes en verso.

Para mayo de 1935 concluye la obra de teatro *Doña Rosita la solterona o el lenguaje de las flores*; la cual trata sobre el paso del tiempo y el marchitar de la vida, una mujer que espera el regreso de su amado de un largo viaje y que vive esperando a las cartas que éste le envía diciéndole que un día volverá para casarse con ella, cosa que nunca sucede. Sin embargo, ella vive aferrada a dicha promesa a pesar de saber que él ya ha hecho su vida en otro lado. (Stainton, 2001) Para fines del mismo año hace pública su salida definitiva de *La Barraca* como director.

En mayo de 1936 escribió una nueva obra llamada *La casa de Bernarda de Alba*, tragedia que formaría parte de su *Trilogía de la tierra de España*, junto con *Bodas de sangre* y *Yerma*. Su propósito era producirla en el otoño de ese año con Margarita Xirgu en el papel protagónico. Ninguna obra como ésta describe tanto dolor y austeridad en la vida de las mujeres rurales al sur de España. *La casa de Bernarda Alba* fue la última obra escrita por Lorca. Subtitulada como *Drama de mujeres en los pueblos de España*, la obra estaba nuevamente basada en personajes reales, en este caso en personas que existieron en Asquerosa, el pueblo donde vivió de niño. Su inspiración fue una mujer apodada Frasquita, una viuda vecina de sus primos que gobernaba predominantemente a sus hijas solteras. (Stainton, 2001) La compañía de Margarita Xirgu estrenó la obra por primera vez el 8 de marzo de 1945 en el teatro *Avenida de Buenos Aires*.

En su guion Lorca da acotaciones para que la obra pareciera un documento fotográfico, ello probablemente por su interés en la fotografía que, exaltó particularmente en la década de los veinte, cuando hizo algunos intentos en una serie de “obras fotográficas” donde los personajes aparecen por momentos

“congelados”, como atrapados en una lente fotográfica. Lorca pensaba que la literatura podía crearse en términos de otras disciplinas artísticas y, por tanto, escribir también un género en términos de otro en aras de darle nuevas percepciones a las artes desde la mirada de otras artes. (*Ibid*)

Como nos comparte Manuel Cifo González (s.f.) hay una serie de aspectos que reafirman ese realismo de “documental fotográfico”: el reflejo fiel de la sociedad de esa época con sus vicios y virtudes; los elementos costumbristas y su moralismo excesivo y el uso del lenguaje coloquial como los andalucismos y localismos del habla campesina y sus respectivos refranes populares.

La trama es sobre una viuda llamada Bernarda y sus cinco hijas solteras que viven en un pueblo árido español en pleno verano; la madre les informa a sus hijas que por los siguientes ocho años se mantendrán vestidas de negro por el duelo de su padre que acaba de morir, enclaustradas excepto para ir a misa. Mientras el tiempo transcurre, ellas se entretienen bordando un ajuar de novia. Dos de las hijas – Martirio y Adela- están enamoradas de un soltero del pueblo de veinticinco años llamado Pepe el Romano, pero la tradición hace que este pida la mano de Angustias, la hija mayor de Bernarda, que al momento de la historia cuenta con treinta y nueve años de edad. Al transcurrir la obra vemos que Adela mantiene encuentros sexuales con Pepe por las noches y finalmente decide huir con él pese a cualquier estigma o consecuencia. Bernarda, al saber de las intenciones de su hija y alertada por Martirio, intenta matar a Pepe con un revólver. Adela, pensando que su amado ha muerto, se suicida.

En esta obra García Lorca elimina muchos adornos utilizados con anterioridad como canciones, romances y poesía pues deseaba que la obra tuviera sencillez y severidad. (Stainton, 2001) Acaso su deseo de despojar de adornos esta obra fuera el hartazgo de vivir bajo apariencias, un deseo de exponer las emociones humanas tal cual son: claroscuros, divinas y monstruosas y, con ello, reflejar en su arte su libertad de ser él, tan sólo Federico, no el escritor, no el hijo, no el maestro, sólo él, el hombre, el ser humano de carne y hueso lleno de aristas como cualquier otro u otra.

Me cuestiono si quizá en esta obra García Lorca quiso exponer a sus personajes sin máscaras rebuscadas, ni disfraces sociales, simplemente expuestos en su humanidad más esencial, mostrando sus emociones y sentimientos más profundos y honestos. Una forma de poner claramente sobre la mesa la hipocresía social de su época y el dolor de aquellas almas sensibles, fuesen hombres o mujeres, que necesitaban gritar su verdad en la prisión de vida en la que se hallaban.

El teatro -dijo Lorca-:” Es poesía que se eleva de la página y se hace humana. El teatro exige que los personajes que aparecen en escena lleven vestidos de poesía y que al mismo tiempo sus huesos y su carne sean visibles”. (*Ibid*, p.516)

El tema en *La casa de Bernarda de Alba* es el encierro, el silencio, la libertad contra el conservadurismo. Las mujeres no pueden salir porque no tienen las llaves; son custodiadas por el luto, por las apariencias de riqueza, por la “pureza” que se les exige para poder ser valoradas como esposas –quizá algún día-, o bien como solteronas decentes y respetables. Y, sin embargo, las murmuraciones acechan,

afuera por las vecinas y adentro por las criadas. Su mundo es devastado por el olvido, el odio y el pecado. En las hijas sólo predomina el deseo del sexo que ronda a las afueras; no conocen el amor, sólo la pasión reprimida, que se consume dentro de sus cuerpos poco a poco y las va secando. Sólo en la abuela existe todavía un resquicio de amor, del paraíso donde las mujeres amaban a sus hijos y eran amadas por los hombres que las cuidaban.

Esta obra nos muestra la convivencia de los opuestos, de los extremos, en relaciones que se experimentan al límite y sin filtros que amortigüen sus diferencias, con los roces, desgastes y rencores que la constante cercanía y choque genera.

[...] la obra se nos aparece como una polifonía de oposiciones más o menos conflictivas entre pueblo y forasteros, entre espacios, entre clases sociales, entre estados sociales, entre géneros y en el interior de un mismo género, entre edades, entre los de la casa y los de fuera de ella, entre los de la misma casa, entre padres e hijos, entre hermanos. (Frigolé, 1995, p.127)

Cuando el gobierno derechista estuvo en la presidencia de España, la labor de García Lorca en *La Barraca* es criticada y censurada, lo que implicó una reducción de presupuesto, bajo el argumento de que malgastaba los recursos de la nación para “corromper” a los campesinos, llevar una vida inmoral y practicar el marxismo judío. Fue una respuesta a la tendencia claramente republicana de Lorca y a sus evidentes anhelos de igualdad y justicia. A partir de 1932 su intensa actividad como conferencista lo llevó a recorrer diversas regiones de España. Participó constantemente en tertulias, revistas y manifiestos de izquierda que apoyó.

Aunado a todo lo mencionado, la recién estrenada *Yerma* fue considerada una provocación por la simpatía que dicha obra generó en gente de perfil totalmente republicano e izquierdista. Es probable que por todos estos antecedentes Federico García Lorca haya sido clasificado como enemigo de la derecha. (Pereira, 2003)

Es así que seis días antes de la sublevación militar de derecha llegó a Granada. Se quedó con sus padres en la Huerta de San Vicente a las afueras de la ciudad; visitó diversos cafés y amigos. Su estancia fue difundida de inmediato por varios periódicos locales.

Granada cayó en manos de los nacionalistas el 20 de julio de 1936. Su amigo Luis Rosales, a pesar de pertenecer a una familia de derecha, política con la que probablemente simpatizaba, escondió en su casa a García Lorca pues pensó que no habría lugar más seguro para su amigo que la casa de un prestigiado falangista. (*Ibid*)

Lorca fue apresado y aunque los Rosales intentaron rescatarlo y abogar por él en la Comandancia Militar de Granada tratando de usar todas sus influencias entre los nacionalistas, se les dijo que ya no se encontraba bajo su cargo. En realidad, siguió resguardado en los sótanos del Gobierno Civil hasta el 18 de agosto, fecha en que fue conducido por la noche a un lugar llamado *La Colonia*, viejo lugar de veraneo escolar que se encontraba a escasos kilómetros de Granada. Este sitio fue tomado por los nacionalistas para transformarlo en cárcel terrible, que se convirtió en el umbral de muerte para muchos presos. (Pereira, 2003)

“Se presume que en la madrugada del 19 de agosto de 1936 en una curva de la carretera que iba de Víznar a Alfacor, Federico García Lorca fue fusilado. Se han dado muchas tergiversaciones a raíz de su muerte, pues los nacionalistas intentaron adjudicársela a sus correligionarios republicanos, e incluso, osaron “apropiarse” del poeta como seguidor de la causa nacionalista”. (Pereira,2003, p.60)

Aunque García Lorca poseía un espíritu apasionado tuvo una vida llena de periodos oscuros, cautiverios internos, un sentimiento de soledad profundo, melancolía y, como muchos de sus personajes femeninos, con un constante anhelo de romper con las cadenas de los límites sociales y familiares y, luchando por defender sus ideales, por su libertad de ser.

La vida misma de García Lorca es una travesía del héroe que todos somos dentro de nuestras propias vidas, atravesando por obstáculos, incertidumbres, aventuras que forjan la historia única y particular de cada persona. Consciente o no García Lorca quizá utilizó el mito para compartir y dar relevancia a través de su literatura de ese sentido trascendente y esencial de la vida de cada ser humano.

El mito es un espejo eterno en el que nos vemos a nosotros mismos. Los mitos tienen algo que decirnos a todos y sobre cada uno; están en todos los sitios y sólo hace falta reconocerlos.

-J.F.Bierlain-

Capítulo 2: El mito de Saturno

2.1 El mito

Nosce te ipsum, conócete a ti mismo; esta frase resume la importancia de hablar del mito pues desde nuestra parte más primordial forma parte de la experiencia humana, nos ayuda a explicarnos el por qué y para qué de nuestra existencia en esta tierra pues da sentido a la misma. Hablar sobre el mito es un tema inabarcable en su extensión, pero en su profundidad tiene como base justo esto: conocerse a uno mismo. Aunque son muchas las mitologías contadas, en el trasfondo todas cuentan de lo mismo, sobre el viaje del alma de cada ser desde sus diferentes etapas y aspectos. El mito no es para comprenderlo sino para convivir con él ya que sus interpretaciones son infinitas, de acuerdo al tiempo y contexto de cada cultura, por lo tanto, sus lecturas son igualmente diversas. (Buhigas, 2015)

Federico García Lorca, quien al formar parte de los escritores de la Generación del 27 se vio simultáneamente influenciado por las escuelas de vanguardia, pero por otro lado permanecía fiel a la tradición literaria española, en la cual están vertidos muchos de los mitos griegos y romanos antiguos, que fueron base fundamental no sólo para el desarrollo de la cultura y el arte de España sino en general para el mundo de occidente. Por tanto, la formación estructural de la obra de García Lorca tiene un trasfondo mitológico del cual consciente o inconscientemente la mayoría de los escritores toman sus modelos de construcción para el desarrollo de sus historias y personajes. En el fondo son todos seres arquetípicos, mitológicos.

En este apartado intento hacer un breve acercamiento a lo que es el mito desde un aspecto histórico-antropológico, literario y psicológico, ya que son estos tres campos desde los cuales construyo el análisis relacional entre el mito del dios Saturno devorando a sus hijos con la obra de *La casa de Bernarda Alba* sin los cuales no sería posible entender los elementos de partida para su comparación.

En el desarrollo de este capítulo es importante resaltar a dos escritores relevantes en la historia griega: Homero y Hesíodo, y, aunque quizá sólo sean suposiciones, se les ha considerado a lo largo del devenir de la historia humana los precursores en la narración de los mitos griegos. Adjudicándoles el modelaje y la estructuración de las fuerzas de los demonios primitivos, de las fuerzas de la naturaleza, dándoles símiles antropomórficos, convirtiéndolos en dioses. También se les considera como los transmisores de la religión griega, de los cantos épicos, recabando la información de su sociedad, sus tradiciones religiosas entre otros, con lo cual darían base a todas las leyendas, mitos y héroes que posteriormente se fueron reiterando y transmitiendo en el tiempo hasta nuestros días.

El mito tiene significaciones polivalentes, desde una tentativa de explicación del universo al construirse como una respuesta provisional a preguntas del ser humano, siempre curioso de tener razón de las cosas; o bien, como un conjunto de personajes y acontecimientos anteriores a los hechos históricos conocidos, los cuales se constituyen en gran parte de momentos maravillosos o sobrenaturales.

El mito puede ser visto como un relato sagrado en donde se narra lo precedido a la historia vivida de los hombres y que les confiere la forma de destino; así, el relato

se torna en ley que refuerza los fundamentos de la vida y lo que la vida implica: normas, anhelos, distinción entre lo bueno y lo malo, entre otros. Se vuelve inseparable del rito,⁶ que al revivirlo lo evoca y lo refuerza, lo actualiza, lo hace vigente, presente. (Ries, 2001)

Muchos diccionarios -aún vigentes- definen al mito como una especie de fábula, invención o ficción, para las sociedades arcaicas se consideraba una historia verdadera de gran valor; sagrada, ejemplar y significativa.

Para conocedores como es el historiador Alfredo López Austin (s.f.) el mito es un tema fundamental de estudio para conocer la cosmovisión de una sociedad, pues es una de los elementos por los cuales se cristaliza la misma. A través del mito podemos acceder a una rica expresión para entender cómo es cada una de las cosas de este mundo, cuál es su relación entre sí, cómo se forma la gran taxonomía del cosmos, cuál es el origen de cada ser.

⁶ Rito: La ilusión incumplible de retornar a la continuidad de lo vivido, continuidad recortada, abstraída y esquematizada por el mito. Giobellina-Brumana, Fernando y E. González, Elda. (1981) *Mito/Rito. Lévi Strauss: Mary Douglas* [Archivo PDF]. *Revista española de antropología americana* (Num.11) p. 246. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=633622>

Rito: Acto simbólico, de carácter místico y trascendente, formal, repetitivo y pautado que confirma la estructura social y refuerza la solidaridad colectiva. Aula Virtual Universidad de Cantabria. Recuperado de: <https://ocw.unican.es/mod/page/view.php?id=851>

Pues la cosmovisión es un pensamiento global que el hombre construye cotidianamente sin darse cuenta. El mito sigue estando vigente ya que fundamenta y justifica todo el comportamiento y las actividades del ser humano.

Para el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade (1973) al definirlo como una historia sagrada que nos relata un hecho sucedido en un tiempo primordial, es decir, el de los orígenes, el de los comienzos; en donde debido a seres sobrenaturales o sagrados un hecho se ha manifestado en el plano material, en el mundo del hombre -ya sea la totalidad de la realidad o sólo una parte, una especie, un comportamiento humano, una institución. El relato nos habla de una creación, es decir, sobre algo que se ha producido, comenzado a ser. Y gracias a que esas irrupciones divinas y/o sobrenaturales en el mundo convierten al hombre en lo que es, y así, se transforma en ejemplo de todas las actividades humanas significativas.

Para algunos grupos indígenas existe la diferenciación entre historias reales e historias falsas. En las primeras se encuentran los mitos y en las segundas los cuentos y fábulas. Mientras que en los mitos se narran acontecimientos que impactan directamente al hombre porque han modificado su condición humana de alguna forma; las historias de cuentos o fábulas sólo nos hablan de algunas particularidades o de cambios menores como características físicas o anatómicas en ciertos animales.

[...] el mito es para el hombre arcaico, un asunto de la mayor importancia, mientras que los cuentos y las fábulas no lo son. Dado que el primero enseña las historias primordiales que lo han constituido esencialmente y todo lo que tiene relación con su existencia y con su propio modo de existir en el Cosmos que le concierne directamente. (Eliade, 1973 p.24)

De forma similar en que el “hombre moderno” se asume constituido por su historia, a través de distintas sociedades y acontecimientos, el “hombre arcaico” se veía como una consecuencia de los acontecimientos míticos. Y es que ni uno ni otro se consideran seres dados, hechos y concluidos, sino que devienen en el tiempo y con lo experimentado en él. Pero también existe una diferencia entre ambos; mientras que el primero no se siente obligado a conocer su historia en totalidad, el segundo sí desea rememorar su historia mítica y actualizarla cada cierto tiempo. Lo que pasó en el origen de su devenir es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Dicho con otras palabras: “Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas, [...] se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen”. (Eliade,1973, p.26) Contar un mito es conocerlo, comprenderlo y los ritos y celebraciones son la reactualización y la transmisión del mito a partir de la repetición y la reiteración.

La narración de un mito se acompaña de un poder mágico-religioso, pues conocer el origen de un hecho, objeto, planta, animal, etcétera, es como adquirir sobre ellos un poder mágico con el cual se logra manejarlos, reproducirlos o multiplicarlos a voluntad. No son simples narraciones o historias que se cuentan, son en esencia relatos cargados de significación para el hombre y su devenir en el mundo.

2.2 Estructura y función de los mitos

De acuerdo a Bierlein (2001) las características del mito son:

- Constituye la historia de los actos de seres sobrenaturales.
- La historia se considera verdadera porque se refiere a hechos que se consideran reales y sagrados porque es obra de seres divinos.
- Se refiere siempre a una creación, es decir, cuenta cómo algo ha llegado a la existencia o cómo se ha fundado y así constituyen los paradigmas de todo acto humano significativo.
- Al conocer el mito se conoce el origen de las cosas y, por ende, se le puede manejar, repetir o multiplicar a voluntad. Es decir, el mito se “vive”, se ritualiza al narrarlo ceremonialmente. No se trata de una conmemoración del mito sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo al ritualizarlo.
- Es una constante entre todos los seres humanos de todos los tiempos, sus patrones, historias y detalles. Se hallan en todos los lugares y gente, pues es una herencia compartida de recuerdos arcaicos transmitidos conscientemente de generación en generación.
- Une al pasado, al presente y al futuro. Pues trata de un tiempo sagrado y circular, no profano y lineal.
- Elimina la distancia entre las imágenes del inconsciente y el lenguaje de la lógica consciente.
- Es el aglutinador que une a las sociedades, es su base de identidad.

- López Austin (Salmerón, s.f.) agrega que es un ingrediente de todos los códigos de conducta moral. Las leyes de la vida siempre han derivado la legitimidad de sus orígenes en el mito y la religión. Al respecto comenta que los hombres en sus relaciones cotidianas se afirman y buscan sustento en acontecimientos históricos y mundanos, pero también en historias teñidas de elementos sobrenaturales, en la inserción del mundo de los dioses; y así hacen una construcción doble de su devenir: el mundano y tangible y el sobrenatural y místico.
- Es un patrón de creencias que dan sentido a la vida. (Salmerón, s.f.)

Existen dos tiempos míticos importantes: el tiempo profano, el cual nos indica la pauta de cada instante por medio de un contador llamado reloj, y el tiempo sagrado, un tiempo usado en una realidad separada que trasciende relojes, cronómetros, calendarios y que nos indica nuestra relación con lo eterno, es el tiempo en donde suceden hechos simbólicos que marcan periodos o acontecimientos divinos y trascendentes. (Bierlain, 2001)

Para la cultura antigua o tradicional todo cuanto hacemos en la vida es sólo la recreación de hechos que ya tuvieron lugar en un tiempo primordial y que son narrados en los mitos. Dicho de otra manera, existen dos perspectivas en la historia, la lineal y la cíclica. La lineal tiene un inicio y un fin en el tiempo; en la cíclica la historia es la sucesión de ciclos idénticos y es en esta segunda perspectiva en la que se basan las culturas antiguas o tradicionales. Para López Austin (1998) el mito como relato hace referencia a una irrupción del “otro tiempo” en el “tiempo de los hombres” que provoca el origen de la realidad más vasta. Por su parte para Lévi-

Strauss (1987) el mito se define por un sistema temporal que se apoya del lenguaje y el habla y el cual se refiere a acontecimientos pasados (antes de la creación del mundo o de los primeros tiempos), los cuales forman una estructura permanente, es decir, simultáneamente al pasado, presente y futuro.

Nikolai Berdyayev⁷ (1979) sostiene en su obra *El significado de la historia* que “el mito es la historia conservada en la memoria popular de un acontecimiento pasado y trasciende los límites del mundo objetivo externo, desvelando un mundo ideal, un mundo de hechos sujeto-objeto. [...] Un mito contiene la historia que se conserva en la memoria popular y que ayuda a traer a la vida algunos estratos [...] enterrados en las profundidades del espíritu humano. (Citado por Bierlain, 2001, p. 36)

Mythos para los griegos tenía dos acepciones, como palabra y como narración. A su vez la raíz de *mythos* para la etimología proviene de la raíz *meudh, mudh*, que se refiere a recordarse, pensar, pensamiento, cuyo significado también es doble pues se refiere tanto a pensamiento o idea no expresada (*gedanke*) y a idea o pensamiento expresado (*wort*). Así “*mythos*: es la historia de lo maravilloso y *logos*, una historia verdadera; *mythos*: el mito filosófico de una idea; *logos*: su expresión didáctica. *Mythos*: el mito popular; *logos*: el sustrato de verdad que se encuentra en *mythos*”. (Ries, 2011, p.22)

⁷ Filósofo existencialista cristiano ruso.

Desde el punto de vista sociológico, es una representación colectiva que expresa los orígenes de una sociedad. Por tanto, no es sólo un simple relato: es el producto del pensamiento colectivo que se asume dentro de un sistema de creencias. Su valor reside en la fuerza de cohesión que se comunica a los miembros de la colectividad, es decir, genera justamente sentido de comunión, de pertenencia.

Una clasificación importante para este trabajo es la que hace Martin P. Nilsson (1961) sobre la religión griega en donde divide a la mitología en dos grandes categorías: La mitología religiosa y cultural que habla de la representación de los dioses, de la naturaleza, de sus características, morfología y atributos, cuando ese mito representa lo que caracteriza a una divinidad: su originalidad, su actividad, su campo de acción, sus representaciones y sus atributos.

Y la mitología fabulosa e histórica donde a su vez tenemos tres subcategorías:

- La mitología fabulosa en donde las narraciones tratan de aventuras de héroes y sus combates con animales reales o fantásticos Así se hace referencia a una acción moral social.
- La mitología histórica que nos habla de los personajes históricos.
- La mitología etiológica donde los relatos explican el origen de las razones de ser de las cosas, de las costumbres, de las instituciones. Estos son mitos muy propagados en los pueblos primitivos y entre los habitantes del campo. Casi siempre tienen un carácter profano.

Nilsson (1961) también coloca en esta categoría a toda mitología astral: los mitos solares, los mitos lunares, el nacimiento de los astros. Los mitos de la creación son, sobre todo, mitos etiológicos en los cuales, sin embargo, muy frecuentemente el elemento religioso o cultural ocupa un espacio importante.

2.3 El mito para los griegos

El antropólogo e historiador de las religiones Julien Ries (2011) indica que en el periodo neolítico (4500-2600 a.C.) encontramos diversas ceremonias que perpetuaban la tradición de culto a la fertilidad y a la fecundidad centrada en las diosas madres del mundo anatólico y mediterráneo. Cuando los aqueos –de origen indoeuropeo- invaden Creta en el inicio del segundo milenio la tendencia al culto hacia divinidades femeninas se mueve hacia su opuesto, ya que los indoeuropeos vienen con una religión patriarcal y con un *pantheon*⁸ en esencia masculino de dioses celestes. Y así se hace una especie de fusión y armonía entre los cultos cretenses. Esta fase va del 1580 al 1100 a.C., en el cual hay una armónica religión micénica en Grecia pues las diosas y los dioses de las dos civilizaciones se encuentran y coexisten.

⁸ *Pantheon*: Templo dedicado a todos los dioses.

El *pantheon* se forma de las divinidades cretenses e indoeuropeas. Es en este periodo micénico en el que se gestan las bases decisivas de la civilización y religión griega con: una divinidad principal, los ritos, los mitos, la Acrópolis de Atenas y los grandes santuarios como Delfos.

El culto se caracteriza por las ofrendas a la divinidad, danza, procesiones, un grupo de sacerdotes y ceremonias funerarias. En este tiempo ya se cree en la inmortalidad.

Hacia el año 110 a.C. la civilización cretense-micénica desaparece a causa de los nuevos invasores, los dorios guerreros indoeuropeos subdivididos en tribus. El mundo griego ocupa la costa Occidental de Asia Menor y las Islas del Egeo. Los griegos traen el alfabeto de Fenicia y se crea la primera ciudad dirigida por un dictador. Con ello el carácter indoeuropeo se acentúa en el culto al *pantheon* donde Zeus emerge en papel protagónico. (*ibid*)

Hacia el año de 1800 A.C. en Grecia se crea la polis, la ciudad, que se caracteriza por su culto a divinidades protectoras que se honran en los santuarios urbanos; estas divinidades velan por la ciudad y su culto es de corte político. Sin embargo, también sobreviven las divinidades del pueblo con sus misterios e iniciaciones. Sobresale la identificación con el niño divino nacido de la diosa madre asegurándoles a sus devotos la inmortalidad. Los dramas sacros y los mitos reaparecen y toman gran popularidad. En el año 776 a.C. se inauguran los juegos olímpicos, en carácter iniciático, con la exaltación de la fuerza y la victoria que derivan de la tradición naturista cretense. Por su parte la adivinación crea una

teología que se funda sobre los oráculos restituidos de los dioses y como Delfos con Apolo y Dodona con Zeus.

En la época clásica, entre los siglos V y IV a.C., el triunfo de los griegos sobre los persas, produce la sensación de tener una cultura y religión en común donde los santuarios dan testimonio de la universalidad de sus dioses y creencias. Las divinidades aqueas⁹ de Homero se convierten en los dioses de la nación griega, la religión se vuelve la amalgama más fuerte que une a los griegos en el periodo clásico. (Ries,2011).

Con la influencia oriental llega también la astrología y los cultos místicos,¹⁰ serán temas místicos populares en el apogeo entre el encuentro de Grecia y Oriente en la época de Alejandro Magno. Para la época helenística -periodo comprendido entre los siglos que van de la conquista de Alejandro Magno hasta el triunfo del cristianismo, seis siglos en total- la influencia en las transformaciones de la religión y culto están marcadas por las conquistas de Alejandro, como la invasión a Macedonia, la religión de la ciudad cambia y se torna cosmopolita.

⁹ Los aqueos fue un pueblo de origen indoeuropeo provenientes de los Balcanes que colonizan pacíficamente a Creta y cuya cultura fusionaron con los pueblos colonizados.

¹⁰ Los cultos místicos no son religiones, sino coexisten de forma simultánea a las religiones oficiales, cuyo modo de expresarse y de vivir es diferente a lo convencional, mucho más místico, de carácter interior. Este tipo de religiosidad se desarrolló paralelamente a los ritos permitidos. Los misterios eran el medio para que el interesado viviera experiencias que trascendieran la conciencia ordinaria porque están más allá del mundo perceptible para los sentidos. (Rubio Calatayud, Adela. (3 de agosto de 2018). Cultos místicos. *Revista de historia*. Recuperado de: <https://revistadehistoria.es/cultos-mistericos/>).

Los dioses orientales ingresan en el mundo helénico y el mundo griego secularizado es atraído por la influencia religiosa oriental. Así al lado de los dioses del Olimpo cohabitan divinidades extranjeras.

2.3.1 Homero

Homero es el más antiguo poeta épico de Jonia y el primero del que se conserva su obra. Vive en el siglo VIII a.C., y es un aristócrata que escribe para la sociedad culta de su tiempo. Sus dos grandes obras son *La Ilíada* y *La Odisea*. La primera trata sobre la guerra de Troya y la segunda sobre las aventuras de Telémaco y Ulises. Ambos poemas nos muestran una mitología consolidada y a los dioses como seres que intervienen en el destino del hombre, con los mismos sentimientos humanos, como la cólera, los celos, el amor. Para Homero los dioses que habitan el Olimpo son magníficos, fuertes, inmortales. (Ries,2011)

Los poemas homéricos son considerados las dos primeras obras de la literatura occidental, el comienzo de la literatura escrita y el final de la tradición oral; por ello en mayor o menor medida tendrán impacto en toda la literatura y otras artes que serán influidas por ellas. Así también fueron obras que más allá de entretener enseñan valores humanos y divinos, comportamientos sociales, sistemas políticos, costumbres y leyes.

2.3.2 Hesíodo

Otro de los grandes escritores griegos es Hesíodo. A diferencia de Homero, es un campesino que lucha como muchos otros por sobrevivir en una tierra de suelo poco fértil y bajo el dominio de una nobleza arbitraria. En sus obras nos habla de los

dioses, particularmente de Zeus, como protector de los hombres y maestro de los jueces. Los griegos lo valoran como forjador y organizador de su mitología, el gran compilador de la religión antigua griega, ya que puso por escrito y ordenó todo el cuerpo mitológico transmitido hasta su momento de forma oral, pero sobre todo inició su interpretación en su sentido moral y práctico.

A diferencia de Homero, Hesíodo habla en sus obras con frecuencia de sus experiencias personales como parte de su discurso, nos describe un lienzo del mundo nada idealizada, consciente del esfuerzo y trabajo que la vida requiere, por lo cual ofrece consejos prácticos para el hombre de campo y lo duro de la existencia. Con lo cual nos contacta con la parte más tangible de la vida. (Ries, 2011)

En su poema *Los trabajos y los días* glorifica la tierra y describe su evolución. De acuerdo a Hesíodo existen cinco razas: de oro, plata, bronce, los héroes y hierro. El oro y la plata son aspectos de la monarquía, de una soberanía donde la raza considerada de oro no trabaja ni conoce la guerra. Esta raza es contemporánea de Cronos, dios soberano que encarna la monarquía justa, la soberanía respetuosa y la justicia. La raza de plata representa a los injustos y dementes que se niegan a reconocer a los dioses del Olimpo –una soberanía injusta-. Las razas de bronce y los héroes representan los dos polos de la guerra; los de bronce son violentos, se pelean entre sí hasta que se destruyen; los héroes por su parte, son equitativos, ponen su servicio al poder ejercido por el buen soberano. Con la edad de hierro se sale del mundo mítico y se entra en la vida humana donde el bien y el mal se enfrentan. Esta división sucesiva de las razas refuerza la idea del mito donde lo primordial y lo mundano se hilan, desde la estirpe más divina y realizada hasta la

más terrenal y angustiada, que es precisamente la de los hombres; nuevamente se reitera la idea del mito como ese relato que nos cuenta de lo primigenio y sublime hasta lo más profano y real. Así, Hesíodo propone como solución para lograr la felicidad el trabajo de la tierra -tema que más adelante veremos es saturnino-. En su segundo trabajo literario la obra dramática *La Teogonía* nos cuenta sobre el caos original que se ordena en el mundo y sus dioses. (Hesíodo, 1990)

Roma, por su parte, con sus características de orden práctico y materialista tiene una mitología pobre comparada a la griega, pero con la decadencia de Grecia en el siglo II a.C. el predominio de Roma aumenta y así la mitología griega se latiniza pues los romanos van adoptando a los dioses de sus tierras conquistadas, así como sus correspondientes mitos. Es así que los mitos adquieren nuevas formas, los dioses nuevos nombres y la mitología griega trasciende a lo largo del tiempo.

2.4 Mito y psicoanálisis, mito y arquetipos

Las mitologías cambian aspectos y máscaras más no esencias. También en eras científicas la gente cree, rinde homenaje a materia inerte elevada a grado de símbolo, como banderas, escudos nacionales, palabras. [...] Nuevos credos aparecen y con ellos nuevos héroes y redentores. [...]. En todos los estratos se repiten, se leen o rezan a través de uno o un conjunto de mitos convertidos en ritual. (Megged ,1992, p. 23)

Lo que mueve a las personas a crear y creer en mitos es porque son la expresión de una verdad superior y trascendente que determina el destino y la finalidad de la humanidad. El conocimiento del mito proporciona a las personas bases para su comportamiento religioso y moral, así como caminos para realizar estas tendencias. Sin su respectivo credo, toda historia con posibilidades de ser mítica se quedaría sólo en leyenda. El mito se da también para explicar los fenómenos no comprensibles.

2.4.1 Mito y Psicoanálisis

En 1909 la psicología descubre el mundo del mito por medio de Freud¹¹ (2012) quien al estudiar la tragedia de Edipo y al profundizar en la simbología de los sueños comprende el mecanismo psicológico del mito. Relaciona los símbolos del mito con el mundo de los sueños, estableciendo desde su perspectiva que ello es debido al hecho de que el mito es el sueño de la tribu. Así, sueño y mito se correlacionarán y acercarán al psicoanálisis con la fenomenología de las religiones. El conocimiento del mito y su interpretación psicológica se hicieron necesarios para entender la historia de los pueblos y el comportamiento del individuo.

El sueño, según Freud (2012), sería el vocero del inconsciente, cuyo propósito es comunicar aquello que, a causa de la represión consciente, no se puede expresar abiertamente. El verdadero yo del ser quiere, por medio de esas imágenes oníricas, dar a conocer su mensaje; pero por lo general lo hace de la forma “disfrazada”, nunca directa, con imágenes y un lenguaje simbólico para que nuestro sensor consciente no bloquee el mensaje. Por ello, para poder “traducir” dicho mensaje, es necesario conocer sobre mitos, credo y folclore, entre otros.

¹¹ Sigmund Freud, médico neurólogo austriaco conocido como el padre del psicoanálisis, técnica psicológica que da gran importancia a los instintos que perviven en el subconsciente y que están reprimidos en el consciente.

Analizar un sueño y descubrir sus símbolos dan acceso a comprender el mensaje encubierto que permite al ser humano entender sus traumas de infancia, sus sentimientos destructivos y descubrir aquellos elementos que lo perturban. De igual forma, el mito -como un sueño con símbolos colectivos- tiene un desempeño similar, es decir, “los pueblos tienen su niñez, adolescencia y madurez. Los estratos primitivos son los paralelos a la niñez y son ellos los reprimidos por nuestro consciente, los que emergen convertidos en mitos, [...] mismos que permiten censurar o dejar los elementos reprimidos en el estrato de la imaginación”. (Megged ,1992, p.38)

Para Freud (2018) los mitos eran una especie de residuos desfigurados de fantasías de naciones enteras. Desde esta perspectiva el mito es una constante de la vida primitiva pues las bases inconscientes de los sueños son formas de pensamiento basadas en instintos primitivos o arcaicos. El mito es un drama muy antiguo que de una u otra forma se repite en el devenir de la historia colectiva e individual, pues son los relatos que expresan la esencia de cualquier pensamiento humano. Así, los mitos nos revelan ciertas tendencias de una persona que tal vez aun no reconoce o que dejó atrás. Los mitos se tornan en instrumentos que sirven a los pueblos a elaborar sus complejos psicológicos.

Citando al catedrático y ex director del postgrado en psicología de la Universidad de Costa Rica Manuel Martínez Herrera (2011): “En un sentido psicoanalítico el mito cumple la función de socializar aquella dramaturgia proscrita por la cultura que los individuos viven y padecen secretamente. Es la realización de un deseo colectivo prohibido que se vehiculiza a través del mito como espacio y posibilidad permitida

de existencia social, de allí su poderosa fuerza que trasciende los tiempos, por cuanto el secreto que devela alude a la más primitiva naturaleza humana, esto es el incesto, el parricidio, el fratricidio, el infanticidio, la envidia, la traición y las más “bajas” pasiones humanas. Alude también a las fantasías omnipotentes que resarcen nuestras propias debilidades y sentimientos de venganza, como posibilidad de su realización fantaseada y proyectada en una suerte de sueño diurno individual y colectivo a la vez. (...) El lenguaje mitológico está cifrado, es una alegoría que en su plasticidad comunica otro sentido, un sentido metafórico y velado en cuya conformación se conjugan una suerte de inconsciente social con simbolizaciones e interpretaciones colectivas, y un inconsciente individual que alude a las dimensiones onto-filogenéticas que constituyen la subjetividad y la humanidad. La ambigüedad del lenguaje literario a diferencia del científico, permite los intersticios para el afloramiento del inconsciente, (...) es decir, lo in-nombrado, que se ubica más allá del sentido común, del consenso social y de la convención comunicacional.” (192, 195).

2.4.2 Mito y Arquetipos

Por otro lado, Carl G. Jung, psicoanalista suizo alumno de Freud, ve en el sueño uno de los canales principales de información del ser humano, y encuentra que el acceso, las puertas para entrar en dicha información se da en forma de mitos, leyendas y cuentos.

Trata de dar una interpretación del mito relacionándolo con el inconsciente. Posteriormente, tanto Jung como sus alumnos, abordarán la mitología no sólo para su uso en la psicología clínica sino también para diversos estudios místicos y esotéricos, entre ellos la alquimia¹².

Para la tradición mitológica no cualquier relato pasado se difunde y trasciende, sólo aquellos que son expresión del pensamiento y sentir humano, el cual vuelve a rememorizarse, ritualizarse. (Jung,1962)

Para Jung el inconsciente, además de elementos y experiencias individuales también contiene experiencias colectivas en forma de arquetipos, de ahí la idea del inconsciente colectivo en donde los estratos más profundos del ser humano poseen contenidos colectivos, animados, y comunes, y se comunican por generaciones. Esta información retorna en el sueño, especialmente cuando la parte consciente no es capaz de enfrentar los problemas. (*ibid*)

¹² Creencia esotérica vinculada a la transmutación de la materia. Considerada una protociencia o disciplina filosófica que contiene nociones de química, física, astrología, metalurgia, espiritualismo y arte.

2.4.2.1 Arquetipos

Para Jung los contenidos del inconsciente individual son en esencia los llamados complejos de carga afectiva, que forman parte de la intimidad de la vida anímica; a diferencia de los contenidos del inconsciente colectivo que denomina arquetipos.

(1970)

Son un sustrato transpersonal y transcultural que determina al individuo; subsisten en el inconsciente colectivo de forma innata y se transmiten de generación en generación; se manifiestan con cierta universalidad simbólica encontrada por ejemplo en la mitología de los más diversos pueblos y tiempos. (Martínez, 2011)

Los arquetipos son una especie de genealogía ancestral que siempre conservan rasgos prototípicos que los caracterizan y hacen reconocibles como tales y entre sí, fundamentalmente a partir de aspectos temáticos e “imágenes primordiales” a ellos asociados. Expresan procesos ípsíquicos de forma simbólica y cada cultura los manifiesta en función de los símbolos surgidos de su experiencia histórica. (Jung, 1970)

Los arquetipos son complejos de vivencias, que aparecen fatalmente o sea que fatalmente comienza su acción en nuestra vida personal. (...) En ciertas circunstancias, como nuestro equívoco más personal o nuestro mejor atrevimiento. (...) Cuando todos los apoyos y muletas se han roto, y ya no hay detrás de uno seguridad alguna que ofrezca protección, sólo entonces se da la posibilidad de tener la vivencia de un arquetipo que hasta ese momento se había mantenido oculto. (...) Pero ¿cómo otorgamos significado? ¿de dónde lo tomamos? (...) Nuestras formas de otorgar significado son categorías históricas que se pierden en una oscura antigüedad. (...) No existe una sola idea o concepción esencial que no posea antecedentes históricos. Todas se basan en última instancia en formas primitivas arquetípicas, que se hicieron patentes en una época en la que la conciencia todavía no pensaba, sino que percibía. El pensamiento era objeto de la percepción interna; no era pensado sino experimentado como fenómeno, algo así como oído o visto. El pensamiento era esencialmente revelación, no era algo que se descubría sino algo que se imponía o que convencía por su facticidad inmediata. (*ibid*, 37-40)

De acuerdo a Jung todos los arquetipos tienen aspectos positivos y negativos y, por lo tanto, resultan indescriptibles debido a su riqueza en relaciones. Aunque racionalmente intentamos definir su univocidad perdiendo de vista lo esencial, pues justo es su plurivocidad, su abundancia de relaciones casi inabarcable, que hace imposible toda definición única. En esencia son de conformación paradójica. Comienza a manifestarse casi siempre por un callejón sin salida o alguna circunstancia imposible, cuyo proceso puede presentarse en un sueño o en una breve experiencia, o incluso durar meses o años lo cual dependerá de la situación de partida, el tipo de individuo implicado en el proceso y el tipo de meta a alcanzar. La variedad de símbolos fluctúa muchísimo pues, aunque en principio todo puede comenzar a experimentarse simbólicamente, no se trata de peligros de cartón, sino de riesgos muy reales, de los cuales en ciertas circunstancias puede depender un destino. (1970)

La escuela junguiana fue la que más profundizó en el estudio de mitos, sagas, leyendas, cuentos infantiles, literatura y alquimia pues para Jung son el referente simbólico en el cual se encuentran el consciente y el inconsciente y, al ser estos un aflorar del mundo interior, se convierten en la llave para conocerlo. Para Jung, el mito pertenece a los productos del inconsciente, ya que el adulto puede toparse con reminiscencias infantiles de su pasado individual y de ahí incluso si se intensifican, pueden llegar hasta las huellas de un estado espiritual arcaico colectivo.

Tenemos en nosotros mundos transpersonales. Toda una humanidad está en nuestra vida. Pensamos, actuamos y vivimos estos símbolos que trascienden nuestra experiencia, principalmente en mitos y sueños. (Megged,1992, p.69)

Como mencionaba Jung, los nombres y palabras son vestiduras pobres para la experiencia humana, sin embargo, por lo menos le permiten presentir su naturaleza.

El consciente y el inconsciente son caras de la misma realidad, lo mismo que el mito y la ciencia, la religión y la razón. [...] El mundo del científico, sus laboratorios en los cuales contempla al experimento, el observatorio desde el que trata de descubrir las galaxias, la capacidad de pensar y actuar en el abstracto [...]. El mundo de los mitos tiene una intensa expresión dramática ritual, que viene como en el mundo de las ciencias a descubrir lo que intuye o cree.

Aplicar lo que aprendió y a darle un espíritu de acción en el cual cada individuo interviene. Y esta acción debe oficiar como identificación con lo superior, como posibilidad de entrar, ser parte e influir en el mundo, de crear fenómenos o abolirlos, de convertir lo cotidiano y pasajero en eterno y trascendente. (Megged,1992, p.94-95)

Al explorar los estratos más profundos de nuestra alma nos adueñamos del sentido de la cultura antigua. Uno de los principios de la psicología analítica es que las imágenes oníricas deben comprenderse simbólicamente y no de forma literal. Así como el hombre contemporáneo invierte su energía e interés en la ciencia y tecnología, de igual forma los hombres de los primeros tiempos lo hacían no en captar exacta y objetivamente la realidad del mundo, sino de adaptarla estéticamente a fantasías y esperanzas subjetivas. Para los antiguos todo era antropomórfico o teriomórfico,¹³ hombre o animal. El pensamiento onírico se mueve hacia atrás, hacia las materias primas del recuerdo. (Jung,1962)

¹³ Teriomórfico: Toda representación humana con partes de animal o cualquier figura de animal con anatomía parcialmente humana.

Es probable que para el hombre moderno el mundo de los mitos lo lleve al polo opuesto de su racionalidad, pero para el hombre antiguo era una *veritas veritatis*,¹⁴ pues para él cada mito “es un testimonio de una teofanía fundadora de la existencia”. (Schajowicz, 1962, p.11)

Los mitos se forman en un pensamiento humano en el cual existe un sentido cósmico de las cosas, de un pensamiento que evoca seres divinos en cuyas vidas se hacen visibles las normas que rigen al universo.

La búsqueda de los dioses perdidos [...] habrá de agudizar nuestra percepción de cuatro aspectos de lo humano: el origen, la medida, el destino y la libertad. [...] Pues en la comprensión de lo mítico se le revela su origen al ser humano su origen y su medida; por estar dispuesto a “vivir” el *mythos*, él llega a vislumbrar su destino y su libertad. (Schajowicz, 1962, p.13-14)

Para el hombre antiguo -iniciador de nuestra historia- la medida de todas las cosas no es el hombre sino el dios. Tal vez el olvido de esos orígenes divinos es lo que nos mantenga hoy en una alienación social, olvidando el mundo de posibilidades que ya podíamos ver en los mitos griegos, por ejemplo.

“El alma no puede vivir sin imágenes so pena de dejar de ser alma”. (*Ibid*, p.27) El *mythos* es la palabra que registra la imagen de lo divino tal como ésta surge del contacto entre el dios y el alma.

¹⁴ *Veritas veritatis*: La verdad de la realidad.

“Dicen que los miembros de la familia mitológica personificaban en un principio las fuerzas de la naturaleza física: cielo, mar, bosque, tierra, volcanes. Esto es cierto, sí, pero a un nivel más profundo personifican el juego de contarnos de qué se compone el mundo, el cosmos”. (Martín Bauca, 2005, p.15)

Y así cada dios tiene una leyenda particular, cada dios hizo cosas propias y, simbólicamente, tienen diferentes significados. Así para las finalidades de este trabajo defino al mito como la historia sagrada, didáctica y significativa que trata sobre seres sobrenaturales o dioses que dieron origen a nuestro mundo, el hombre y sus leyes; se da en un tiempo circular y son una herencia compartida de recuerdos arcaicos transmitidos conscientemente de generación en generación.

2.5 La historia del mito de Saturno

En la antigüedad Saturno fue uno de los siete planetas dotados de los poderes demoniacos a los que pertenecían cierta clase de entidades, animales, plantas, hombres, minerales, procesos biológicos y meteorológicos, caracteres y situaciones de vida. Según este tipo de pensamiento, dichos planetas fortalecían o debilitaban su efecto, de acuerdo a su posición en el cosmos; es importante resaltar que la naturaleza de los mismos no sólo era determinada por propiedades astronómicas o físicas sino también por la mitología heredada acerca de los dioses.

Las diversas ideas astrológicas árabes sobre Saturno provienen de aquellas que existían acerca del primitivo dios latino de las cosechas, que se funden con las creencias en torno a Cronos, hijo de Urano, a quien Zeus destronó. Todo este imaginario se sincretiza con la concepción de Cronos, el dios del tiempo. (Klibansky y Panofsky, 2004)

En primer lugar, existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso tártaro]. [...] Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. [...] Luego acostada con Urano, alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tea, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe de áurea corona y a la amable Tetis. Después de ellos nació el más joven, Cronos, de mente retorcida, el más terrible de los hijos y se llenó de un intenso odio hacia su padre. Dio a luz además a los Cíclopes de soberbio espíritu, a Brontes, a Estéropes y al violento Arges [...] el vigor la fuerza y los recursos presidían sus actos. También [...] nacieron otros tres hijos enormes y violentos: [...] Coto, Briareo y Giges, monstruosos engendros.

Pues bien, cuantos nacieron de Gea y Urano, los hijos más terribles, estaban irritados con su padre desde siempre. Y cada vez que alguno de ellos estaba a punto de nacer, Urano los retenía a todos ocultos en el seno de Gea sin dejarles salir a la luz y se gozaba cínicamente con su malvada acción.

La monstruosa Gea, a punto de reventar, se quejaba en su interior y urdió una cruel artimaña, [...] forjó una enorme hoz y luego explicó el plan a sus hijos. Armada de valor dijo afligida en su corazón:

“¡Hijos míos y de soberbio padre! [...] podremos vengar el cruel ultraje de vuestro padre; pues él fue el primero en maquinarse odiosas acciones”.

[...] el poderoso Cronos armado de valor, al punto respondió con estas palabras a su prudente madre:

“Madre, yo podría, lo prometo, realizar dicha empresa, ya que no siento piedad por nuestro abominable padre; pues él fue el primero en maquinarse odiosas acciones”.

[...] Gea puso en sus manos una hoz de agudos dientes y disimuló perfectamente la trampa.

Vino el poderoso Urano conduciendo la noche, se echó sobre la tierra ansioso de amor y se extendió por todas partes. El hijo, saliendo de su escondite, apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás [...].

Luego Rea, entregada a Cronos, tuvo famosos hijos: Hestia, Démeter, Hera [...], el poderoso Hades que reside bajo la tierra con implacable corazón, resonante Ennosigeo (Poseidón) y el prudente Zeus, padre de dioses y hombres, por cuyo trueno tiembla la anchurosa tierra.

A los primeros se los tragó el poderoso Cronos según iban viniendo a sus rodillas desde el sagrado vientre de su madre, conduciéndose así para que ningún otro de los ilustres descendientes de Urano tuviera dignidad real entre los Inmortales. Pues sabía por Gea y el estrellado Urano que era su destino sucumbir a manos de su propio hijo, por poderoso que fuera, víctima de los planes del gran Zeus. Por ello no tenía descuidada la vigilancia, sino que, siempre al acecho, se iba tragando a sus hijos; y Rea sufría terriblemente.

Pero cuando ya estaba a punto de dar a luz a Zeus, [...] entonces suplicó enseguida a sus padres, [los de ella, Gea y el estrellado Urano], que le ayudaran a urdir un plan para tener ocultamente el parto de su hijo y vengar las Erinias de su padre [y de los hijos que se tragó el poderoso Cronos de mente retorcida].

Aquellos escucharon atentamente a su hija y la obedecieron; la pusieron ambos al corriente de cuanto estaba decretado que ocurriera respecto al rey Cronos y a su intrépido hijo, y la enviaron a Licto, a un rico pueblo de Creta, [cuando ya estaba a punto de parir al más joven de sus hijos, el poderoso Zeus. A éste le recogió la monstruosa Gea para criarlo y cuidarlo en la espaciosa Creta].

Allí se dirigió, llevándole, al amparo de la rápida negra noche, en primer lugar, a Licto. Le cogió en sus brazos y le ocultó en una profunda gruta, bajo las entrañas de la divina tierra, en el monte Egeo de densa arboleda. Y, envolviendo en pañales una enorme piedra, la puso en manos del gran soberano Uránida, rey de los primeros dioses. Aquél la agarró entonces en sus manos y la introdujo en su estómago, ¡desgraciado! No advirtió en su corazón que, a cambio de la piedra, se le quedaba para el futuro su invencible e imperturbable hijo, que pronto, vencíéndole con su fuerza y sus propias manos, iba a privarle de su dignidad y a reinar entre los Inmortales.

Rápidamente crecieron luego el vigor y los hermosos miembros del soberano. Y al cabo de un año echó fuera de nuevo su prole el poderoso Cronos de mente retorcida, engañado por las hábiles indicaciones de Gea, [vencido por la habilidad y fuerza de su hijo]. Primero vomitó la piedra, última cosa que se tragó; [...] libró a sus tíos paternos de sus dolorosas cadenas, -a los Uránidas: Brontes, Estéropes y el vigoroso Arges-, a los que insensatamente encadenó su padre; aquéllos le guardaron gratitud por sus beneficios y le regalaron el trueno, el llameante rayo y el relámpago. [...]

Habitan bajo la tierra los Titanes que, sumergidos en el tártaro, rodean a Cronos. (Hesíodo, 1990, p. 76-108)

2.5.1 Características de Cronos/Saturno de acuerdo al mito

Desde sus inicios Cronos sobresale para los griegos como dios benefactor y protector del hombre, un dios benigno de la agricultura, el señor de la edad de oro

(*Teogonía*), cuando los hombres gozaban de abundancia y felicidad; concebido como el señor de la edificación de las ciudades, el padre de los dioses y los hombres, de la sabiduría que el tiempo da.

Cuando al mismo tiempo nacieron los dioses y los hombres mortales, primero los Inmortales que tienen moradas olímpicas crearon la Edad de Oro de los hombres que hablan. Bajo el imperio de Cronos que mandaba en el Urano, vivían como dioses, dotados de un espíritu tranquilo. No conocían el trabajo, ni el dolor, ni la cruel vejez; guardaban siempre el vigor de sus pies y de sus manos, y se encantaban con festines, lejos de todos los males, y morían como se duerme. Poseían todos los bienes; la tierra fértil producía por sí sola en abundancia; y en tranquilidad profunda, compartían estas riquezas con la muchedumbre de los demás hombres irreprochables. (Hesíodo, 1990, p.150)

Por otro lado, era el dios triste, destronado y solitario que habitaba en los confines de la tierra y el mar, el desterrado señor de los dioses del subsuelo que vivía prisionero en el tártaro, dios castigador, limitativo, categórico, frío.

[...] bajo la tierra como lejos está el cielo de la tierra; [esa distancia hay desde la tierra hasta el tenebroso tártaro]. Pues un yunque de bronce que bajara desde el cielo durante nueve noches con sus días, al décimo llegaría a la tierra [...]. En torno a él se extiende un muro de bronce y una oscuridad de tres capas envuelve su entrada; encima además nacen las raíces de la tierra y del mar estéril [...]. Enorme abismo: no se alcanzaría su fondo ni en todo un año completo, si antes fuera posible franquear sus puertas; sino que por aquí y por allá te arrastraría huracán ante huracán terrible. Horrendo, incluso para los dioses inmortales [...].

Allí tienen su casa los hijos de la oscura noche, Hipnos y Tánato, terribles dioses, [...] delante se encuentran las resonantes mansiones del dios subterráneo [el poderoso Hades]; guarda su entrada un terrible perro, despiadado [...] al acecho, se come al que coge a punto de franquear las puertas. (*Ibid*, p.160)

De ahí que posteriormente se le llegara a considerar también dios de los muertos, comedor de carne cruda, y consumidor de todo; el devorador de niños, y el que se tragó a todos los dioses y exigía sacrificios. Así, la hoz se convierte en símbolo de una terrible afrenta y al mismo tiempo en instrumento de recolección.

2.5.2 Cronos-Saturno como planeta

La religión primitiva de los griegos tenía como una de sus características el culto a los astros que reconocieron y adoraron como dioses de su destino. Además del sol –el astro más visible- consideraban que había otros cuatro planetas que les fueron transmitidos por los babilonios. Al recibir el conocimiento sobre los astros-dioses los griegos sincretizaron sus creencias respecto a sus propios dioses indígenas, y las adoptaron a la de los recién adquiridos planetas babilonios. (Klibansky y Panofsky, 2004) Por ejemplo, Nebu para los babilonios era Hermes,¹⁵ quien para los griegos era el dios de la escritura y la sabiduría; Ishtar era Venus¹⁶, la gran diosa del amor y la felicidad; Nergal era Ares¹⁷, dios severo de la guerra y el infierno; Marduk era Zeus¹⁸, el monarca regio. Y el extraño dios Nihib era Cronos¹⁹, al que a veces se le consideraba el representante nocturno del sol, que “con su crueldad y su ancianidad (su edad se correspondía con la duración de su revolución.

¹⁵ Mercurio para los romanos.

¹⁶ Afrodita para los romanos.

¹⁷ Marte para los romanos.

¹⁸ Júpiter para los romanos.

¹⁹ Saturno para los romanos.

En marcado contraste con la marcha acompasada de su [hijo Zeus] y el raudo movimiento de su [nieto Hermes]; su destronamiento ensombrecía sus peculiares poderes, pero en modo alguno lo demeritaba". (*Ibid*)

Todo este sincretismo se conjuntó y fue expuesto por primera vez de manera completa en el texto *Epinomis*;²⁰ (Azcárate, 1872) atribuido a Platón en su época de vejez (369-347 A.C.); los pitagóricos parecen haber sido los primeros en equiparar sus dioses con los dioses babilónicos.

Cabe mencionar que el planeta Saturno era conocido en Mesopotamia con el nombre correspondiente al acadio *kayamanu*, que significaba "el fijo" "el sólido", "el constante". (Klibansky y Panofsky, 2004)

A Saturno se le calificó de constante pues mostraba menos anomalías y cambios que otros astros, de ahí que se le equiparará con el sol. Saturno era el dios guerrero y arcaico. También se le relacionó con todo lo frío de la tierra debido a su distancia del sol. Fue en el año 330 a.C. cuando se fundó la primera escuela de astrología en Cos en la cual se difunde la materialización de las cualidades planetarias. Lo que acercó el pensamiento griego al postulado básico de la astrología, es decir, que el destino o dependencia de todo lo ocurrido se debía en gran parte a sus símiles con

²⁰Es un diálogo que quiere decir "complemento de las leyes", texto que habla de la sabiduría y por qué medio se consigue.

las características planetarias. El momento de esta creencia se vio reforzado cuando la pregunta acerca del destino de cada individuo se puso sobre la mesa y ninguno de los sistemas filosóficos o la religión oficial pudieron dar una respuesta que diera satisfacción a su fe más que su razón. (*ibid*)

2.5.3 Cronos/Saturno en la astrología antigua

El conocimiento astronómico y astrológico de los griegos tiene su origen en la antigua astronomía oriental, aunque será el caldeo Beroso quien la desarrolla y resume sistemáticamente. Beroso nació hacia el 350-40 a.C. y en sus comienzos fue sacerdote del templo de Bel en Babilonia. Además, fundó la escuela de astrología de Cos, escribió la obra *Babyloniaca al selúcida Antíoco I*, donde compiló el saber babilónico sobre los astros, y que parece haber sido la fuente principal del conocimiento astrológico de los escritores del Imperio tardío. Es en esta misma época donde se forma la idea de dividir los planetas en “benéficos”, como Júpiter y Venus, “neutro”, como Mercurio y “maléficos”, como Marte y Saturno, lo que ya era del dominio público en el siglo I a.C. Esta primera división caldea influyó en todas las afirmaciones astrológicas posteriores. (Varela, 2012)

En esta concepción se fusiona la idea de la divinidad con la del astro, cuya importancia para los astrólogos es sobresaliente en la medida que ejerce influencia directa en el hombre y su destino; desde esta perspectiva se describe a Cronos-Saturno como generador y gobernador de un vasto número de tipos de hombres y una serie de sustancias, partes del cuerpo, enfermedades y formas de morir.

Ya Manilio²¹ (2002) hace una de las más antiguas afirmaciones astrológicas sobre la naturaleza de Saturno que se conserva hasta nuestros días, donde se le ve como un astro de carácter sombrío, derribado de su trono y expulsado del umbral de los dioses. Y es en el extremo opuesto del eje del mundo, en la parte más baja de los cielos, en el *imum coeli* o fondo del cielo desde donde observa al mundo con mirada hostil, donde ejerce sus poderes y rige los fundamentos del universo. Su destino mítico fue determinado por su paternidad y es así que ahora tiene en sus manos la suerte de los padres y los ancianos.

En el vértice opuesto, donde el universo se asienta ocupando su base y desde donde contempla la parte trasera del globo, en medio de la noche, en esa morada promueve su influencia Saturno; él, que fue arrojado en cierta ocasión del gobierno del universo y del trono de los dioses, en su calidad de padre ejerce sus poderes sobre los destinos de los padres y la fortuna de los viejos. El sobrenombre puesto por los griegos, *Daemonium*, designa las influencias dignas de tal nombre. (Manilio, 2002, Libro II, verso 930-935)

Su posición original de poder como señor del mundo y rey de dioses lo relacionaron con la autoridad, tutela, gran fama y alto rango. Su vinculación con el patrocinio de la tierra, madera, piedra, agricultura y ganadería también se relaciona con Saturno, -el dios romano de las cosechas-. Además, se le conecta con las partes más sólidas del cuerpo humano, como los huesos, tendones y piel, entre otras que se relacionan con su naturaleza terrosa y su cualidad de ser un dios estructural y limitador. Su frialdad se asocia con las lágrimas o personas que trabajan en ambientes u objetos

²¹ Marco Manilio fue un poeta y astrólogo latino contemporáneo de Augusto y de Tiberio, que nació probablemente en el norte de África. Compuso el poema más antiguo conocido sobre astrología y astronomía: *Astrónomicon* o *Astrónómica* –traducido en español como *Astrología*– compuesto en cinco cantos o libros.

húmedos, con la vejiga, las glándulas y la muerte por ahogamiento, con enfermedades como la hidropesía o el reumatismo todo esto relacionado con la interpretación pitagórica y órfica de Cronos como dios marino y fluvial. En varios textos pitagóricos y órficos describen al Cronos mítico de naturaleza fría y accidentalmente húmeda. Plinio acota que “Saturno trae lluvias cuando pasa de un signo zodiacal al siguiente”. Ptolomeo indica que “produce hombres de disposición fría y húmeda cuando está en el este, fría y seca cuando está en el oeste. Los astrólogos posteriores no vieron incomprensible su contradicción húmeda-seca.

Debido a las desdichadas experiencias familiares que se narran en el mito, también se le asocia con el celibato, la esterilidad, viudez, abandono de niños, orfandad, violencia y malevolencia.

Por su derrocamiento y confinamiento en el tártaro se le asocia a la tristeza y melancolía, preocupación, maltrato, con mendigos, cadenas, cautiverio y ocultamiento (Klibansky y Panofsky, 2004); todas ellas características encontradas en *La casa de Bernarda Alba*, mismas que analizaremos más adelante en el capítulo tres.

La lentitud de su revolución generaba que los nacidos bajo su influencia fuesen considerados indolentes o relacionarlos con la pesadez, el plomo y las litigaciones prolongadas.

También se le calificaba de voraz -que encontró su analogía en Aristóteles en la semiótica del melancólico. “La alta tensión constante de la vida espiritual del melancólico, que tenía su origen en el cuerpo y por lo tanto era independiente de la

voluntad, hacía que le fuera tan imposible actuar razonablemente [...] lo que impedía la reflexión serena, [...] era la vehemencia. Los melancólicos seguían en todo su capricho, carecían de control de ninguna clase y eran esclavos de una concupiscencia ingobernable”. (*Ibid*, p. 58) Además, se le conectaba con la firmeza, tenacidad, tiranía, avaricia, codicia, acaparamiento y pensamiento profundo.

Aunque no de manera detallada, los astrólogos ya incluían de forma somera la teoría de los humores relacionada a los planetas. A grandes rasgos, dicha teoría se basaba en las partes del cuerpo visibles y tangibles: la bilis amarilla, la bilis negra, la flema y la sangre formaban el conjunto de los cuatro humores; se pensaba que estos humores estaban en sintonía con los elementos cósmicos y las divisiones del tiempo, y de acuerdo a como se combinaran, determinaban el carácter de una persona y por ende controlaban toda la existencia humana. Vettius Valeris²² y sus sucesores del Imperio tardío relacionan a Saturno con la bilis negra –que se consideraba una degeneración perniciosa de la bilis amarilla o de la sangre- que daba un carácter melancólico, ya que tenía la cualidad de afectar el ánimo, pues como sucede con la piedra o el hierro, podía ser poderosamente afectado por el calor y el frío.

²² Fue un astrólogo helenístico contemporáneo de Ptolomeo. Escribió la *Antología* un compendio de diez volúmenes donde hace un detallado tratado de astrología.

Si la bilis negra es muy fría genera letargo o necesidad, si por el contrario es demasiado caliente produce alocamiento y excitabilidad. (Gramaglia, 2008)

[...] todos estos rasgos míticos se reinterpretan como tipos de cosas y sucesos terrenales; las diversas experiencias y cualidades del dios se materializan por así decirlo, en categorías de sustancias terrenales, y, sobre todo, en categorías del carácter y destino humano. (Kiblansky y Panofsky, 2004, p.153)

Fue en la época del neoplatonismo cuando se exaltan y aúnan a las características negativas de Saturno sus cualidades positivas. Ya que para ellos los datos míticos y científicos que les arrojaba la astrología los utilizaron para encontrar una unidad metafísica que diera sentido a toda la existencia física.

Dicha unidad metafísica desciende gradualmente y se ramifica en la multiplicidad de las cosas terrenales y se va escalonando en una serie vertical hasta llegar a la existencia mineral inmóvil.

Este principio que gobierna estas cadenas del ser fue simbolizado con los cuerpos celestes que ocupaban una posición intermedia entre este mundo y lo que está sobre los cielos. (Kiblansky y Panofsky, 2004)

Fue entonces como se vincularon las series neoplatónicas a las categorías astrológicas, pues ambas relacionaban ciertos fenómenos terrenales con ciertos planetas y ciertos signos del zodiaco. Sólo que para los neoplatónicos los cuerpos celestes eran vistos como símbolos metafísicos por medio de los cuales se hacían visibles los diversos grados de la estructura del Todo, y como principios

cosmológicos en base a los cuales se ordenaban las emanaciones del Todo-Uno²³ hacia el mundo material y viceversa, es decir, la ascensión del mundo material hasta ese ámbito superior. Para el neoplatonismo ningún astro podía tener ninguna influencia maligna en la materia al formar parte del Todo-Uno.

Para ellos Saturno era el primer padre de todos los dioses planetarios y tenía su asiento en el cielo más alto, siendo la figura más exaltada del *pantheon* pues simbolizaba el intelecto frente a Zeus, que representaba el alma. El mito de que devorase a sus hijos era interpretado como una metáfora donde el intelecto retiene sus creaciones –hijos- hasta que da a luz al alma. Se ubica a Saturno como un dios amigo de la humanidad, bajo cuyo poder predominaba la modestia, la ley y la bondad alegre, considerándolo también el arquitecto del mundo que como padre del todo, desde el tártaro, transmitía a sus hijos los principios básicos del universo. El pensamiento racional y especulativo también se relaciona con Saturno. (Kiblansky y Panofsky, 2004)

²³ El principio de todo lo existente es la unidad absoluta que es la realidad suprema o gran vacuidad; de ella emanan todas las demás realidades: el logos, verbo o también llamada inteligencia que contiene las ideas; luego el logos engendra al nous o espíritu que sería como esa luz que emana el Uno Supremo, una especie de inteligencia no racional sino mística y; el tercer nivel sería el alma que por un lado se liga al nous y por el otro a los sentidos de los cuales es la plasmadora en el plano material.

Cabe mencionar que es innegable que todo proceso creativo está influido por otros, por lo que nos rodea, lo que absorbemos y aprendemos, y por supuesto García Lorca no fue una excepción, pues de trasfondo podemos ver la influencia de los mitos en su obra literaria, que consciente o no, Lorca expone en varias de sus obras, sin embargo, el tema de los límites y la libertad -relacionados a Saturno- se ven exponencialmente reflejados en la obra de *La casa de Bernarda Alba*.

Capítulo 3: El mito de Saturno en la casa de Bernarda Alba

3.1 La casa de Bernarda Alba

Esta obra, escrita en 1936, que Lorca tituló al inicio como *Drama de mujeres en los pueblos de España*, se basó en personajes reales, en personas que existieron en Asquerosa, el pueblo donde vivió de niño. Su inspiración fue una mujer apodada Frasquita Valderrubio, una viuda vecina de sus primos que gobernaba predominantemente a sus hijas solteras. (Ruíz, 2015)

La puesta en escena fue estrenada por primera vez el 8 de marzo de 1945 en el Teatro *Avenida* de Buenos Aires, Argentina, en la compañía de Margarita Xirgu, cuando ya habían transcurrido casi diez años de la muerte de su autor.

En esta obra Federico García Lorca utiliza pocos adornos en la estilística de la misma. Esta característica puede ser relevante pues es factible que lo haya hecho con el deseo de dar mayor realidad y severidad a sus personajes, con una tonalidad más sobria que resonara con la historia misma.

El teatro es poesía que se eleva de la página y se hace humana. El teatro exige que los personajes que aparecen en escena lleven vestidos de poesía y que al mismo tiempo sus huesos y su carne sean visibles. (Stainton, 2001: 516)

La trama se centra en la vida de una viuda llamada Bernarda y sus cinco hijas solteras que viven en un árido pueblo español. La historia se desarrolla en pleno verano. Bernarda informa a sus herederas que por los siguientes ocho años se mantendrán vestidas de negro por el duelo de su padre, que acaba de morir. Enclaustradas en casa, excepto para ir a misa, se entretienen bordando un ajuar de novia.

Me pregunto sobre esta contradictoria orden de dedicar su tiempo a coser un ajuar de novia cuando han sido condenadas a un largo confinamiento. Quizá se les imponga por falta de quehaceres al interior de su casa dado que gozan de gente a su servicio. Tal vez otra razón es que coser un ajuar de novia forma parte de los “deberes para las señoritas decentes” socialmente bien visto. También podría ser que a Bernarda le preocupe morir antes de que concluya el enclaustramiento de sus hijas y quiera prepararlas para casarse en algún momento futuro y no se queden solas ni desamparadas.

Pese al encierro, dos de las hijas, Martirio y Adela, están enamoradas de un soltero del pueblo de veinticinco años, llamado Pepe el Romano. Sin embargo, las hermanas se enfrentan a un obstáculo más, pues la tradición manda que Pepe pida la mano de Angustias, la hija mayor de treinta y nueve años.

Me atrevo a pensar que Angustias no está verdaderamente interesada en Pepe y aferrarse a él no tiene otra finalidad que deshacerse del estigma de tener treinta y nueve años y aún ser una mujer soltera. También es un muy buen escape del yugo de Bernarda.

Por otro lado, Adela, al ser la más joven de todas las hijas de Bernarda, se siente atraída hasta la locura por Pepe, pues es la de mayor ímpetu y pasión, no sólo por el carácter que posee sino por la fuerza propia de su edad.

En el caso de Martirio, y como veremos más adelante en el análisis de su personaje, es una mujer de mediana edad que ya fue atrapada por el ostracismo impuesto por su madre. Es una mujer cuyo cuerpo y alma se deformó por el tiempo y la dureza de su entorno, en el fondo todavía anhela amar, sentir, vivir.

Al transcurrir la obra vemos que, en un acto de rebeldía, Adela logra mantener encuentros sexuales con Pepe por las noches, hasta que deciden huir pese a cualquier estigma o consecuencia que su determinación pueda acarrear. Bernarda, alertada por Martirio, se entera de los planes de los amantes e intenta matar a Pepe con un revólver. Adela pensando que su amado murió, se ahorca, se suicida.

Como vemos, el deseo sexual está presente como un ingrediente constante en las hijas de Bernarda; la carencia de un hombre eleva esa tensión de vida, de eros, que todas contienen y reprimen a causa de su madre. La única excepción es Adela, quien ha probado el placer de la vida, y no tolera la triste y seca existencia de sus hermanas. Por eso se rebela contra un destino estéril impuesto por Bernarda. Una madre para quien los sentimientos personales son irrelevantes y en cuya casa la vida se rige por las tradiciones y la religión.

La obra comienza y termina con un “silencio”. El primero a razón de los funerales de Antonio María Benavides. El segundo como resultado del suicidio de Adela. La muerte vestida de negro contrasta con las blancas paredes de la escenografía, indicada por el propio Lorca, como símbolo de eros y tanatos, de la vida y la muerte que se acompañan envueltos en una contradanza, siendo las dos caras de la existencia.

Alrededor de las tenues luces que iluminan el interior de la casa, arde, junto al fuego, la piel de las hijas, sus pasiones son cubiertas por la rigidez y la limitación del negro luctuoso, el silencio y el bordado.

El teatro puede convertirse, de múltiples maneras, en espejo del mundo. Un espejo que devuelve una imagen más o menos fiel, más o menos deformada de lo que llamamos la vida. Pero no es toda la vida ni la vida de todos lo que importa en el teatro, sino la de ciertos personajes que se encuentran en ciertas situaciones, que enfrentan una realidad que nosotros, los espectadores, podemos reconocer y aceptar con esa actitud cómplice del que dice: sí, así es la vida. El mundo del teatro de García Lorca es, en sus mejores obras, un mundo de mujeres y es, de alguna manera, un mundo trágico. Esas mujeres, esas endemoniadas que se van secando, marchitando, pudriendo sin remedio o bien que, si se atreven a rebelarse, deben enfrentar la condena de los otros, y a veces incluso la muerte. (Fe, 2009, p.139)

El tema en *La casa de Bernarda Alba* es el encierro y el silencio, la libertad contra el conservadurismo. Las hijas no pueden salir porque no tienen las llaves. Son custodiadas por el luto, por las apariencias de riqueza; y la pureza que se les exige para poder ser, algún día, valoradas como esposas o bien como solteras decentes y respetables. Sin embargo, las murmuraciones acechan, afuera por las vecinas y adentro, por las criadas, e incluso por ellas mismas. Su mundo es devastado por el olvido, el odio y el pecado. (*Ibid*)

En las hijas sólo predomina el deseo del sexo que ronda a las afueras; no conocen el amor, sólo la pasión reprimida, distorsionada, que se consume dentro de sus cuerpos poco a poco y las va secando. Es en la abuela en quien existe todavía un resquicio de amor, del paraíso donde las mujeres amaban a sus hijos y eran amadas por los hombres que las cuidaban.

[...] la soltería y el matrimonio tardío son el resultado de una desigualdad tanto al interior de la familia como social, pues debido al estrato social al que pertenecen las Alba, dicha sociedad les exige ciertos comportamientos que obstaculizan sus verdaderos deseos y naturaleza de cada mujer ahí enclaustrada. Las relaciones de poder que vemos dibujadas en esta obra son muy claras, pues son relaciones de poder y subordinación, generadoras de estereotipos negativos, críticas, odio, amenazas, de venganza, resistencia, en contraste con unas actitudes de deferencia y sumisión, meramente externas. (Frigolé, 1995, p.103)

Esta obra nos muestra la convivencia de los opuestos, de los extremos, en relaciones que se experimentan al límite, y sin filtros que amortigüen sus diferencias.

Con los roces, desgastes y rencores que la constante cercanía y choque genera.

[...] la obra se nos aparece como una polifonía de oposiciones más o menos conflictivas entre pueblo y forasteros, entre espacios, entre clases sociales, entre estados sociales, entre géneros y en el interior de un mismo género, entre edades, entre los de la casa y los de fuera de ella, entre los de la misma casa, entre padres e hijos, entre hermanos. (*Ibid*, p.127)

3.2 El Espacio

Bien afirma Luz Aurora Pimentel (2016) que “no se concibe un acontecimiento narrado [...] que no esté inscrito en un espacio descrito” (p.7); pues sin una descripción²⁴ -por breve que sea- nos faltaría esa especie de marco en el cual se construye, se imagina, se contextualiza un texto, mucho más si hablamos de una obra dramática cuyo objetivo primordial es llevarse a un escenario. El espacio entonces cobra una especial relevancia.

²⁴ Despliegue sintagmático de atributos y partes constitutivas de un objeto que se nombra, como de las vinculaciones que tiene con otros objetos en espacio y tiempo; una especie de inventario léxico.

Pues una obra dramática siempre se ha de dar en un espacio y un tiempo, espacio que cumple también una función narrativa ya que nos da un contexto del ambiente y época en donde se desarrolla la acción dramática.

El espacio dramático se conforma de la relación entre el espacio escénico y espacio diegético²⁵, es decir, es la forma en que el lugar físico donde se llevará a cabo la obra teatral se adapta al espacio determinado y descrito en el texto dramático.

En el contexto teatral, el espacio forma parte de la estructuración, del cuerpo que va dándole vida a las palabras del dramaturgo. La descripción del mismo puede ser o no apegada a la realidad, pues hay textos que se contextualizan en espacios simbólicos, o aparentemente alejados de la realidad que conocemos. De igual manera sirven como una base de dónde partir para poder experimentar, sentir y ser empático con la historia que se nos pretende contar. Describir es conformar un texto cuyas características específicas toman una postura frente al mundo. (Pimentel, 2016) En la obra que nos ocupa, el espacio donde se desarrolla toda la historia y que el mismo título de la obra dramática ya nos deja ver con claridad es la casa, *La casa de Bernarda Alba*.

²⁵ Espacio diegético o argumental, es el conjunto de los lugares ficticios que intervienen en el argumento de la obra, y se representa por medio de algún procedimiento espacial (como escenografía y utilería) y/o verbal.

La casa no sólo vista como el espacio físico con determinadas características arquitectónicas sino también como ese nido que da el primer cobijo, protección y calor a un ser, a una nueva vida. Es el espacio que se habita, que conforma, que da estructura y cuerpo a la personalidad, a los pensamientos y a los valores de quienes en ella viven. Todo lo anterior formará parte de su yo aun después de dejar la casa, el primer hogar. La casa es una entidad con vida propia que adquiere la energía física y emocional de quienes la habitan, como el nido de un ave que va adquiriendo la forma que esta le da con su corporalidad. Pasa lo mismo con los habitantes de una casa, le dan forma con sus estructuras, sus rutinas y rituales. Es un espacio que se va conformando de adentro hacia afuera. Es la concha, el rincón donde se ensueña, donde se anhela retornar en los momentos duros de la vida, es el espacio al que se evoca y regresa en busca de refugio, de tranquilidad, de cobijo. (Bachelard, 2000).

Los muros que sostienen a una casa se convierten en la frontera (Lotman, 1964, p.16), en el límite que determina el adentro y el afuera, el exterior de lo interior. La casa es como dice Bachelard (2000): “uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre. [...] Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y es alma. Es el primer mundo del ser humano. [...] La casa es una gran cuna.” (p. 29-30)

No me parece casual que García Lorca haya titulado esta obra como *La casa de Bernarda Alba* pues al hacerlo ya nos deja entrever la enorme importancia que este espacio tendrá en el desarrollo de la historia. No sólo por ser el lugar contextual de

la misma sino porque es también un personaje mudo pero sobresaliente sin cuya contención la obra perdería fuerza; esta casa es el reino impenetrable de Bernarda donde su ser entero es la ley. Pero también es el único hogar que han conocido sus hijas, el hogar que ha dado forma y valor a sus vidas, a sus pensamientos, a sus emociones e incluso a su corporalidad. Me atrevo a decir que es un espacio, parafraseando a Bachelard (2000), que parece una especie de concha que por fuera es fuerte, infranqueable, dura, rasposa, pero que por dentro es muy vulnerable, sensible y temerosa. Esta casa es una metáfora de sus habitantes. La trama se desarrolla por completo en el interior de ella, porque es adentro donde se gesta la vida y la muerte en pugna; para Bernarda y sus hijas su casa es su universo.

3.2.1 El espacio saturnino (un espacio limitado, cerrado)

Los muros gruesos se tornan en símbolo de la dinámica de vida que se experimenta dentro de la casa de Bernarda. Una vida llena de reglas, limitada, con muchos deberes y pocos quererres, todo es parco, con “habitaciones blanquísimas” (Lorca, 1998, p.185), con cuartos dedicados a actividades específicas y para nada más. La función de estos muros es como una especie de película o membrana que reduce la penetración de lo que del exterior entra hacia el interior de la casa, adapta todo lo que de esa exterioridad se cuele. Lo que quiere decir que “en el nivel de la semiosfera²⁶ [...] se separa lo propio de lo ajeno, se filtran los mensajes externos y

²⁶ Mundo de los signos en el que todos los humanos viven e interactúan.

se traducen al lenguaje propio del interior, e incluso se transforman los no-mensajes del exterior en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información". (Lotman, 1964, p.14)

En la casa de Bernarda la información se filtra por las rendijas y las ventanas que pocas veces se abren, pero también el mensaje se transforma, se mira con los ojos del conservadurismo, la rigidez, el miedo y la soledad de quienes la habitan. Esas mismas ventanas y rendijas que a pesar de formar parte de los obstáculos para contactar con el exterior, también son los umbrales de la libertad, de lo nuevo, el deseo de lo no vivido, de la curiosidad, de la tentación. Para las cinco hijas esos umbrales con el exterior son quizá el único puente de información nueva que reciben en medio de esa taciturna y constante rutina que experimentan dentro de la casa.

Como aquellas ventanas por las cuales La Poncia alerta entusiasmada a las hijas de Bernarda que se acercan los segadores y lo que su canto simboliza: libertad, pasión desbordada, amor. Todo lo opuesto a lo que ellas experimentan cada día de su vida:

La Poncia - No hay alegría como la de los campos en esta época. Ayer de mañana llegaron los segadores. Cuarenta o cuarenta y cinco buenos mozos.

Magdalena - ¿De dónde son este año?

La Poncia - De muy lejos. Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras! Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón y quince de ellos la contrataron

para llevársela al olivar. Yo los vi de lejos. El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

Amelia - ¿Es eso cierto?

Adela - ¡Pero es posible!

[...]

(Se oye un cantar lejano que se va acercando).

La Poncia - Son ellos. Traen unos cantos preciosos.

Amelia - Ahora salen a segar.

Coro.

[...]

Abrir puertas y ventanas

las que vivís en el pueblo,

el segador pide rosas

para adornar su sombrero.

La Poncia - ¡Qué canto!

Martirio - *(Con nostalgia).*

Abrir puertas y ventanas

Las que vivís en el pueblo.

Adela - *(Con pasión).*

...el segador pide rosas

Para adornar su sombrero.

(Se va alejando el cantar).

La Poncia - Ahora dan la vuelta a la esquina.

Adela - Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto. [...]

(Martirio queda sentada en la silla baja con la cabeza entre las manos).

Amelia - *(Acercándose).* ¿Qué te pasa?

Martirio - Me sienta mal el calor.

Amelia - ¿No es más que eso?

Martirio - Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable. (García Lorca, 1998, p.199-200)

En este contexto el calor del verano irresistible, símbolo de la pasión que se respira dentro de esa casa, que derrite, que inflama sus pechos, que hierve en la piel de esas aun jóvenes mujeres que se saben apresadas dentro de esa casa, esa cárcel, solas, con ya pocas posibilidades de hacer realidad sus fantasías eróticas más anheladas. Martirio en especial, que además del enclaustrado se sabe con menos probabilidad de tener a un hombre a su lado pues además está enferma y con una deformidad en su columna. Por eso anhela la lluvia, el frío del invierno para que apague, apacigüe ese calor que la consume por dentro y por fuera. Por lo menos en la humedad y frialdad de la lluvia y el invierno podrá dejar de sentir algo que no encuentra forma de ser apagado; se tornará en tristeza, en desánimo, pero al menos son emociones más llevaderas que esa pasión desbordada e incontrolable.

En este espacio las puertas también separan el adentro y el afuera, y pueden dejar entrar luz, calor y alegría o bien tornarse en umbrales oscuros que si se abren también dejan entrar el dolor, la tristeza e incluso el fin de una vida. Así sucede cuando Bernarda ordena a La Poncia abrir la puerta del cuarto donde Adela se cuelga al final de la obra. Infiero que es por sus propias experiencias, las que no se cuentan en esta historia, que Bernarda tiene tanto miedo de abrir las puertas de su casa, abrir las puertas de su alma, por temor a volver a enfrentar la muerte, la tristeza, la decepción y el temor de exponer a sus hijas a todo eso:

Bernarda - [...] (*Suena un golpe*). ¡Adela, Adela!

La Poncia - (*En la puerta*). ¡Abre!

Bernarda - Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza.

Criada - (*Entrando*). ¡Se han levantado los vecinos!

Bernarda - (*En voz baja como un rugido*). ¡Abre, porque echaré abajo la puerta!
(*Pausa. Todo queda en silencio*). ¡Adela! (*Se retira de la puerta*). ¡Trae un martillo!

(*La Poncia da un empujón y entra. Al entrar da un grito y sale*).

¿Qué?

La Poncia - (*Se lleva las manos al cuello*). ¡Nunca tengamos ese fin! (García Lorca, 1998, p.212).

3.3. El cautiverio

Recordemos que Saturno recibe como castigo por devorar a sus hijos vivir por la eternidad en el tártaro, confinado, apresado, encarcelado. La obra de Lorca, se desarrolla a inicios del siglo XX en un pequeño pueblo de Granada, España, en una sociedad donde la mujer vive confinada –como el dios Cronos- al espacio doméstico. Su vida, sus decisiones, su estatus, todo giraba en torno a la casa y a su vinculación con un hombre.

Este confinamiento se vuelve más evidente y asfixiante cuando alguien fallece, debido a que el luto que prosigue aumenta el aislamiento de la familia, pues se espera que la mujer se someta a cierta clase de restricciones durante determinado tiempo preestablecido.

El luto se veía como un respeto al muerto cuya ejecución se convirtió en una norma social. Cuando los finados eran padres o hijos, las mujeres tenían el deber de guardar luto de seis meses y dos años respectivamente, aunque la costumbre social en aquel tiempo determinaba que lo llevaran hasta cuatro años; si era el esposo quien moría se guardaba luto dos años; para hermanos y abuelos un año; y seis meses para tíos o primos hermanos. No podían asistir a reuniones, ni eventos

sociales, ni ninguna clase de espectáculos o eventos festivos. La viuda se mantenía totalmente enclaustrada en su casa hasta después del novenario y, por supuesto, era visto como un escándalo que alguien quisiera casarse nuevamente antes de concluir su luto. (Sainz Robles, 1960, p.127)

Al exigirle a sus hijas ocho años de luto por la muerte de su padre, Bernarda destaca lo relevante de llevar a cabo las normas sociales como una forma de hacer mucho más visible que ella no sólo acataba dichas reglas al pie de la letra, sino que incluso las rebasaba, tal vez como una muestra de su intachable deber ser y su pertenencia a la sociedad del pueblo, a las tradiciones, y sobre todo a las costumbres familiares. Ello implicaba para las hijas de Bernarda, en especial para Angustias - con treinta y nueve años de edad- que la posibilidad de contraer matrimonio y ser madre fueran prácticamente nulas. Por otro lado, para Bernarda, quizá podría significar la posibilidad de administrar ocho años más las herencias de sus hijas. Y para no quedarse sola, si por lo menos alguna de ellas no se casa, podría convertirse en su acompañante hasta el final de sus días:

Bernarda. - [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. (García Lorca, 1998, 1998, p.189)

No se habla mucho en el texto de la obra sobre el pasado de Bernarda, sólo algunos pequeños indicios, pero es posible que como ella misma lo dice en el fragmento anterior, también en su familia de origen se hayan vivido varios lutos y de forma rígida. Lo interesante es que Bernarda sí pudo casarse, incluso dos veces.

Me pregunto si hizo o pasó algo en su hogar primario para que ella pudiera romper la dinámica de esos lutos. Quizá haya sido tan subversiva como Adela, o acaso rompió algunas reglas para poder contraer nupcias.

3.4 Los personajes

Las historias narradas desde el principio de la existencia siempre hablan de personajes ya sea animados o inanimados, abstractos o concretos que se convierten en los ejes por medio de los cuales los relatos tienen movimiento, desarrollo; sin ellos sólo tendríamos paisajes, escenarios, espacios para imaginar y contemplar, pero sin seres que los habiten y les den vida. Para Luz Aurora Pimentel (2002) los personajes no son calcos exactos de los actores en la realidad, más bien son una construcción viva, orgánica que pone en acción ese espacio inanimado donde se desarrolla la historia por medio de elementos discursivos, narrativos, descriptivos y referenciales que dan vida y construyen al personaje.

Los personajes se conforman de un ser y un hacer, es decir, de cómo son valorados y de su funcionalidad dentro la historia; el ser tiene que ver con el qué del personaje y el hacer con el cómo del mismo a través de las acciones que realiza. Cabe mencionar que cuando los rasgos de un personaje son expresados por otro nos dan una imagen subjetiva de dicho personaje, pero también nos permite tener una mayor idea de lo que caracteriza a ese tercero que describe, es decir, implícitamente al describir a otro se describe a sí mismo, su perspectiva del mundo.

Porque un personaje no sólo se caracteriza por sus actos sino por las peculiaridades de su discurso; en él se observan los rasgos idiolectales, estilísticos e ideológicos – entre otros- que contribuyen a la construcción gradual de una personalidad individual. En su discurso se marcan a sí mismo los grados de transformación que va sufriendo un personaje. (*Pimentel, 2002: p.88*)

Todos los personajes reciben un nombre que se convierte en el centro de todos los atributos que se van sumando y haciendo a cada paso una personalidad cada vez más definida. El nombre tiene un amplio espectro de significaciones que van desde lo más referencial o conocido hasta otros que pueden ser tan abstractos o indeterminados como puede ser un número, un sonido y que deberá ser llenado en su vacío inicial a través de la narración del relato.

3.4.1 Los nombres de los personajes femeninos

Infiero que los nombres elegidos por Federico García Lorca para cada uno de sus personajes femeninos los seleccionó con sumo cuidado para imprimirles ya de inicio un estilo y una tonalidad específica que nos permita a los espectadores entrever la personalidad de cada una de ellas.

Desde la parte relacionada al mito de Saturno devorando a sus hijos como un símil de la forma en que Bernarda consume la vida de sus hijas, el hecho de conocer el significado de los nombres podrá ayudarnos a comprender la manera en que cada una de ellas actúa y expresa sus emociones; así como su perspectiva ante el confinamiento y excesiva disciplina, en donde incluso la propia Bernarda se ve impactada. Por lo cual dedico este apartado a revisar algunos de los significados del apellido y nombres de dichos personajes femeninos.

Alba (Apellido): Se cree que es originario de Alemania y que lo llevó a España un caballero Mosén Pedro Albaney o Albanés, que por supresión de las últimas letras

da origen al Alba. Otros genealogistas atribuyen su origen al castillo de Alba de Quirós, en Asturias. De estos Alba de la ciudad de Vitoria, según los historiadores, descienden los Alba de Vizcaya, Castilla, Andalucía y Extremadura.

La casa de Alba ha sido una de las más ricas y poderosas de España. Es probable que por ello Bernarda tenga una postura de soberbia y distancia frente al resto del pueblo; no le gusta relacionarse con los demás. Al igual que Saturno quien proviene de alta estirpe, -hijo de Urano-; por lo cual se considera supremo, de alta jerarquía y por encima de los demás. Al descender de un gobernante sus hijos podrían haber gozado de muchos privilegios; de la misma forma se supondría que las hijas de Bernarda Alba gozarían de los mismos, pero al ser devoradas por su madre, como los hijos de Saturno, dichos privilegios quedan sólo en la apariencia social.

Bernarda: Origen germánico, procede de *berin* que significa oso. Usado también para referirse a un guerrero taimado, audaz e inteligente. Como un oso, Bernarda se expresa por medio de gritos, gestos de tiranía, dominio y violencia. Nunca establece empatía con los otros, por el contrario, los intimida constantemente, ejerciendo su poder. Saturno tampoco fue un dios apreciado por su gentileza y dones de bondad, sino más bien recordado por su severidad y dictadura.

María Josefa: Nombres de antecedentes bíblicos, pues Josefa es el femenino de José, María y José, como los padres de Jesús. Un nombre con una connotación de protección, nutrición, de amor idealizado e incluso sacrificado.

María Josefa como Rea, la esposa de Saturno, es símbolo de la madre con amor infinito, idealizado, protector, pero también es símbolo del lado débil, dominado por el poder del más fuerte. Tanto Rea como María Josefa son transgredidas, coartadas de su libertad de ser lo que desean.

La primera, impotente de ver su maternidad frustrada cada vez que Saturno se come a sus hijos. Y la segunda, encarcelada con celadoras que acallan su fantasía, su locura, y anulan el respeto que todo anciano merece independiente a su condición.

Adela: Origen germano de la raíz *athal* que significa noble. Adela como muchas jóvenes es caprichosa e impulsiva, quiere obtener todo lo que desea en poco tiempo. Adela también como símil de adelante, es la hija que en efecto va por encima de sus hermanas, pues es la primera en tener relaciones sexuales y la primera en morir a pesar de ser la más pequeña de todas. Adela, como Zeus - hijo de Saturno, quien valiente y osado se atreve a enfrentar a su padre-, también es la más pequeña y quien confronta la autoridad y el confinamiento de su madre, aunque con resultados muy distintos al final.

Martirio: Del griego *Mártiris* testigo de la fe, mártir, sufrimiento lento y duro. Vive con una gran frustración y dolor por no poder amar y ser amada por un hombre. Angustias tendrá al marido y Adela tiene al amante y, así, nuevamente es desplazada en su anhelo de tener una pareja. Vive en el dolor y la amargura. Martirio podría evocar a Hades pues como este, vive en un mundo sombrío, al que nadie accede en realidad lo cual la ha llevado a guardar intensas emociones como un gran rencor a los demás, en especial a su hermana Adela.

Como Hades en un tártaro, un infierno. Simbólicamente es portadora de la muerte como Hades pues es en gran parte gracias a sus acciones que Adela cree a su amado muerto y decide matarse.

Angustias: Dolor, pesar, aflicción, preocupación. A pesar de ser de todas sus hermanas la que tiene mayor fortuna económica y quien se casara con un hombre deseado por muchas, se siente infeliz debido a su envejecimiento, fealdad e inseguridad. Vive como su nombre propio lo exalta, en la angustia de no saber si ese hombre la ama en verdad. Angustias nos recuerda en cierta forma a la diosa Démeter, pues como ella tiene un gran anhelo de disfrutar de la maternidad y, sin embargo, por su edad será complejo pueda tener un hijo sin arriesgar su vida o incluso perderlo. Recordemos, que Démeter, según el mito, sólo podía disfrutar la mitad del año a su hija Perséfone, pues gracias a la granada que comió, seis meses los debía pasar a lado de su raptor Hades. El cuerpo de Angustias, como la tierra sin Perséfone –la juventud, el eros, la vida- es infértil y melancólica. Por otro lado, Angustias, al igual que Démeter, lucha por conseguir su anhelo de ser madre contra sus hermanas que la envidian e incluso contra las expectativas sociales que rumorán constantemente sobre lo vieja que es para casarse con Pepe el Romano.

Magdalena: Derivado del hebrero *Migda-el*, torre de Dios. Su nombre nos evoca a la María Magdalena que lavó los pies de Jesús y que lloró profundamente su muerte. De igual manera, esta hija es la única que lloró la muerte de su padre Antonio María Benavides. Se queja constantemente de la vida, parece estar deprimida y con una desesperanza profunda. Y al mismo tiempo, vive con una ira contenida que de vez

en cuando surge impulsiva en contra de sus hermanas. Así en este último aspecto nos evoca a Hera, ya que también es celosa y vengativa.

Y como ella, Magdalena tampoco desea ya casarse, quizá por resignación o amargura, motivos distintos a Hera, pero incómoda al fin ante la idea de contraer matrimonio y cuidar a sus probables hijos.

Amelia: Sin miel. Es una especie de personaje satelital, sin fundamento propio, influenciada por los demás. No obstante, suele reforzar los sarcasmos y comentarios amargos de Magdalena hacia sus otras hermanas. Parece no estar interesada en el amor o al menos esa es la postura que pretende tomar, tal vez como mecanismo de defensa hacia el hábitat en el que vive. En el caso de Amelia es complejo hacer un símil con alguno de los hijos de Saturno, pues reitero que su función es un poco de refuerzo a los personajes de las otras hermanas. No obstante, tendría una leve cercanía con algunas de las características de Hestia y Poseidón.

Con Hestia tiene en común este gusto por su hogar, esta especie de parsimonia y tranquilidad dentro de casa, quizá dada por la resignación a no salir de esa casa materna o miedo a hacerlo. Por otro lado, con Poseidón tendría una lejana similitud en cuanto a que como Poseidón dependiendo de la armonía o conflicto con el otro, Amelia puede reaccionar también con mucha simpatía y apoyo o, por el contrario, con un odio y determinismo contundente.

La Poncia: Ese “la” que antecede a su nombre nos puede hablar también de cierta tonalidad despectiva, de una mujer que es considerada por su entorno no del todo honorable, por un pasado propio o el de sus antepasados.

Por otra parte, el origen del nombre Poncia, también es de connotaciones bíblicas, proviene de Poncio Pilatos. La Poncia, como Pilatos, decide “lavarse las manos” ante la relación sexual que de sobra sabe existe entre Pepe el Romano y Adela y lo que ello puede generar.

Criada: Al referirse a ella por un adjetivo se puede observar el poco significado que tiene para Bernarda y sus hijas al ni siquiera llamarla por su nombre propio. Este personaje sin nombre y referida por un simple adjetivo podría simbolizar la manera en que son minimizados, casi ignorados los otros subalternos por el poder hegemónico tanto de Bernarda como de Saturno.

3.5 Bernarda. La que devora

Es la figura eje con la cual se relacionan el resto de los personajes. Una mujer madura pero aun fuerte para dominarlo todo, viuda por segunda vez y con cinco hijas. Angustias es hija de su primer matrimonio, y Magdalena, Martirio, Amelia y Adela de su segundo esposo. Una mujer respetada en su sociedad, temida y poco apreciada, más bien odiada por su entorno, comenzando por sus propias hijas y empleadas más cercanas. El adjetivo de devoradora se lo gana por la forma tan severa en que intenta educar a sus hijas y controlarlo todo. Bernarda, es un personaje fuerte, poderoso y dominante, que impone sus propias reglas y moral, que evoca al dios Saturno pues, como él, se traga la vida de sus cinco hijas. Sin darles ninguna oportunidad de ser ellas mismas, de cometer sus propios aciertos y errores.

Tal vez actúe de esta forma para defender su estatus de poder o simplemente es un intento de cumplir las disposiciones sociales impuestas. Quizá también lo haga por el amor que les tiene y el temor a que sean heridas por el mundo exterior.

Así que prefiere confinarlas a esas cuatro paredes de su casa, por el miedo a perder el control de sus vidas o el temor de quedarse sola. Lo cierto es que Bernarda, como Saturno, prefiere a costa de todo, “comerse” la vida de sus hijas para mantener un *estatus quo* que para ella es impensable quebrantar:

La Poncia - [...] Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanas? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

Bernarda - ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanas mientras yo viva! Su padre fue gañan. [...]

La Poncia - ¡Nadie puede conocer su fin!

Bernarda - ¡Yo sí sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! (García Lorca, 1998, p.202).

Es probable que para Bernarda el hecho de tener un apellido de abolengo no permita que sus hijas se unan en matrimonio o establezcan cualquier tipo de vínculo con gente que no pertenezca a su estrato social, y porque pondría en tela de juicio el poder hegemónico que ejerce sobre su intachable y honorable familia y, con ello, debilitar el control que ejerce en su casa. En el mito, observamos cómo el dios Saturno²⁷ se devora a toda su progenie, sin mostrar el más mínimo reparo y sin contemplar el dolor que causa en su esposa Rea. Desde la perspectiva astronómica

²⁷ Al que se le considera frío y distante del sol en relación a su posición astronómica.

y astrológica de los planetas conocidos hasta la época en que comienzan a estudiarse, Saturno era concebido como el planeta más lejano del sol y, por ende, el que menos temperatura recibe. Si comparamos a Bernarda con Saturno, encontramos características similares. Su propio carácter y la obligación de formar a sus hijas bajo las normas sociales le impiden ser una madre cariñosa. Siempre mantiene distancia no sólo de sus hijas sino de todos en general. Parece una mujer de temple, hecha de una sola pieza, despiadada. Responsable con sus deberes, pero sin demostrar ninguna expresión de amor o afecto. No es una madre, hija o patrona que dé la confianza de acercarse ni llorar en su hombro. Es una figura temida por todos.

Bernarda no logra mantener su poder por el sólo hecho de ser su madre o su patrona o por tener un rango social importante, sino por el tipo de relación, de vinculación que establece con los demás. Hace uso de la violencia física como en los tiempos de la Edad Media, época en donde los líderes lograban el control sobre los demás de manera coercitiva. La mayoría de las ocasiones ejerce su poder a través de disciplina, castigos y su discurso moral, religioso y dogmático, con el cual ha logrado ser vista como una figura de dominio y respeto; una figura de miedo, que vigila y sanciona aun incluso en su ausencia, con una especie de mirada omnipotente y omnipresente que puede observar todo cuanto sucede a su alrededor en el microcosmos de su casa, es una especie de poder introyectado en el interior de la gente que la rodea, en especial en sus hijas. (Foucault, 2003).

Bernarda - (*A Magdalena, que inicio el llanto*). Chiss. (*Salen todas*). (*A las que se han ido*). ¡Andad a vuestras casas a criticar todo lo que habéis visto! ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta! [...]

Amelia - ¡Madre, no hable usted así!

Bernarda - 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 que esté envenenada. (García Lorca, 1998, p.188)

En este fragmento también se nota que Bernarda siente una evidente incomodidad y aversión de su entorno social. Quizá porque tiene un antiguo rencor con la gente del pueblo, como si conociera o hubiera sido víctima directa o cercana de su implacable juicio, de su moral, de su veneno.

Por otro lado, el agua envenenada de la que hace mención evoca un amor de madre lleno de ponzoña, cuyo origen amoroso se expresa de manera tóxica, distorsionada y dañina, una maternidad hiriente, mortal, que consume al objeto de su afecto.

Ejemplo de ello es el momento en que Martirio esconde el retrato de Pepe que Angustias guarda. En la obra no se dice si fue Pepe quien se lo da, pero es probable que así haya sido como parte del cortejo entre ellos. Para Angustias este retrato representa la “posesión” de Pepe el Romano, su estatus de prometida, algo que dentro de esa casa es envidiable entre sus hermanas:

Angustias - ¿Dónde está el retrato? [...]

Adela - ¿Qué retrato?

Angustias - Una de vosotras me lo ha escondido. [...]

Bernarda - ¿Cuál de vosotras? [...]

La Poncia - (*Saliendo*). Aquí está.

Bernarda - ¿Dónde lo has encontrado? [...]

La Poncia - (*Extrañada*). Entre las sábanas de la cama de Martirio. [...]

Bernarda - (*Avanzando y golpeándola*). Mala puñalada te den, ¡mosca muerta!
¡Sembradura de vidrios!

Martirio - (*Fiera*). ¡No me pegue usted madre!

Bernarda - ¡Todo lo que quiera! (García Lorca, 1998, p.200-201)

3.5.1 Madre castradora

El cuerpo constituye el espacio más íntimo del ser humano, y como la casa, se convierte en un espejo de la sociedad. En *La casa de Bernarda Alba*, el cuerpo y el espacio de los personajes refleja fielmente la represión de una sociedad asfixiante.

Simbólicamente, Saturno se relaciona con las partes resistentes del cuerpo como son los huesos, los tendones, la piel, y si comparamos a dichas partes con lo que conforma el “cuerpo” de una casa, los muros gruesos mencionados en las acotaciones iniciales del primer acto, nos hablan de un espacio sólido, fuerte y difícil de traspasar en su anatomía, un espacio limitante que refuerza el control que Bernarda impone a todo aquel que habite dentro de esos muros gruesos:

Acotación Acto Primero: (*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. [...] Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas*). (García Lorca, 1998, p.185)

Ya mencioné en las primeras páginas de este capítulo que la casa también puede simbolizar una especie de concha protectora e impenetrable para sus habitantes. Me pregunto si Bernarda además de esa enorme casa (concha) que construyó en el devenir de los años para ella y sus hijas, no desea protegerse, conscientemente o no, formando otra gruesa concha con su carácter duro, con su frialdad, con su extrema disciplina. Acaso será, como comenta Bachelard (2000), que detrás de esa dureza y aparente impenetrabilidad existe un ser altamente sensible y vulnerable.

Esta manera de proteger y protegerse a sí misma provoca que los vínculos que entabla con su entorno, en especial con sus hijas se experimenten como castrantes, dada su manera de ejercer el poder sobre los demás, marcando un límite que obstaculiza la libertad de los otros.

La obra gira en torno al contrapunto entre el confinamiento y los límites por un lado y la libertad por otro. Bernarda es el símbolo de dicha limitación, y su hija Adela y la abuela María Josefa, las máximas expresiones de la libertad. Bernarda, igual que Saturno, desbanca la autoridad que por dinastía le corresponde a su madre.²⁸ Pues toma el poder antes de tiempo y lo justifica con la demencia en la que vive María Josefa. Al desplazarla, Bernarda también descarta la libertad de su antecesora, a quien trata igual o peor que a sus hijas. Ejemplo de este control limitante y castrador lo vemos cuando la abuela se escapa al final del primer acto y Bernarda pide que se le encierre:

(Se oyen unas voces y entra en escena María Josefa, la madre de Bernarda, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho).

María Josefa - Bernarda, ¿dónde está mi mantilla? [...]

Bernarda - *(A la Criada)*. ¿Por qué la habéis dejado entrar?

Criada - *(Temblando)*. ¿Se me escapó!

María Josefa - Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.

²⁸ María Josefa también podría ser una buena representación simbólica de Urano quien astrológicamente se relaciona entre otras cosas con la libertad y cambios abruptos, con formas de expresión rebeldes y únicas y en casos extremos, también con la locura.

Bernarda - ¡Calle usted, madre!

María Josefa - No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.

Bernarda - ¡Encerradla! (García Lorca, 1998, 1998, p.194)

También cuando Angustias osa maquillarse estando de luto por su padrastro y

Bernarda le exige lavar su rostro de inmediato:

Bernarda - ¡Angustias!

Angustias - Madre.

Bernarda - ¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido valor de lavarte la cara el día de la muerte de tu padre? [...]

Angustias - Madre, déjeme usted salir.

Bernarda - ¿Salir? Después de que te hayas quitado esos polvos de la cara. ¡Suavona! ¡Yeyo! ¡Espejo de tus tías! (Le quita con un pañuelo violentamente los polvos). ¡Ahora vete! (García Lorca, 1998, p.194)

¿Qué hay en el pasado de Bernarda, en sus orígenes, en su ascendencia o parientes políticos de sus finados esposos que parece rechazar? Es un hecho que por la manera en que se expresa sobre las tías las considera mujeres de poco respeto, mujeres que desde su perspectiva transgreden la moral tan valorada por ella. Quizá teme que Angustias o cualquiera de sus hijas sigan el comportamiento de las tías y que esto las aleje de ella y de su control.

3.5.2 Guardiana de riqueza y de poder

Cuando Urano fue desplazado por su hijo Saturno, este se convirtió en el único dios soberano que resguardó celosamente no sólo todos sus bienes materiales sino el gran poder que había logrado obtener al desbancar a su padre.

En la sociedad española de aquella época era el hombre quien tenía el poder absoluto sobre todos los bienes en una familia, de hecho eran ellos quienes recibían una dote²⁹ al casarse con la mujer. Los bienes que estas poseyeran les daban un mayor “valor” y atractivo para la sociedad y sobre todo para el prospecto de esposo. Así una mujer sin dinero o bienes tenía pocas posibilidades de acceder a un matrimonio con alguien de otra clase social por falta de recursos materiales. De manera que el matrimonio era más un contrato económico y social que una decisión personal de unión amorosa:

La Poncia - [...] quitando Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia.

Criada - ¡Ya quisiera tener yo lo que ellas!

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

Criada - Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada. (García Lorca, 1998, p.186)

Será que haber contado con la herencia de su primer hija Angustias le permitió a Bernarda convertirse en una mujer atractiva por la dote que poseía y de esta forma volver a casarse a pesar de su viudez. No es sencillo, ni siquiera en el mundo actual, que una mujer con hijos de un matrimonio anterior se case nuevamente.

²⁹ Donación especial que se hace al marido de parte de la familia de su mujer, con la finalidad de contribuir a las cargas económicas derivadas de la celebración del matrimonio.

Pero, si como en el caso de Bernarda, su poder económico es lo suficientemente alto, entonces no es un tema que incomode a los posibles cónyuges.

En esta obra de García Lorca, Bernarda toma el lugar del hombre de la casa, del padre, e incorpora el poder que socialmente tiene este rol, como se explica más adelante. Así se convierte en una figura tan asfixiante como Cronos.

El matrimonio para las mujeres de la época de las Alba es una especie de acatamiento, de deber social y no un ejercicio libre; un contrato de por vida a través del cual las mujeres se convierten en “propiedad” del esposo, pues ellas y todos sus bienes y vida son administrados y dirigidos por él. (Pitt-Rivers, 1989, p.117).

En el siguiente fragmento de la obra se deja entrever que, a pesar de no soportar a Bernarda, La Poncia no puede dejarla ni contradecirla pues ella es quien al enviudar manda y dirige las tierras donde sus hijos laboran; poder y jerarquía que Bernarda conoce a la perfección y ejerce sin discreción:

La Poncia - [...] mis hijos trabajan en sus tierras [...]. (García Lorca, 1998, p.186)

También vemos este dominio manifestado en todo su alcance en otro fragmento de la historia donde regaña a una de sus hijas y categóricamente le recuerda que, tras morir su esposo, es ella quien sustenta el poder:

Bernarda - Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. (García Lorca, 1998, p.189)

Doblemente viuda, goza de tierras y ganado de valor que le permiten continuar con su estilo de vida y la libertad de haberse quitado el yugo de otros. Y ser ahora ella quien, como cabeza de la familia y los negocios, abusa de su poder. No se aborda

en el desarrollo de la historia, si sus difuntos maridos fueron hombres de carácter débil o fuerte; si Bernarda fue sometida o si siempre llevó las riendas de su casa.

Lo cierto es que, sin marido, ni padre, la casa de Bernarda es completamente suya, un fragmento, una extensión de sí misma. Su estatus de viuda y mujer de negocios le permiten disfrutar de una libertad plena que pocas mujeres de su época gozan.

3.5.3 Ocultamiento Selectivo

Recordemos que la sociedad de principios del siglo XX, y por supuesto toda la época franquista, fue regida por una religiosidad oscurantista, excesiva y arcaica. En este sentido, los personajes lorquianos se mueven en un ambiente de ocultamiento permanente. Representan una sociedad clasista, donde se cuidan mucho las apariencias. Esta preocupación por encubrir es una constante que vemos en el desarrollo de la obra; todo gira en torno a ese anhelo de aparentar una estabilidad y decencia intachables y, por lo tanto, cualquier indicio de “inmoralidad” o mancha social, por mínima que sea, es inmediatamente cubierta para no ser vista. Se disfraza con una máscara que sea aceptable para el entorno social. Como Saturno, que ocultó en su vientre a todos los hijos y los devoró por miedo a ser desbancado por alguno de ellos, en aras de mantener su poder, su jerarquía. Este dios pasó por encima de su amor de padre para conservar su estructura y su estatus.

De igual manera Bernarda vive preocupada porque nadie se entere de la realidad de su casa ni de su familia; preocupada por cubrir las apariencias de clase, de moral. Por eso todo queda justo como termina la obra: en silencio, callado, reprimido, con el fin de ocultar lo indecible antes que ser expuesto y avergonzado.

Esto lo vemos plasmado en todo el discurso de la obra y en los diálogos de los personajes. Como cuando Bernarda habla con la Criada sobre su preocupación de que María Josefa se escape de su cuarto y la vea algún vecino. Bernarda tiene una madre que no desea mostrar, pues debido a su demencia es una mujer sin tapujos, despreocupada del “qué dirán”, algo que su hija no puede permitirse para mantener su nivel social:

María Josefa - ¡Bernarda! ¡Déjame salir! [...]

Criada - Me ha costado mucho sujetarla. A pesar de sus ochenta años, tu madre es fuerte como un roble. [...] Tuve durante el duelo que taparle varias veces la boca con un costal vacío porque quería llamarte para que le dieras agua de fregar siquiera, para beber, y carne de perro, que es lo que ella dice que tú le das. [...]

Bernarda - (A la Criada). Dejadla que se desahogue en el patio. [...] Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.

Criada - No tengas miedo que se tire.

Bernarda - No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana. (García Lorca, 1998, p.189)

El hecho más contundente que expone el deseo de Bernarda de ocultar, se produce con la muerte de Adela, al ordenar que se le arregle como una virgen para esconder así, tanto sus amoríos con Pepe el Romano, como su suicidio, un estigma que incluso ahora, sigue siendo un tabú y una mancha social grave. Mucho más en aquella época y dentro del contexto de la España extremadamente conservadora de entonces, en donde la religiosidad católica consideraba un pecado mortal

quitarse la propia vida y, por ende, la gente que moría de esta forma no se le permitía tener misas ni sepulcros donde el resto de la población. Pero en medio de tantas apariencias y tradicionalismos sociales era de esperarse.

Lo deplorable es que como dije, hoy en pleno siglo XXI todavía en muchos lugares el suicidio sigue viéndose con incomodidad para los sobrevivientes y su entorno social pues, por ejemplo, existen etiquetas de locura, o qué pudo hacer mal la familia de la persona para que quisiera suicidarse.

Bernarda - (...) ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. (García Lorca, 1998, p.212)

3.5.4 Confinamiento

Después de que el oráculo le profetiza a Saturno que será destronado por uno de sus hijos, él se vuelve un dios dictador, en especial con su esposa e hijos. El hecho de tragárselos pensando que de esa manera puede evitar el cumplimiento de la profecía, es una forma de controlar el destino de otros. En la casa de Bernarda, todas las habitantes de la casa conocen las normas a la perfección, y una mirada o el silencio, son suficientes para obedecerlas. La madre “encadena” a sus hijas probablemente desde que salieron de su vientre. Estas cadenas físicas están representadas simbólicamente por todas las puertas y muros cerrados a piedra y lodo; por ese bastón que la acompaña todo el tiempo; por esa mirada y ese gesto severo que mantiene hacia ellas. Los gritos, los golpes, los insultos y las humillaciones son otras formas de accionar el poder.

Así, el confinamiento que viven en cada espacio, pensamiento y anhelo que se respira en esa casa, se convierte en otro símbolo de su tiranía, del poder impuesto que nadie puede cuestionar. Bernarda, como Saturno, confina a sus hijas a una cárcel física y del alma:

Bernarda - (*Golpeando en el suelo*). No os hagáis ilusiones de que vas a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (García Lorca, 1998, p.194)

Vuelvo a tomar el último fragmento de la obra de García Lorca en el cual se expresa a plenitud la entereza y categórica intención de Bernarda de someter a sus hijas por cualquier medio. Pero al mismo tiempo observamos en la última línea cuando menciona la desolación que sufre, de la cual no desea que nadie se entere. Así, la complejidad del personaje crece pues por primera vez vemos a una mujer con sentimientos, que también se siente vulnerable. Sólo que sus mecanismos de protección la han llevado a demostrar una imagen externa dura, implacable, fría, con esa enorme concha, coraza que protege su gran miedo y vulnerabilidad. Acaso ese reiterado “silencio” que repite y repite para sus empleadas y para sus hijas tenga tantas connotaciones y significados, y más que para las otras, sobre todo para ella misma. Infiero que ese reiterado silencio es un verbo, una acción, una orden, pero también un adjetivo que le impregna el corazón, y el de toda aquella casa. Quizá también un candado definitivo que cierra por completo la posibilidad de sentir, de expresar, un silencio que asfixia, un silencio de muerte:

Bernarda - Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*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, 1998, 213)

3.5.5. Abandono

A pesar de que los hijos de Saturno se mantienen vivos dentro del cuerpo de su padre, no gozan de su amor, ni de su protección, con lo cual son víctimas del más profundo abandono paterno y materno ante la ausencia del calor y cuidados de Rea.

Bernarda, por su parte, aunque vive en la misma casa con sus hijas, su expresión de amor maternal es árido como el desierto, frío, distante, generándoles inseguridad y sentimientos de abandono y orfandad. Esa casa, no es un lugar seguro ni cálido para nadie, especialmente para sus hijas para quienes ha sido más una tumba, un tártaro, no un hogar.

Reciente a la muerte de su marido no permite que sus hijas expresen sus emociones de desconsuelo; no hay ningún abrazo ni contención maternal, con lo cual nuevamente se refuerza el sentimiento de abandono ya no sólo de la figura paterna recién fallecida sino de la única figura de sostén que les queda a las hijas: su madre:

Bernarda - A tu edad no se habla delante de las personas mayores. [...]

Bernarda - No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse. (Se sientan. Pausa. Fuerte). Magdalena, no llores; si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído? (García Lorca, 1998, p.187)

Como veremos en el siguiente ejemplo no sólo Bernarda es implacable con sus hijas y empleadas. Parece ser la dinámica que se prioriza en su entorno y su sociedad, pues una mujer prefiere matar a su hijo recién nacido antes que asumir ser una madre soltera, y por lo tanto, pecadora. Ni mucho menos aceptar las consecuencias sociales de sus actos que le generen humillación y muerte:

La Poncia - La hija de la Librada, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién.

Adela - ¿Un hijo?

La Poncia - Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo dando unas voces que estremecen los campos. (*Ibid*, p.204)

3.5.6 Avaricia

Una de las causas principales por la cual Cronos desaparece a su descendencia es su anhelo por conservar su posición privilegiada y los beneficios de dios soberano.

De la misma forma Bernarda no da más allá de lo indispensable, no tiene compasión por los que menos tienen, en parte por su prepotencia y también por conservar y acaudalar sus bienes y riquezas. Supongo que vivir en una sociedad rígida y casta, en un entorno pobre en afectos, lo único que llena al personaje y le da seguridad y sentido es su poder y riqueza. Esta avaricia no sólo se expone en el campo de lo material sino también se refleja en su escasez de afecto hacia su familia. Por otra parte, como muchas viudas de la época, se queda a cargo de todas las responsabilidades del esposo, maneja los negocios familiares relacionados con el campo y administra los bienes de todas sus hijas. Su posición social le permite ofrecer trabajo a otras personas tanto en sus tierras como en su casa. Al mismo tiempo ese mismo poder le brinda la posibilidad de maltratar o abusar de la gente a su cargo por el simple hecho de estar bajo su mando. Su bastón es un sinónimo de esa hoz poderosa que también acompaña a Cronos, ambos símbolos que pueden generar respeto o miedo, dar o quitar:

Bernarda - Vamos. (*A la Criada*). Tú empieza a blanquear el patio. (*A la Poncia*). Ve guardando en el área grande toda la ropa del muerto.

La Poncia - Algunas cosas las podíamos dar.

Bernarda - ¡Nada, ni un botón! Ni el pañuelo con que le hemos tapado la cara. (García Lorca, 1998, p.191)

3.5.7 Muerte

La muerte como parte de la existencia y de la cotidianidad de cualquier ser vivo, no es vida contra muerte sino vida y muerte que caminan juntas en cada instante. En cada aliento, la muerte es la única posibilidad constante que siempre acompaña a cada momento de la vida de cualquier persona.

Saturno aniquila toda posibilidad de vivir de sus hijos por muchísimo tiempo, pues comérselos es equivalente a matarlos. Él mismo, cuando su hijo Zeus lo envía al tártaro eternamente, muere, quizá no físicamente porque es un dios, pero sí su existencia, su sentido de vida. Y eso también es morir.

En esta historia la muerte se deja entrever constantemente en el día a día, presente en el ambiente taciturno y silente que se respira en cada rincón de la casa, presente en los diálogos desesperanzados de los personajes en donde parece que lo único posible es sentarse a esperar a que les llegue la muerte, en ese eterno luto. Así, la muerte, se presenta como la única posibilidad real y segura en el destino de los personajes.

La muerte es un acto relevante y conmemorativo en el pueblo, en la sociedad, es un acto solemne al que es importante asistir y acompañar a los dolientes. Esto lo demuestra la gran cantidad de mujeres que van al rosario del finado esposo de Bernarda, y el duelo que esta exige a sus hijas, el cual rebasa el límite que por regla social se establecía en un deseo por mostrar mayor devoción y obediencia:

Bernarda - ¡Alabado sea Dios!

Todas - (Santiguándose). Sea por siempre bendito y alabado.

Bernarda - ¡Descansa en paz con la santa compañía de cabecera!

Todas - ¡Descansa en paz!

Bernarda - Con el ángel San Miguel y su espada justiciera.

Todas - ¡Descansa en paz!

Bernarda - Con la llave que todo lo abre y la mano que todo lo cierra.

Todas - ¡Descansa en paz!

Bernarda - Con las bienaventuradas y las lucecitas del campo.

Todas - ¡Descansa en paz!

Bernarda - (*Se pone en pie y canta*). *Requiem aeternam donat eis domine.*

Todas - (*De pie cantando al modo gregoriano*). *Et lux perpetua luceat eis.* (*Se santiguan*). (García Lorca, 1998, p.188)

La muerte no sólo se refleja en la sociedad sino en el interior de la casa de las Alba. La actitud de Bernarda ante la vida es oscura, vacía de emociones. La muerte, no sólo en el sentido literal sino metafórico, parece estar plenamente integrada en este personaje, acompañándola todo el tiempo. Convive con ella, por eso Bernarda puede mirar la muerte de frente y sin tapujos. Como ya he mencionado antes, en la obra se habla poco del pasado de Bernarda, así que cabe la posibilidad de que su actitud dominante y violenta forma parte de su carácter primigenio y esencial o, quizá también es probable que al igual que sus hijas, ella también tuvo que forjarse

en un medio ambiente restringido, lleno de carencias emocionales y afectivas, repleto de reglas sociales y deberes religiosos. Me cuestiono también si acaso es factible que se casó con parejas a las que no amaba y cuya finalidad fue la conveniencia social y económica de las familias involucradas, dada la relevancia de los convencionalismos para casarse y la poca importancia que se le daba al amor entre la pareja en cuestión. Si a esto le sumamos el hecho de haberse quedado viuda dos veces y con la responsabilidad de hacerse cargo de cinco hijas, entonces podemos mirarla con menos rigidez y comprender que su forma de actuar y reaccionar es sólo consecuencia de sus propias experiencias que le endurecieron el carácter.

De acuerdo al contenido no es difícil afirmar que el suicidio de Adela alargará el luto de sus hermanas, lo cual implica que no puedan casarse. Me atrevo a pensar que quizá fue una manera de agresión y venganza hacia Bernarda y sus hermanas, una manera de devolver la violencia pasiva que recibió por tantos años. Pues ella sabía que sus posibilidades de casarse decrecían dado el largo luto de ocho años al que era obligada y ello implicaba que sería más vieja y, sin una buena dote, su atractivo disminuiría, por otro lado, al ser la más pequeña de todas era muy probable que Bernarda, como se acostumbró por décadas, la designará como su acompañante hasta su muerte y ni siquiera la considerara como hija casadera. Su suicidio pudo ser un acto impulsivo e inconsciente o de rebeldía, de subversión en contra de la prejuiciosa sociedad de su entorno.

Bernarda, por otro lado, vivirá con el peso a sus espaldas de la muerte de Adela, intentado disimular lo ocurrido, con un odio por parte del resto de sus hijas que seguirán con ella tan sólo por miedo a la vida que está fuera de esos muros, de esa casa. No es complejo inferir que Bernarda, como Saturno, vivirá devorada por su propio tártaro, recluida en una cárcel de apariencias, armaduras emocionales y en un claustro de soledad y rencor.

3.6 María Josefa, la vieja sabia

Es el personaje más viejo de la obra. Vive la mayor parte del tiempo encerrada a piedra y lodo, custodiada por todas, en especial por las empleadas de la casa ante el temor a que salga y se muestre o la vean los vecinos y se enteren de su demencia, de su locura. Tiene algunas breves apariciones, pero con diálogos contundentes que marcan giros y reflexiones importantes dentro de la obra. La abuela no ocupa el lugar de honor y respeto que le corresponde, por el sólo hecho de padecer demencia.

Este personaje le da equilibrio a la trama, pues se opone a Bernarda, y representa el otro lado de la cara de Saturno, la bondadosa. La actitud de Saturno³⁰ hacia sus súbditos fue benefactora al otorgarles abundantes recursos naturales. Bernarda también les brinda a sus hijas casa, comida y vestido, pero para conservar su poder

³⁰ Para los romanos es un dios de la agricultura y la ganadería, guardián de la riqueza y autoridad, figura de poder. Su hoz es símbolo de afrenta y de recolección.

y control. De la misma forma como los dioses griegos son dioses humanizados, con virtudes y defectos como cualquier hombre, Saturno³¹ no sólo tiene un lado oscuro, también coexiste un lado de luz. Su manejo del tiempo, su afán de eternidad, su deseo de estabilidad lo hacen un dios con sabiduría que sólo el tiempo y la experiencia otorgan.

Sabiduría y experiencia que aun en medio de su locura María Josefa también expresa, dándole al espectador en cada aparición la posibilidad de reflexionar acerca de lo que ocurre desde una visión más amplia, como pequeñas alertas, focos de aviso para ver más allá de lo que se dice y expone en primer plano.

En la obra no se cuenta cuál fue la relación que tuvieron como madre e hija María Josefa y Bernarda. Es probable, de acuerdo al contexto de la obra, que la abuela siguiendo las tradiciones y costumbres también fuese una madre exigente, que en nombre de los buenos valores disciplinó a su hija tanto como Bernarda lo hace con las suyas y, por ende, que también haya obligado a Bernarda, tal y como su hija lo hace con sus nietas, a vivir confinada en constantes lutos. No se dice si Bernarda, como Adela, se atrevió a romper las reglas de casa, pero en el momento de la obra se puede decir que es una mujer realizada. Tampoco sabemos si el primer matrimonio de Bernarda con el padre de Angustias fue una forma de control por parte de sus padres de dominarla o la manera en que se escapó de su propio

³¹ Que también es visto como el dios del tiempo, símbolo de la vejez y el pensamiento profundo.

confinamiento social. Pero lo cierto es que ese matrimonio le dio lo que las mujeres de su casa ambicionan: un matrimonio, un hijo, respeto, honor, estatus social, y a su viudez, la oportunidad de tener una renta cómoda y la posibilidad de volver a casarse y escapar del yugo familiar.

María Josefa, representa el paso del tiempo, -como Cronos- es una mujer sabia cuya locura, en la cual también cayó Saturno, podría considerarse desechable, pero en medio de su incoherencia, sus palabras expresan un sentido mucho más profundo. Su sola presencia nos recuerda que el tiempo no para y deja su huella en todo lo que toca:

Bernarda - ¡Calle usted, madre!

María Josefa. - No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras, rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría. (García Lorca, 1998, p.194)

En su desvarío, parece expresar ideas sabias, hacer evidente lo que se halla oculto en el pensamiento de esas mujeres, saca a la luz el erotismo y la pulsión de vida que las otras reprimen. Dado que ella ve con claridad el deseo y la obsesión que Pepe el Romano provoca entre sus nietas y cómo ese deseo no beneficia en nada a las Alba:

María Josefa - [...] Luego nos sentaremos todos y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que mantos de luto.

Martirio - Calle, calle.

María Josefa - Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí y así siempre, siempre, siempre. Tú tendrás el pelo blanco pero no vendrán las vecinas. [...] Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua! (García Lorca, 1998, p.210)

Pienso si acaso esa comparación que hace de sus nietas con los granos de trigo no es una manera de expresar que son seres que se quedaron sin crecer, sin florecer, sólo en un estado potencial, como una semilla que no fue germinada. Y en su expresión de “ranas sin lengua” nos indica que a las mujeres de esa casa les mutilaron sus habilidades de seducción con tal de ser vistas como hijas obedientes de las reglas de su madre.

3.6.1 Tristeza y voracidad

Cronos con su frialdad y limitaciones genera una terrible tristeza en su esposa Rea, y en sus hijos que, confinados, sobreviven atrapados en la oscuridad de sus entrañas, olvidados y silenciados.

En contraste, la actitud categórica de Saturno³² demuestra su gran voracidad por obtener todo cuanto desea al grado de llegar a la locura y perder sus propios límites.

En María Josefa también se observa cómo se conjugan múltiples estados de ánimo que van desde el estadio más triste y desolado hasta la euforia en toda su expresión: ilimitada, impulsiva, incluso agresiva. Parece que se mueve en una realidad alterna. Vive en una eterna juventud, al grado de tener tintes de infantilismo, pero llena de vida, de eros, de luz. Su vestimenta blanca simboliza a un personaje de esperanza,

³² Melancólico y voraz en la misma medida, esclavo de su propia concupiscencia, lo que lo hace ingobernable, su influencia en ocasiones produce falta de voluntad, de razón y de control.

de cierta inocencia, que emite luz en medio de la penumbra en la que cohabita con el resto de las Alba. Por otro lado, está confinada, encerrada de por vida por la vergüenza que siente Bernarda de que ella se muestre tal cual es. Hace, come y bebe lo que Bernarda permite y ordena. Es posible pensar que prefiere perderse en la fantasía de su mente, de su imaginación, que compartir la misma realidad fría, fúnebre y llena de límites en la que habitan su hija y nietas. Se podría pensar que la única forma de escape de aquel encierro es por medio de su mente, lo que además le da la libertad de expresar sus deseos más íntimos:

(La escena queda casi a oscuras. Sale María Josefa con una oveja en los brazos).

María Josefa.

Ovejita, niño mío,

vámonos a la orilla del mar.

La hormiguita estará en su puerta,

yo te daré la teta y el pan.

Bernarda,

Cara de leoparda.

Magdalena,

Cara de hiena.

¡Ovejita!

Meee, meee.

Vamos a los ramos del portal de Belén. (García Lorca, 1998, p.209)

3.6.2 Confinamiento

En oposición a Bernarda, que simboliza el poder, la abuela en esta historia representa la debilidad, sin credibilidad, estigmatizada por su enfermedad y comportamiento. Por ello es víctima del poder que ejerce su hija, pues la esconde, la amarra y la mantiene la mayor parte del tiempo encerrada en su habitación. Para casi todas las habitantes de la casa, en especial para su hija, es transparente, inexistente o al menos eso pretenden. Ya que representa una vergüenza que no desean asumir. Bernarda consume a su madre haciéndola a un lado, la minimiza, la infantiliza, la desplazada y la sustituye. Como Saturno, la abuela no sólo es destronada por su hija, también la condena al maltrato, a la soledad y al ocultamiento. La decrepitud de María Josefa parece algo intolerable para Bernarda, por lo cual la destierra.

3.6.3 Abandono y mendicidad

El personaje de María Josefa, se transforma de madre a hija, quizá la más pequeña, la más traviesa, la más libre pero también la más descuidada y abandonada. Su situación puede equipararse a la de un huérfano vulnerable, casi como a la de un vagabundo. Este personaje representa la oposición que se da a veces entre la vida y la muerte que vemos en el subtexto de la obra, aunque está llena de un gran afán de vivir por otro lado está condenada a la desolación interior.

Esto es evidente cuando se les escapa a las empleadas o a las hijas de Bernarda, y esta, molesta, pide que se le enclaustre nuevamente para que la gente del entorno no la vean ni oigan.

3.7 Adela

Adela es la hija más pequeña de Bernarda, quien llena de pasión y juventud se convierte en la amante nocturna de Pepe el Romano, es la única que de las cinco hijas transgrede el poder de su madre a pesar de cualquier consecuencia. Su deseo desbordado es mucho más fuerte que su miedo al castigo; al grado que al final decide quitarse la vida antes que continuar en esa casa y sin Pepe el Romano, que supone muerto.

María Josefa y Adela, son los personajes más antagónicos a Bernarda, pues mientras esta última simboliza lo más saturnino en su sentido sombrío; las dos primeras son el polo opuesto, como Saturno versus Zeus.

Sin embargo, Adela, como todas, finalmente tiene tintes saturninos que han sido estructurados, formados dentro de ese nicho llamado "hogar" que es la casa de su madre, en donde vive encerrada como sus hermanas y, al igual que su abuela, está encarcelada entre muros, no sólo físicos sino también mentales y emocionales, condenada al confinamiento, la frialdad y las lágrimas, todas estas características asociadas también a Saturno.

En apariencia está sometida, pero por dentro hay una intensidad que busca salir por donde sea, experimentar, conocer. Las paredes de esa casa, los techos le quedan pequeños. Tal es su obsesión con Pepe el Romano y lo que significa en su vida

(deseo consumado, vida, esperanza, libertad) que prefiere la pobreza y el exilio social, e incluso la muerte a secarse como sus hermanas dentro de esa casa.

Bernarda absorbe hasta el último gramo de cuerpo y alma que Adela puede contener. Le corta las alas desde el inicio mucho antes de que intente volar. Para Adela, que es la más pequeña de todas, este encierro de ocho años parece inacabable, eterno. ¿Cuánto se perderá de su lozana vida metida en esa casa por tanto tiempo? ¿Cómo podrá ver pasar las horas en el ocio más terrible, sin amistades, sin reuniones, sin aire, sin bosques, sin gente que no sean sus hermanas o su madre y su abuela? ¿Debe limitarse a ver por las ventanas y las cerraduras de las puertas cómo otras mujeres sí disfrutaban de su juventud?

Después de confesar abiertamente su amor y su pasión desbordada por Pepe el Romano, al final, su muerte se convierte en su Tártaro particular, dejando en un último suspiro sus posibilidades de ser fuera de esa casa, de esos gruesos muros. Quizá es el personaje de Adela en particular es el objeto directo de la frialdad más dura y cruel de Bernarda, o al menos el que sufre el impacto más agresivo y contundente: la muerte física.

3.7.1 Melancolía y Voracidad

Adela también vive la melancolía y la voracidad saturninas (sin voluntad, sin razón, sin control, esclava de la concupiscencia, ingobernable). En el mito Saturno fue advertido por un oráculo que será destronado por uno de sus hijos y en su anhelo de permanecer en el poder, insaciable devora a todos sus hijos sin ninguna conmiseración, priorizando su afán de dominio traga toda la vida que de él y de su

esposa Rea emana. Por otro lado, en el mismo mito Zeus, desea liberarse y liberar a todos sus hermanos tragados por su padre. Fue un dios, a diferencia de Saturno, optimista, lleno de vida y con unas ansias desbordadas de vivir a plenitud. De la misma manera que Saturno con su delirante deseo de sostener su poder y como Zeus, Adela, muchas veces se llena de deseo, a punto de dejarlo todo y perderse en la pasión que siente por Pepe el Romano. En el fondo siempre hay algo dentro de ella que se resiste a dejarse oprimir y apresar por completo bajo el yugo de su madre, como le ha pasado ya al resto de sus hermanas mayores:

De modo que la lascivia es secundaria, como también lo es la fertilidad; nacen del reseco deseo de la naturaleza solitaria, de alguien que es para siempre un niño abandonado [...]. Se le califica de “desafortunado en amores”, y los humanos sentimos su tristeza en la melancolía de la naturaleza. Hay una música triste de flautas en la naturaleza en la que nos refugiamos en momentos románticos, tristes, solitarios y desesperados. (...) pero jamás llega a subir al Olimpo; copula pero nunca se casa; toca música, pero las Musas favorecen a Apolo. (Hillman, 2016, p.37-38)

La melancolía muchas veces se disfraza de ira. Me atrevo a reflexionar si acaso Adela siente la misma tristeza y desánimo de sus hermanas, pero expresada a través de una pasión desbordada, con fuerza iracunda, con voracidad, como el polo opuesto de ellas, pero en el fondo, inundada emocionalmente de la misma desesperanza, a pesar que sea la única que se rebela ante su madre.

Como sea, su voracidad encuentra salida en la relación ilícita con su amante. El erotismo y la pasión por vivir, por disfrutar su juventud, pesa más que aquella parte de oscuridad que comparte con sus hermanas. Al final su rebeldía se impone, incluso a un alto precio, como el hecho de que prefiera morir antes que seguir sometida por su madre:

Martirio - ¿Qué piensas, Adela?

Adela - Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena - Ya te acostumbraras.

Adela - (*Rompiendo a llorar con ira*). No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! (García Lorca, 1998, p.193)

3.7.2 Tenacidad

Saturno persevera por mantener a toda costa su trono. Así, también Adela, se mantiene firme en su objetivo de dejar su casa e irse a cualquier lugar donde sea libre de estar con su amante, pase lo que pase, sin medir las consecuencias:

Adela - Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego levantado que tengo por piernas y boca. [...]

La Poncia - ¡Tanto te gusta ese hombre!

Adela - ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente. (García Lorca, 1998, p.198)

Adela es la más joven de la casa, está llena de vida, fuerza y deseo por experimentar todo. Es probable que la conjugación de todos esos ingredientes le de ese ímpetu de rebeldía. Tiene el valor para escaparse cada noche para encontrarse con Pepe en el granero, y la fuerza para decidir abandonar el aparente confort de su casa y seguir a Pepe el Romano a donde sea, convertirse en su amante permanente:

Adela - Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (Lorca, 1998, p.211)

Como Saturno en su cara más voraz cuando mantiene su delirio de no permitir que ninguno de sus hijos naciera. Adela a lo largo de la obra se atasca en sus emociones que son cada vez más intensas y que la llevan a tomar la impulsiva decisión de terminar con su vida cuando cree que ninguno de sus proyectos se podrá concretar:

Adela - Yo soy su mujer. (A Angustias.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

Angustias - ¡Dios mío! Bernarda: ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? (Sale corriendo.)

(Aparece Amelia por el fondo, que mira aterrada, con la cabeza sobre la pared. Sale detrás Martirio.)

Adela - ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir.)

Angustias - (Sujetándola.) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa!

Magdalena - ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!

(Suenan disparos.)

Bernarda - (Entrando.) Atrévete a buscarlo ahora.

Martirio - (Entrando.) Se acabó Pepe el Romano.

Adela - ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo.) (García Lorca, 1998, p.212)

3.8 Las otras hijas de Bernarda

Las otras cuatro hijas de Bernarda también viven encarceladas, como el resto de las mujeres de esa casa. La diferencia es que Adela y María Josefa, disfrutaban de manera fragmentada, parcial, real o imaginaria de cierta libertad. Mientras Angustias, Martirio, Magdalena y Amelia sufren de un total enclaustramiento que se refuerza ante la orden categórica e inapelable de su madre de no poder salir de su casa en ocho años por el duelo. Las hijas experimentan este deber como un encadenamiento físico, pero sobre todo interior. Casi todo está prohibido dentro de

estos muros: hablar, soñar, todo se hace a escondidas, con mesura, en voz baja para no ser amonestadas por la dictadura de Bernarda. Las cuatro obedecen plenamente, aunque la factura de ello es muy alta para sí mismas.

Expongo algunas de las características saturninas comunes que tienen estas cuatro hijas, y después describo de manera particular las características saturninas que en específico expresa cada una.

3.8.1 Un mundo limitado y de reglas

Rea, no puede, a pesar de sus emociones, impedir o desobedecer el mandato de Saturno, tal vez por miedo o amor infinito. Por su lado, las hijas de Bernarda, como Rea, tampoco desobedecen, ya que tienen profundamente interiorizadas las reglas de su madre, su mundo es diminuto. Todos los días se topan con límites que detienen sus pasos, el fluir natural de sus vidas. Están acostumbradas a obedecer sin cuestionar, aprenden que su vida es así: angosta, impuesta por reglas inquebrantables. Siguen el camino que su madre determina, probablemente porque dentro de su existencia no ven otra alternativa:

Bernarda - [...] ¿Y Angustias?

Adela - (*Con intención*). La he visto asomada a las rendijas del portón. Los hombres se acababan de ir.

Bernarda - ¿Y tú a qué fuiste también al portón?

Adela - Me llegué a ver si habían puesto las gallinas.

Bernarda - ¡Pero el duelo de los hombres habría salido ya!

Adela - (*Con intención*). Todavía estaba un grupo parado por fuera.

Bernarda - (*Furiosa*). ¡Angustias! ¡Angustias!

Angustias - (*Entrando*). ¿Qué manda usted?

Bernarda - ¿Qué mirabas y a quién?

Angustias - A nadie.

Bernarda - ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas? (*Pausa*). [...]

Angustias - ¡A nadie!

Bernarda - (*Avanzando y golpeándola*). ¡Suave! ¡Dulzarrona!

(García Lorca, 1998, p.189-190)

Todas las hijas de Bernarda sufren el maltrato de esta, pues las violenta a través de golpes, insultos, humillaciones, miradas, gestos, y muros, cadenas y candados que las confinan a ese único mundo. Bernarda domina hasta la forma triste y opacada en que visten. Ellas parecen existir tan sólo en su rol de hijas de “Doña Bernarda Alba”, y no como seres individuales y únicos.

3.8.2 Soledad y Melancolía

Saturno paga el precio de sus propias cadenas impuestas al negarse a sí mismo la posibilidad de disfrutar de su familia; mantiene a sus hijos atrapados dentro de su propia carne, y al mismo tiempo tan distante de ellos; al enclaustrar a su descendencia se encierra a sí mismo. Una parte de sí, la de ser padre, la relega, la asesina. Tomar estas acciones lo confina a ese lugar llamado tártaro donde vivirá en un eterno estado de aislamiento y soledad. Este tipo de soledad no es elegida, sino una que carcome el espíritu hasta dejarlo seco e inerte, hundido en una melancolía que más allá de ser depresión, es existir en un sin sentido de vida, un estar por estar, sin sensación de pertenencia y una enorme esterilidad interior.

Esa misma clase de soledad y melancolía son los ingredientes presentes en el ambiente de la casa Alba. Aunque no pueda verlo, la propia Bernarda es presa de sus propias ataduras, pues ella también está encadenada a un lugar del que es responsable en todo sentido.

La soledad y melancolía son algunos de los efectos de permanecer en un lugar obligado, sin opción de salir, por el deber, el “qué dirán”, por condicionamientos morales a los que viven sometidas, y no pueden romper por temor a no pertenecer, a ser desechadas de su sociedad, de su medio, que es lo único que han conocido. Estas emociones son evidentes en las hijas de Bernarda cuando llegan los segadores y escuchan el coro de hombres que claman a las mujeres para que salgan y compartan. Ellas los oyen a sabiendas que no pueden salir pues viven confinadas a esa casa que para ellas es como una cárcel.

El diminuto universo en que viven las mantiene aisladas del mundo. Aunque podrían sentirse acompañadas las unas de las otras, lo cierto es que no existe confianza real entre ellas, conviven, pero ocultando sus emociones y pasiones verdaderas. Su manera de protegerse es con la máscara de “buenas hijas”, recordemos que están en un contexto donde hay un conservadurismo extremo y donde la gente no puede expresar sus verdaderas emociones y pensamientos si estos contravienen la norma y la costumbre, por lo tanto, viven bajo una doble moral. Por un lado, con una imagen rígida, acartonada, condicionadas, aparentan aceptar su destino que encuadra en el *estatus quo* de su sociedad; por el otro, en el fondo experimentan un miedo y una desolación profunda, que cada una manifiesta de maneras diversas: enfermándose como Martirio, fingiendo indiferencia como Amelia y Magdalena o sufriendo

depresión como Angustias, todo ello resultado del vacío, la desesperanza, la apatía, la tristeza, y el desencanto ante la vida. Es como si diferentes arquetipos tomaran el poder dentro de la misma persona y ésta actuara acorde al arquetipo manifestado en cuestión.

Bernarda - [...] Mientras, podréis bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.

Magdalena - Lo mismo me da.

Adela - (*Agria*). Si no quieres bordarlas irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más.

Magdalena - Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura. (García Lorca, 1998, p.189)

3.8.3 Celibato y Esterilidad

Aunque Rea, puede dar a luz varios hijos, metafóricamente vive en la esterilidad, ya que no puede criarlos ni estar con ellos. Nuevamente la figura arquetípica de Cronos se plantea como una limitación, en este caso del placer físico, de procrear, de nutrir, de ser creativo y de disfrutar de la vitalidad de existir.

Por su parte, en el contexto de la sociedad en la cual se desarrolla la obra, los hombres viudos tienen la libertad de volver a casarse, incluso con mujeres de la misma familia de la difunta. Para las mujeres las cosas tienen una dinámica muy distinta. Se sigue un orden de jerarquía conforme van naciendo. Las que tienen prioridad para casarse son las mayores, y más aún si cuentan con una dote.

Mientras las más jóvenes rara vez se casan, ya que se les impone el deber de hacerse cargo de sus padres hasta que mueran. Dichas situaciones conllevan que las mujeres tengan que vivir castas por mucho más tiempo, y en el caso de las menores, incluso de por vida.

Como las familias son muy numerosas es factible que para cuando llegue su turno de casarse, físicamente les sea imposible concebir un hijo, o bien los riesgos de morir o perder a sus bebés sean muy altos. Como ingrediente adicional, si dentro de la familia se suceden varios fallecimientos por azares de la vida, aumenta el tiempo de castidad, de probable esterilidad o riesgos de abortos y muerte de la madre al parir. Esta situación se expone en el devenir de los personajes de *La casa de Bernarda Alba*.

Es muy probable que García Lorca, como en muchas de sus obras anteriores, como *Yerma*, *Doña Rosita*, etcétera, a través de las historias que cuenta, busque denunciar, exponer y enfocar la atención en las injusticias de su época. Por ejemplo, la doble opresión de las mujeres, que además del sistema político- religioso, están sometidas a las reglas sociales, que en muchos casos hacen de sus vidas un verdadero infierno personal:

La Poncia - ¡Es que tus hijas ya están en edad de merecer! Demasiado poca guerra te dan. Angustias ya debe tener mucho más de los treinta.

Bernarda - Treinta y nueve justos.

La Poncia - Figúrate. Y no ha tenido nunca novio. (García Lorca,1998: p.190)

Es frecuente que muchas mujeres recién paridas mueran y entonces el viudo se case con alguna de las cuñadas o parientes cercanas del mismo círculo familiar.

Esto es socialmente permitido y hasta bien visto, así lo expone claramente La Poncia a Adela:

La Poncia - [...] ¡Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta! ¡Te aguantas! (Adela llora). Además, ¿quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Esa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra, se casará con la más joven, la más hermosa, y esa será tú. Alimenta esa esperanza, olvídale, lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios. (García Lorca, 1998, p.197)

Todas las hijas de Bernarda, excepto Adela, son condenadas al celibato ya que están envejeciendo, secándose. Sus probabilidades de casarse y ser madres son casi nulas, situación que se ve reforzada por el luto impuesto de ocho años. Ya que en la sociedad en que viven, para una mujer “decente” casarse es la única vía de tener intimidad, cualquier otro camino se considera inviable y condenatorio. Por ende, es impensable para estas cuatro hermanas.

Por otro lado, es evidente que muchos hombres no se casan por amor a su futura esposa sino por intereses meramente económicos, sin importar mucho la belleza externa o la personalidad de la mujer elegida para casarse. Pepe el Romano no es la excepción, y como se lee en la obra, Angustias a pesar de considerarse una mujer “mayor” para casarse dentro de los estándares de la época, goza de la oportunidad de contraer nupcias por ser quien tiene una dote atractiva:

Martirio - ¿Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer.

[...]

Magdalena - (*Remedándola*). ¡Ah! Ya se comenta por el pueblo. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario.

Martirio - Yo me alegro. Es buen mozo.

Amelia - Yo también. Angustias tiene buenas condiciones.

[...]

Magdalena - Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. [...]

Amelia - ¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene todo el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán peticiones vienen por ella. (García Lorca, 1998, p.191-192)

3.8.4 Confinamiento

Saturno es desterrado de su reino, de su trono, apartado y enclaustrado en el fondo del tártaro, atrapado en un infinito tiempo sin tiempo. La casa de Bernarda es un pequeño tártaro; una casa cuyos gruesos muros las hacen temblar, “es su celda y su mundo” (Bachelard, 2000, p.62). No significa un refugio, ni un espacio de protección, son paredes, puertas, bardas, rendijas que las atan, las detienen, que las asfixian. No sólo asfixian su cuerpo, físico, sino sobre todo asfixian su vida interior, sus sueños, sus deseos. Son rincones que niegan la vida, la ocultan, la restringen. (*Ibid*)

Como lo vemos cuando Adela se queja por el luto recién impuesto. Su enojo, su frustración denotan que vive su casa como una cárcel, como un encierro forzado que la llena de impotencia, que va minando su deseo de volar:

Adela - Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena - Ya te acostumbraras.

Adela - (Rompiendo a llorar con ira). No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. (García Lorca, 1998, p.193)

3.9 Angustias

Angustias es la primer hija de Bernarda, la mayor de todas. Proviene de un matrimonio anterior de su madre y cuyo padre al morir –aunque no se dice textualmente, podríamos pensar que falleció cuando era pequeña- le deja una herencia que marca la gran diferencia en relación a sus medias hermanas. Pues la coloca en ventaja no sólo en relación a ellas sino ante otras mujeres. Este hecho le da la posibilidad de convertirse en una atractiva mujer casadera para Pepe el Romano. De esta forma, similar a Saturno, goza de los beneficios que otorga el tener cierto estatus social dentro de un mundo totalmente estructurado.

3.9.1 Vejez

Cronos/Saturno se relaciona con la vejez dada su experiencia, sabiduría y por ser considerado el dios del tiempo. Una de las probables razones por las cuales Angustias envejece sin casarse, tal vez sea, como se menciona en el texto de la obra, que la herencia que obtuvo al morir su padre es alta.

Por lo que es factible que fuera económicamente conveniente, tanto para Bernarda como José María, mantenerla soltera por más tiempo, y así poder disponer de esos recursos e invertirlos en sus propios negocios antes de promoverla en matrimonio. Sabían de sobra que ello implicaría entregar la dote; como lo marcaban las reglas sociales de su entorno.

Con la muerte de su padrastro Angustias tendrá que vivir un luto más, con la diferencia de que, al estar comprometida con Pepe el Romano, este la cortejará y visitará en casa durante ese periodo.

Es un hecho que para cuando concluya el luto, será muy grande para ser madre o que el riesgo de morir sea prácticamente seguro. Podemos pensar que Bernarda es perfectamente consciente de ello y en el fondo sabe que, de una forma u otra, ninguna de sus hijas logrará ser verdaderamente libre y plena. Y que esta propuesta matrimonial es sólo una especie de placebo para Angustias. Ello me lleva a cuestionar que no desea la felicidad de sus hijas. Tal vez lo que le impide a Bernarda desear que vivan su vida es el temor a quedarse sola, a perder los recursos materiales en dotes y el control sobre sus hijas, o terminar sus días enclaustrada y demente como su madre, María Josefa:

Bernarda - ¿Pero has tenido valor de echarte polvos en la cara? ¿Has tenido el valor de lavarte la cara el día de la muerte de tu padre?

Angustias - No era mi padre. El mío murió hace tiempo. ¿Es que ya no lo recuerda usted?

Bernarda - Más debes a este hombre, padre de tus hermanas, que al tuyo. Gracias a este hombre tienes colmada tu fortuna. (García Lorca, 1998, p.194)

Es evidente para sus hermanas que Angustias ya es una mujer vieja para ser la casadera de la familia. E igual de claro para ella misma que el motivo real por el cual es la elegida, es su fortuna y estatus dentro de la familia, y no porque Pepe el Romano la desee o la quiera:

Magdalena - Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. [...]

Amelia - ¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene todo el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones vienen por ella. (García Lorca, 1998, p.192)

Y no sólo se siente vieja, sino que se sabe poco agraciada para los estándares de su sociedad.

Magdalena - [...] Aunque Angustias es nuestra hermana, aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que tenido menos méritos de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta! (García Lorca, 1998, p.192)

En el contexto de la obra, una mujer mayor soltera y sin hijos es considerada como incompleta. Esto se expresa en el diálogo de La Poncia y Adela:

La Poncia - [...] Tú hermana Angustias es una enferma. Esa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. (García Lorca, 1998, p.197)

Bernarda ha ido aplastando a Angustias casi por completo, tal vez no en el grado de desear la muerte, como en el caso de Adela, pero sí, algo muy cercano a ello. Pues ha retenido su herencia por muchos años con el fin de usarlo para sus propios beneficios. La obligó a permanecer en luto y encerrada durante años y ahora de nuevo la obliga a lo mismo ocho años, por alguien que ni siquiera era su padre.

Para cuando concluya este último luto, ya será muy tarde para disfrutar a plenitud de su cuerpo, demasiado tarde para ser madre y con un alto riesgo de morir en el intento. Quizá su excesiva delgadez es un eco de lo que queda de ella después de ser consumida por su madre.

3.10 Martirio

De la misma forma que Saturno siente que puede ser opacado y vencido por su hijo Zeus. Martirio, que es una de las hijas intermedias de Bernarda, está obsesionada con su hermana Adela, quien probablemente sea un símbolo de todo aquello que desea poseer: belleza, juventud, alegría, ímpetu, y con quien tiene una especie de amor-odio, pues es Adela y no ella la amante y objeto de deseo de Pepe el Romano. Además, también se siente desplazada por Angustias, al ser la elegida para casarse con él.

3.10.1 Estructuras físicas limitantes

Como ya se dijo en páginas anteriores, Saturno se relaciona con aquellas partes del cuerpo que dan estructura y límites al ser humano, a veces favorecidos por él y en otras ocasiones, como en el caso de Martirio, todo lo contrario, ya que sufre de una deformación en la espalda –no se sabe si congénita o a causa de algún accidente o enfermedad- que la hace sentir fea, poco valiosa, físicamente débil, enferma y medicada de por vida. Podemos ver con claridad la huella saturnina en la joroba de su espalda, característica que la hace sentirse en desventaja y deforme respecto a sus hermanas. Su autoestima es menor. Podríamos decir que la huella saturnina

traspasó lo físico, lo material para clavarse en un espíritu amargado, melancólico, oscuro, eco también de la sombra del dios Saturno:

Criada - (*Entra*). Bernarda os llama. Está el hombre de los encajes. (*Salen*). (*Al salir Martirio mira fijamente a Adela*).

Adela - ¡No me mires más! Si quieres de te daré mis ojos que son frescos y mis espaldas para que te compongas la joroba que tienes, pero vuelve la cabeza cuando yo paso. (*Se va Martirio*). (García Lorca, 1998, p.197)

3.10.2 Violencia

Como Saturno, ante el miedo de perder su mundo, su estructura y lo conocido, Martirio, ejerce también la violencia con su propia familia, transgrede la intimidad de sus hermanas, sus espacios, sus deseos, sus sueños y sus mentes, al grado de hacerle creer a Adela que Pepe el Romano ha muerto por el disparo de Bernarda. Aunque no puede saber que su hermana tomará la decisión de quitarse la vida, pero sí sabe sabía que la muerte de su amante le causará un profundo pesar.

Momentos antes de la escena final, prefiere delatarla ante su madre que permitir que se vaya con Pepe:

Adela - Sí, sí. (*En voz baja*.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.

Martirio - Eso no pasará mientras yo tenga una gota de sangre en el cuerpo.

Adela - No a ti, que eres débil: a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique.

Martirio - No levantes esa voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que sin quererlo yo, a mí misma me ahoga.

Adela - Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca.

(*Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante.*)

Martirio - ¿Dónde vas?

Adela - ¡Quítate de la puerta!

Martirio - ¡Pasa si puedes!

Adela - ¡Aparta! (Lucha.)

Martirio - (A voces.) ¡Madre, madre!

Adela - ¡Déjame!

(Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro.)

Bernarda - Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

Martirio - (Señalando a Adela.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo! (García Lorca, 1998, p. 211-212)

3.10.3 Voracidad

Cuando el oráculo le informa a Saturno que uno de sus hijos le quitará su trono, vive obsesionado y ansioso por mantener su poder a toda costa; aunque eso implique destruirlos. Como él, Martirio presiente que todo podría desaparecer y que nada quedará para ella. El rencor que siente contra Adela es producto de la envidia que experimenta hacia ella—como todas las hermanas— por la pasión que despierta en Pepe el Romano, y que, en su caso, sólo puede alcanzarlo en sueños. Su único escape, es imaginar, espiar por las noches a Adela y a Angustias en sus respectivos encuentros con Pepe y vivir el idilio a través de ellas, de su imaginación.

Ejemplo de ello es cuando toma a escondidas el retrato de Pepe, aunque no se dice claramente para qué. Ella argumenta que pretende gastarle una broma a su hermana Angustias, pero se puede inferir que en realidad desea fantasear que la prometida es ella.

Bernarda nulifica a Martirio al evitar que sea cortejada por Enrique Humanas, al considerarlo poca cosa para su hija –o al menos ese es el discurso que le externa a La Poncia- evitando que este llegara al cortejo.

Nunca la consideró para ser casadera con nadie con lo cual sólo aumenta la profundidad en su herida de poca valía, incapaz de despertar el deseo de alguien.

Es posible pensar que Bernarda la considerara como una de sus mayores garantías de tener una cuidadora durante su vejez.

3.11 Magdalena

Magdalena, al igual que Amelia parece jugar un rol satelital. No se dice ni se sabe mucho de ella, sólo que es una de las hijas intermedias de Bernarda, que como Amelia y en parte Martirio, acepta la idea de que su destino está en manos de su madre.

3.11.1 Malevolencia

Saturno muestra su cara cruel y despiadada al decidir comerse a su progenie. Magdalena, como Saturno, quizá por su exacerbada amargura, tiende de manera malintencionada, a enjuiciar todo cuanto sucede en la casa, parece que es la forma en que descarga su impotencia ante el hecho de vivir confinada. En especial se ensaña con Angustias, quien al ser la prometida de Pepe el Romano tiene la posibilidad de salir del enclaustrado, una posibilidad negada para ella, lo que despierta en ella celos y envidia y quien vierte un constante veneno hacia su hermana mayor:

Magdalena - Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. [...] (García Lorca, 1998, p.192).

3.11.2 Frialdad

Una característica saturnina relevante es su implacable frialdad que deja a su alrededor una huella de cansancio. La sensación es la misma que la de Sísifo, condenado a cargar una piedra eternamente. De manera parecida Magdalena genera en su entorno familiar y social una sensación de fastidio; sabe que, por falta de recursos, su edad y circunstancias, no se casará ni tendrá hijos. En vez de caer en la tristeza evidente, su perspectiva hacia la vida y las personas es mordaz, irónica, carente de entusiasmo, ni sentido de vida; suele hacer comentarios crudos y directos a todas sus hermanas con el fin de lastimarlas:

Angustias - Ya he cortado la tercera sábana. [...]

Magdalena -Angustias, ¿pongo también las iniciales de Pepe?

Angustias - (Seca). No.

Magdalena - (A voces). Adela, ¿no vienes?

Amelia - Estará echada en la cama.

La Poncia - Esa tiene algo. [...]

Martirio - No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.

Magdalena - Todas menos Angustias.

Angustias - Yo me encuentro bien y al que le duela que reviente.

Magdalena - Desde luego hay que reconocer que lo mejor que has tenido siempre es el talle y la delicadeza.

Angustias - Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno.

Magdalena - ¡A lo mejor no sales! (García Lorca,1998, p.195)

La forma en que Bernarda le arrebató la vida a Magdalena es velada, pero que le deja una huella indeleble, pues le quita la esperanza de un cambio y una vida mejor, al grado de desear la muerte, aunque tal vez por un temor religioso o al dolor físico no se atreva, como su hermana, a matarse. En vez de eso, qué mayor muerte, qué mayor mutilación, que coartar, borrar el sentido de vida de alguien más:

Amelia - (A Magdalena) Llevas desabrochados los cordones de un zapato.

Magdalena - ¡Qué más da!

Amelia - ¡Te los vas a pisar y te vas a caer!

Magdalena - ¡Una menos! (García Lorca, 1998, p.192)

3.12 Amelia

Amelia es un poco mayor que Adela. Al igual que Magdalena asume que la vida para ella es la realidad que su mamá dicte, y que todo gira en torno a esa casa. Amelia es otro de los personajes que sufre del conformismo, lleva una existencia incómoda y poco plena, pero no manifiesta ninguna intención de transformar su situación.

3.12.1 Letargo

Esta hija vive en una especie de adormecimiento, de anestesia constante; parece complaciente con todos, aunque por momentos se contradice con tal de no entrar en conflicto. Como cuando habla del matrimonio entre Angustias y Pepe el Romano; por un momento expresa lo valiosa que es su hermana y un instante después refuerza el comentario crítico que hace Magdalena, como si no fuera capaz de expresar una opinión propia:

Magdalena - (Remedándola.) ¡Ah! Ya se comenta por el pueblo. Pepe el Romano viene a casarse con Angustias. Anoche estuvo rondando la casa y creo que pronto va a mandar un emisario.

Martirio - ¡Yo me alegro! Es buen hombre.

Amelia - Yo también. Angustias tiene buenas condiciones.

Magdalena - Ninguna de las dos os alegráis.

[...]

Amelia - ¡Después de todo dice la verdad! Angustias tiene el dinero de su padre, es la única rica de la casa y por eso ahora, que nuestro padre ha muerto y ya se harán particiones, vienen por ella! (García Lorca, 1998, p.192)

O cuando Amelia se acerca a Martirio para conversar después de ver y escuchar a los segadores marchar. Le comenta a su hermana que ella duerme como un tronco, como si prefiriera estar adormecida antes que enfrentar sus deseos y así no ver ni sentir:

Amelia - (Acercándose) ¿Qué te pasa?

Martirio - Me sienta mal el calor

Amelia - ¿No es más que eso?

Martirio - Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha; todo lo que no sea este verano interminable.

Amelia - Ya pasará y volverá otra vez.

Martirio - ¡Claro! (Pausa) ¿A qué hora te dormiste anoche?

Amelia - No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

Martirio - Por nada, pero me pareció oír gente en el corral.

Amelia - ¿Sí? (García Lorca, 1998, p.200)

3.12.2 Incomodidad por tener hijos

Para Saturno tener hijos implicaba perder su poder como monarca. Amelia denota la misma incomodidad y nulo deseo de ser madre, de criar niños o protegerlos.

Habría que preguntarse si esta nulificación de su maternidad es una decisión propia o sólo un mecanismo de defensa ante la baja posibilidad de experimentar la maternidad:

La Poncia - Estos encajes son preciosos para las gorras de niño, para mantehuelos de cristianar. Yo nunca pude usarlos en los míos. A ver si ahora Angustias los usa en los suyos. Como le dé por tener crías vais a estar cosiendo mañana y tarde.

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. (García Lorca, 1998, p.198)

Bernarda nulifica los deseos de Amelia con una especie de anestésico de prolongada duración que su hija es incapaz de resistir. No busca un futuro distinto; no le interesa, ni siquiera sabe que un día tuvo alas igual que Adela, igual que todas. Tal vez como su abuela María Josefa “sufrir” de cierta amnesia como mecanismo de defensa contra la impotencia ante un confinamiento al que se ha visto sometida, incluso antes de la muerte de su padre. Amelia representa el adormecimiento social que detiene anhelos, sueños, y un futuro mejor.

El poder, el condicionamiento no sólo proviene de un Estado hegemónico que “todo lo manipula”; el poder se ejerce también en los microcosmos del trabajo, de las escuelas, de las familias. En esos pequeños mundos aprendemos a obedecer, a seguir determinados valores y creencias sin cuestionarlos; nos sabemos vigilados y aun cuando nadie nos mira obedecemos. Ese es el verdadero poder. (Foucault, 2003). El personaje de Amelia está anestesiado, domesticado y no desea salir de eso. Y si lo hace, no lo manifiesta, quizá por miedo o confort. La única manera en que puede controlar su entorno es que nadie se mueva y que todo permanezca tal cual está:

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!

[..]

Amelia -Lo que sea de una será de todas. García Lorca,1998, p.193)

3.13 La Poncia

La Poncia es la empleada más cercana a Bernarda, una especie de mano derecha y confidente. Nunca se dice con claridad cómo se encontraron en la vida, pero por algunos comentarios indirectos que hace Bernarda sobre la madre de La Poncia parece que se conocen desde muy jóvenes. Es muy posible entonces que en algún momento de su juventud coincidieran en ideas, amores y complicidades. Es probable también, que tuvieron una cierta amistad que el tiempo, el dinero y el corazón endurecido de ambas borró:

La Poncia - ¡Eso no lo sé yo! En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos.

Bernarda - ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta...

La Poncia - (Furiosa) ¡Bernarda! ¡Respetar la memoria de mi madre! (García Lorca,1998, p.202-203)

Si bien La Poncia ha sido empleada de Bernarda por muchos años, desde el inicio en el primer acto denota su descontento, su rencor y su fastidio del trato que recibe por parte de su jefa, aunque al mismo tiempo parece también resignada a vivir así por el resto de sus días. Es una costumbre que los servidores permanezcan con la misma familia durante toda su vida, por lo cual encontrar trabajo en otro lado a su

edad sería imposible. Además, sus hijos también trabajan en las tierras de Bernarda, así que esencialmente su sustento depende de la dueña de esa casa.

No se señala si La Poncia también fue como una especie de nana de las chicas Alba, pero lo que sí se constata reiteradamente en toda la obra, es que las conoce de toda la vida, incluso quizá más que la propia Bernarda.

El haber estado gran parte de su vida sirviendo en casa de Bernarda de Alba la ata y la limita al igual que a los demás miembros de la casa. Aun cuando pueda existir todavía cierta estima entre ellas por el tiempo y la convivencia; lo cierto es que, aun así, La Poncia, es menospreciada y esclavizada por su jefa:

La Poncia - Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

Bernarda - No tenemos. Me sirves y te pago. ¡Nada más!

(García Lorca, 1998, p.190)

En lo aparente Rea, como esposa de un dios, goza de muchos privilegios de su estatus, sin embargo, vive dominada por las decisiones unilaterales de su esposo. De manera similar, La Poncia tiene en una mejor posición en comparación con el resto de la servidumbre. Pero ella no lo percibe así, y en el fondo se siente igual de sometida que todos los demás:

Criada - Contigo se portó bien.

La Poncia - Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras, noches en vela cuando tose; días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, ¡maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos!

Criada - ¡Mujer!

La Poncia - Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza; mis hijos trabajan en sus tierras y ya están los dos casados, pero un día me hartaré. (García Lorca, 1998, p.186)

3.13.1 Sabiduría

La Poncia es una vieja cansada y entrometida, pero sabia y capaz de leer entre líneas, anticiparse a los hechos. Es intuitiva y reconoce el momento adecuado para saber cuándo hablar y cuándo callarse, algo que el largo tiempo a lado de su patrona le permitió aprender. El dios Cronos, dios del tiempo y la vejez, se llevó su fuerza física, pero a cambio le da conocimiento de vida:

Bernarda - [...] Esta noche voy a dormir bien. (Se va). [...]

La Poncia - Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir.

Criada - Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas.

La Poncia - No es toda la culpa de Pepe el Romano. [...]

La Poncia - Las cosas se han puesto ya demasiado maduras. Adela está decidida a lo que sea y las demás vigilan sin descanso.

Criada - ¿Y Martirio también?...

La Poncia - Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que Pepe el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano. (García Lorca, 1998, p. 208-209)

3.13.2 Ocultamiento

Tal vez por cariño a las hijas de Bernarda o por miedo a ésta, durante algún tiempo La Poncia oculta la relación clandestina que existe entre Adela y Pepe el Romano. Incluso cuando comienza a darle a su patrona indicios de la misma, nunca lo hace de manera clara y directa:

La Poncia - (Alto) ¿Crees que no me he fijado? [...]

La Poncia - Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuándo te levantas?

Adela - ¿Qué sabes tú? [...]

La Poncia - ¡Velo! Para que las gentes no escupan al pasar por esta puerta.

[...]

Bernarda - Ahora te has vuelto callada.

La Poncia - Me estoy en mi sitio y en paz. [...]

La Poncia - Yo tapo más de lo que te figuras. [...]

La Poncia - Bernarda: yo no quiero hablar porque temo tus intenciones. Pero no estés segura. (García Lorca, 1998, p.197-198, 208)

Bernarda también ata a La Poncia, al propiciar con ella un vínculo difícil de romper dada la dependencia económica que su empleada y sus hijos tienen hacia ella. Por otro lado, le reitera constantemente las diferencias de clase y poder que existe entre ambas, recordándole que sólo es una empleada a la que paga por servicios y nada más. Con esta dinámica constante, niega, tapa, cualquier posible relación de afecto o amistad. Esta es también una manera de nulificar, borrar a otra persona.

3.14 Criada

Como se comentó en páginas anteriores, este personaje ni siquiera tiene nombre. Los miembros de la casa se refieren a ella como “Criada”. Pese a ello tiene un papel significativo, al menos para hacer evidente el contraste entre la clase social a la que pertenecen Bernarda y sus hijas y a la que esta empleada pertenece. No sabemos muchos detalles de ella, excepto que tiene una hija pequeña. Nunca menciona a un posible marido, así que podemos suponer que no existe. Además, sabemos que

sostenía un vínculo amoroso (no se sabe qué tan profundo y largo) con el difunto esposo de Bernarda y con el cual parece haberse encariñado. Pese a ello, es claro que en esa relación la Criada siempre ocupa un lugar subordinado y que jamás puede esperar más de su amante, ni siquiera en caso de que el amorío fuera descubierto, pues tendría terribles consecuencias para ella. Probablemente similares a las sufridas por la hija de la Librada.

3.14.1 Ocultamiento

Como todas las mujeres dentro de la casa Alba, la influencia de Saturno también está presente en la vida de esta mujer, quien tiene sus propios secretos. Es más que obvio que el amorío que mantuvo con el difunto bajo ninguna circunstancia podría saberse pues el costaría el trabajo. Este tipo de vínculos románticos y sexuales son comunes en sociedades cerradas y clasistas como la española de su tiempo, especialmente cuando la convivencia es tan cercana y constante, produciendo relaciones desiguales:

Criada - [...] Si, si, ¡vengan clamores! ¡Venga caja con fillos dorados y toalla para llevarla! ¡Qué lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídiate. Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! [...] (*La Criada 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 haberte marchado? ¿Y he de vivir? (García Lorca, 1998, p.87)

3.14.2 Poder, Jerarquía y Mendicidad

El dominio de Saturno sobre su familia y su mundo es absoluto; sólo sus deseos se convierten en órdenes y los demás deben acatarlos, sean injustas o no. Ese mismo despotismo lo vemos imitado también en todos los estratos sociales; así como

Bernarda domina y trata con desdén a La Poncia, esta, a su vez, lo hace con la criada de menor rango. Y ésta lo replica con la mendiga que llega a la casa, perpetuando la cadena de poder.

Por otro lado, la mendicidad se relaciona con Saturno, porque en todas sus relaciones reparte su amor a cuenta gotas. El obsesivo deseo de conservar su autoridad lo vuelve incapaz de ser empático con los demás, generando en los otros una sensación de carencia. Esta situación se repite en el diálogo entre la Criada y la mendiga, donde la primera es incapaz de sentir empatía ante el hambre y la miseria de la vagabunda:

Criada - (*Llevando el canto*). Tin, tin, tan. Tin, tin, tan. ¡Dios lo haya perdonado!

Mendiga - (*Con una niña*). ¡Alabado sea Dios!

Criada - Tin, tin, tan. ¡Que nos espere muchos años! Tin, tin, tan.

Mendiga - (*Fuerte y con cierta irritación*). ¡Alabado sea Dios!

Criada - (*Irritada*). ¡Por siempre!

Mendiga - Vengo por las sobras.

Criada - Por la puerta se va a la calle. Las sobras de hoy son para mí.

Mendiga - Mujer, tú tienes quien te gane. ¡Mi niña y yo estamos solas!

Criada - También están solos los perros y viven.

Mendiga - Siempre me las dan.

Criada - Fuera de aquí. ¡Quién os dijo que entraseis? Ya me habéis dejado los pies señalados. (García Lorca, 1998, p.186)

Bernarda ejerce su poder y suprime a la Criada, quien al ser el eslabón más débil de la cadena de en la casa, ni siquiera es digna de ser llamada por su nombre. Así, queda olvidada, como olvidados estuvieron por mucho tiempo los hijos de Saturno dentro de su cuerpo. Me pregunto si acaso la Criada es tan insignificante para

Bernarda que ni siquiera contempla la posibilidad de que fue su rival en amores. O quizá, sí lo sabe, pero toleró la situación e incluso la agradeció pues ello la libraba de mantener relaciones sexuales con su marido, en un contexto donde este “deber” no es considerado placentero sino un mero acto de reproducción.

Conclusiones

En este trabajo quise mostrar la importancia del mito en la literatura como una manera de recrear valores, sentimientos y comportamientos en la vida de las personas por medio de las analogías entre el mito de Saturno y *La casa de Bernarda Alba*. En este sentido, lo más relevante fue exponer que el mito, cualquiera que éste sea, es vigente y significativo dentro de la vida de cualquier persona pues se revive, se muestra, se encuentra en cualquier época, podemos decir que en esencia somos mito. Este análisis relacional entre el mito de Saturno y la obra teatral de García Lorca nos permitió obtener una nueva lectura y una distinta comprensión de *La casa de Bernarda Alba*.

En *La casa de Bernarda Alba* la relación entre el adentro y afuera se constata en los tres actos en que se desarrolla la obra, pues va desde la capa más externa hasta lo más profundo y vulnerable de los personajes. Este adentro y afuera está delineado por la casa, es como la coexistencia de dos mundos distantes, ajenos, la casa es como la piel protectora de todas las la habitan, una coraza que las divide del mundo exterior y de todo lo que hay en él para sólo existir dentro de esa casa, en ese microcosmos que parece ser todo lo que hay como realidad.

En el caso de Adela, por ejemplo, más que un hogar de cobijo, de calor, fue una cárcel donde su juventud se ve atrapada y que tan sólo con su muerte logra liberar. O para Martirio esta casa fue una especie de pozo que traspasó con su humedad todo su ser hasta dejarla en los huesos, enferma, amargada y llena de rencor.

Una casa que no fue un hogar para nadie sino un caparazón aparentemente protector pero que asfixió la vida de todas sus habitantes, como el estómago de Saturno en donde habitaron por largo tiempo todos sus hijos, sin posibilidad alguna de salir.

Finalmente, se revisó el desarrollo de cada personaje comenzando con Bernarda, el personaje más saturnino de toda esta obra, comparándolo con el rol de padre dominante, destructor, devorador y limitante que Saturno tiene en el mito.

Por su parte, María Josefa y Adela, aunque son los personajes más opuestos a Bernarda, pues representan el deseo de libertad que se rebela contra la estructuración y el conservadurismo de Bernarda (Saturno), terminan atrapadas en los límites saturnales en los que vivieron por tanto tiempo. María Josefa encarcelada y bajo las órdenes de su hija. En cuanto a Adela, aunque transgredió las reglas y logró disfrutar temporalmente de cierta libertad, lo cierto es que al final decide suicidarse. Con ello, tanto María Josefa como Adela quedan confinadas al olvido, a la muerte como Saturno en el Tártaro.

Podemos catalogar a Angustias y Martirio como personajes intermedios, entre la polarización que hay entre Bernarda, plenamente saturnina, y María Josefa y Adela, símbolos menos saturnales y mucho más jupiterianos (Zeus). Como estas dos últimas, también anhelan libertad, pero a diferencia de ellas, ninguna intenta romper las cadenas de Bernarda, o al menos no de manera tangencial. Sufren del dominio saturnino, pero al mismo tiempo, repiten comportamientos de su madre, identificándose con el rol del dominador.

Angustias anhela entregarse a Pepe, pero al mismo tiempo teme hacerlo pues se percibe vieja. Ello le genera una enorme inseguridad, lo que se agrega al miedo de romper las reglas de Bernarda y los convencionalismos sociales.

Por otro lado, Martirio desea con el mismo ímpetu que Angustias y Adela experimentar su sexualidad, vivir, pero sabe que su deformación en la espalda y su salud enfermiza son cadenas muy gruesas que no se siente capaz de quebrar. Por ello transforma su deseo en rencor, en frustración que descarga contra Adela, pues sabe que es la única que tiene verdaderas posibilidades de salir al mundo y vivir, algo que no puede permitir, pues como expresa Amelia: “Lo que sea de una será de todas”. (García Lorca, 1998, p.193)

Magdalena y Amelia son personajes satélites de la historia, cuyo papel será reforzar el sentimiento de melancolía y de aislamiento que experimentan sus hermanas y abuela, pero que, a diferencia de ellas, ni siquiera intentan o anhelan salir de esa casa, sus alas, sus deseos de volar no fueron cortados, ni siquiera pudieron crecer. Para estos dos personajes el único mundo que existe es el de la casa de Bernarda. Ese es el micromundo donde se mueven y la única forma de controlarlo es desear que todo permanezca igual hasta su muerte, pues cualquier mínimo cambio les recuerda su vulnerabilidad y la certeza de que es posible anhelar otro tipo de vida que les es negada.

Magdalena incluso deja entrever que si muere no tendría ninguna importancia para los demás. Es quizá una manifestación de que ya se siente muerta, en una existencia inerte y enquistada.

En cuanto a las dos empleadas de la casa: La Poncia y la Criada, podemos considerarlas como un eco, un reflejo de la interrelación entre Bernarda y sus hijas.

La Criada es dominada por La Poncia mientras ésta debe acatar a Bernarda. A su vez, ambas empleadas viven bajo el yugo de Bernarda, el eslabón más alto en la cadena de mando dentro de ese universo particular.

Esta relación de dominador y dominado se va repitiendo entre todos los personajes, como un reflejo de las desigualdades sociales de afuera, como vemos en la relación entre la Criada y la mendiga.

Finalmente, y aunque no fue tema de desarrollo de las implicaciones de este trabajo, en el capítulo primero pudimos tener un acercamiento breve a la vida de Federico García Lorca y, con ello, no sólo comprender el contexto histórico, político y social de la obra sino también darnos una idea de lo complejo que pudo haber sido para este autor vivir y expresar su libertad en un ambiente tan limitador, conservador y estructurado.

Tomando como referencia la vertiente psicocrítica y como ejemplo cuatro obras dramáticas de García Lorca: *Doña Rosita*, *Yerma*, *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, vemos como una de sus constantes temáticas es la problemática de mujeres que anhelan, que desean libertad de ser (madres, amantes, esposas) pero que la vida, la sociedad no se los permite y terminan tristes, vacías, o muertas.

El anhelo de García Lorca por evocar esa libertad plena de ser lo que quisiera, como quisiera fue constante. Pero su libertad, como la de sus personajes femeninos, fue truncada por sus mandatos familiares, por su sociedad y sobre todo por él mismo, mucho antes incluso que le llegara la muerte.

A diferencia de Zeus quien con su acto de rebeldía logra romper el confinamiento de sus hermanos. Adela con su suicidio se destruye a sí misma y con ello es devorada por completo en cuerpo y, pero también sella la ya de por sí débil posibilidad de que sus hermanas se liberen algún día de la prisión que es la casa materna. Bernarda, por su parte, con su discurso final, como una especie de ritual, revive, reitera el mito de Saturno devorando a sus hijos, pues reafirma su poder irrevocable.

Bernarda - 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, 1998, p.2013)

Bibliografía

Abraham, Karl (2000). *Sueño y mito: un estudio sobre psicología de los pueblos*. México: Ediciones el Lunar.

Bachelard, Gastón (Ernestina de Champourcin trad.) (2000). *La poética del espacio*. México: FCE.

Bajtín, Mijail M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, España: Taurus.

Bermejo Barrera, José Carlos (1988). *El mito griego y sus interpretaciones*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Bierlain, J.F. (2001). *El espejo eterno: mitos paralelos en la historia del hombre*. Madrid, España: Oberon.

Blume Sánchez, Jaime. (s.f.). "Camino de la Crítica Literaria Contemporánea". *Literatura y Lingüística*. Num. 2. pp. 27. Recuperado de: http://biblioteca-digital.ucsh.cl/greenstone/collect/revista1_old/archives/HASH0147.dir/Caminos%20de%20la%20critica%20literaria.pdf

Bragdon, Margarita Paloma (2012). *El re-curso del mito: sujeto y fantasma*. Tesis para optar por el grado de Doctora en Antropología. México: UNAM.

Camus, Mario. (Director) (2014). *La casa de Bernarda Alba*. [película]. España: Paraíso. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=wTRlb_QUun4 (Filmada en 1987)

Cifo González, Manuel (s.f.). *Realidad y poesía en La casa de Bernarda Alba* (archivo PDF). Murcia, España. Consultado en: [https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/28458/1/\(Realidad%20y%20poes%203%ada%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba\).pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/28458/1/(Realidad%20y%20poes%203%ada%20en%20La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba).pdf)

Cuaderno pedagógico 9 (1998). España: INAEM. Recuperado de: <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/09-LA-CASA-DE-BERNARDA-ALBA-98-99.pdf>

Cumont, Franz. (s.f.) L'Antiquité Classique. Le nom des planètes et l'astrolatrie chez les Grecs [artículo]. *Persée. Parcourir les collections*. (Original de 1935). Recuperado de: https://www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1935_num_4_1_2978

De Azcárate, Patricio (ed.) (1872). *Platón, Obras completas*. Madrid, España: Tomo 11.

De Caldea, Beroso (2012). *Fragmentos* (Varela R., Claudio trad.). Argentina: Recuperado de: <file:///I138915197-Beroso-Fragmentos.pdf>

Doménech, Ricardo (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Madrid, España: (Colección Arte). Editorial Fundamentos.

El espacio teatral (2011). *Especialidad de escenografía: Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla*. Recuperado de:
<http://esadsevillaescenografia.blogspot.com/2011/01/el-espacio-teatral.html>

Eliade, Mircea (1973). *Mito y realidad*. Barcelona, España: Guadarrama.

Farlex, Inc. [2003] Recuperado de: <https://es.thefreedictionary.com/rito>

Fe, Marina. (2009) "Las endemoniadas mujeres". *Revistas UNAM*. Vol. 14-15 p.139-146. Recuperado de:
http://www.journals.unam.mx/index.php/exp_literaria/article/view/31150/28849

Freud, Sigmund. (2012). *Obras completas* (López Ballesteros y de T., Luis, trad.). México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1900)

Freud, Sigmund (2018). *Tótem y tabú* (Chamorro Mielke, Joaquín, trad.). España: Akal. (Obra original publicada en 1913)

Frigolé, Joan (1995). *Un etnólogo en el teatro. Ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*. España: Muchnik Editores.

Fundación Goya en Aragón. (2007). Saturno devorando a un hijo. Serie: Pinturas Negras. Recuperado de: <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/saturno-devorando-a-un-hijo/660>

García, Samia Corina. (2018). "El mito desde el psicoanálisis freudiano: un análisis crítico de Tótem y Tabú". *Revista Semestral Psicología Aplicada*. Vol. 2. p. 19-22. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/330955688_El_mito_desde_el psicoanalisis_freudiano_un_analisis_critico_de_Totem_y_Tabu

García Lorca, Federico (1998). *La casa de Bernarda Alba*. México: Porrúa.

García Lorca, Francisco. (1980). *Federico y su mundo*. Madrid, España: Alianza Editorial.

García-Posada, Miguel (1970). *Federico García Lorca*. España: Escritores de todos los tiempos.

Gómez Torres, Ana María. (2002). *Experimentación y Teoría en el Teatro de FGL*. Málaga, España: Arguval.

Gramaglia, Eduardo (2008). *Astrología hermética: Recobrando el sistema helenístico*. Buenos Aires, Argentina: Kier.

Hillman, James. (2016). *Pan y la Pesadilla*. Girona, España: Atalanta.

- Hermesan. (2015). *Primer Encuentro Transpersonal: Símbolos y Mitos*. Jaime Buhigas. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=tLdgCwBS6sU&t=319s>
- Hernán, Armando. (Director). *La casa de Bernarda Alba*. (teatro). México, abril 2018.
- Hesíodo (1990). *Obras y fragmentos*. España: Gredos.
- Homero poeta de poetas. [29 de mayo de 2013]. Portal Clásico. Recuperado de:
<https://portalclasico.com/homero-poeta-de-poetas>
- Hoyo, Arturo. [comp.] (1986). *García Lorca, Obras Completas*. Madrid, Aguilar.
- Jung, Carl. G. (1970). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Barcelona, España: Paidós.
- Jung, Carl. G. (1962). *Símbolos de Transformación*. Argentina: Paidós.
- Klibansky, Raymond., Panofsky, Erwin., Saxl, Fritz (2004). *Saturno y la melancolía*. España: Alianza Editorial.
- La religión griega en Homero y Hesíodo [7 de julio de 2017]. *Animas Mundi*. Recuperado de: <https://animasmundi.wordpress.com/2017/07/07/la-religion-griega-en-homero-y-hesiodo/>
- López Pérez, Ricardo (2012). El mito griego con razón. Homero y Hesíodo en el origen de la filosofía. [versión electrónica]. *Medicina y Humanidades*, IV (1,2 y 3): 60.
- Lotman, Yuri M (Desiderio Navarro trad.) (1996). *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y el texto*. España: Cátedra.
- Manilio. *Astrología* (2002). (Francisco Calero y Ma. José Echarte trad.) Madrid, España: Gredos.
- Martí Baucá, Alfonso (2005). *Nosotros y los dioses*. España: Anthropos Editorial.
- Martínez Herrera, Manuel (2011). "La función social y psicológica del mito". *Káñina, Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica*. Vol. XXXV, p.187-199.
- Megged, Nahum (1992). *Traspassando la sombra y el umbral. Mito y psicología complementaria*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Morales, Díaz, Mónica del Consuelo (2004). *Estructura, tema y sentido en La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Letras y Literatura Hispánicas. México: UNAM.
- Nilsson P., Martin (1961). *Historia de la religión griega* (Gamerro, Atilio, trad.). Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires. (Obra original publicada en 1925).

Obras y Fragmentos: Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos y Certamen. (Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, trad.) (1990). Ed. Gredos.

Pereira, Armando (2003). *Una España escindida: Federico García Lorca y Ramiro Maetzu.* México: FCE, UNAM.

Pimentel, Luz Aurora (2002). *El relato en perspectiva.* México: Siglo XXI, Coed. UNAM.

Pimentel, Luz Aurora (2016). *El espacio en la ficción.* México: Siglo XXI, Coed. UNAM.

Pitt Rivers, Julian A. (1989). *Un pueblo de la sierra: Grazalema.* Madrid, España: Alianza Editorial.

Ponguta Hurtado, Enriqueta. (1985). *El texto como objeto de análisis de diferentes teorías y métodos. "Carasucia desde la perspectiva Barthesiana.* (Tesis de Maestría en Letras Españolas, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, N.L., México). Recuperado de: <http://eprints.uanl.mx/6891/1/1020072462.PDF>

Real Torres, Elvira Carolina. (2002). "El valor didáctico del mito: posibilidades de análisis". *Riull. Repositorio Institucional Universidad de la Laguna.* Vol. 13., p. 255-268. Recuperado de: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/12968>

Ries, Julien (2011). *El mito y su significado.* Barcelona, España: Azul.

Rozas, Juan Manuel [comp.] (1986). *La generación del 27 desde dentro.* Madrid: Istmo.

Rubio Calatayud, Adela (3 de agosto de 2018). *Cultos místéricos.* *Revista de historia.* Recuperado de: <https://revistadehistoria.es/cultos-mistericos/>

Ruiz Mantilla, Jesús (2015, 28 de octubre). *Regreso a la casa de Bernarda Alba.* *Periódico El País.* Recuperado de : https://elpais.com/cultura/2015/10/28/actualidad/1446054613_664161.html

Sagrera, Martín (1967). *Mitos y sociedad.* Barcelona, España: Labor.

Sainz de Robles, F.C. (1960). *Ayer y hoy. Evolución de la sociedad española en cien años.* España: Aguilar.

Salmerón, A. y Speckmann, E. (s.f.) *Cosmovisión y mitos: Entrevista con Alfredo López Austin.* Recuperado de: https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_58_33-42.pdf

Scrimieri Martín, Rosario. (2008). *Los mitos y Jung.* "Amaltea. Revista de Mitocrítica." Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL/article/view/AMAL0808110087A>

Schajowicz, Ludwig (1962). *Mito y existencia*. Puerto Rico: De la Torre.

Silva Arévalo, Eduardo. (2005). "Paul Ricoeur y los Desplazamientos de la Hermenéutica". *Teología y Vida*. Vol. 46. Num. 1-2. pp. 167-205. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492005000100008>

Sorel, Andrés (1997). *Yo, García Lorca*. España: Ed. Txalaporta.

Sosnowki, Saúl (1966). "Tres dramas de FGL". *Anuario de Letras Lingüística y Filología*. Vol. 6. p.163-178. Recuperado de: <https://revistas-filologicas.unam.mx/anuario-letras/index.php/al/article/view/211/211>

Stainton, Leslie (2001). *Lorca: Sueño de vida*. Argentina: Ed. Adriana Hidalgo.

Taípe Campos, Néstor G. (junio 2004). Los mitos, consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos. *Gazeta de Antropología*. Recuperado de: https://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taípe_Campos.html

Tornero, Angélica. (2006). "Pasiones de la utopía". *Hermenéutica y Estudios Literarios*. Vol. 2., p. 57-66. Recuperado de: <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/196/335>

Urbina J., Hernán (abril 2018). Del Problema XXX de Aristóteles: La melancolía, la llaga y la oportunidad. *Revista Nova Et Vetera*. Recuperado de: <https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura/Del-problema-XXX-de-Aristoteles-La-melancolia-l/>

Villegas, Irlanda, et Al. (Coord). (2014). *¿Qué es literatura comparada? Impresiones Actuales*. [Archivo PDF]. Colección Investigación Colectiva 6. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana. Recuperado de: [Metodologia/Libro-1-literatura-comparada.pdf](#)