

**Marco Chandía Araya**

ORGANIZADOR

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español y feminismo.  
Reflexiones sobre teatro universal y latinoamericano

**TEATRO, ENSEÑANZA-APRENDIZAJE  
DEL ESPAÑOL Y FEMINISMO**

**Reflexiones sobre teatro  
universal y latinoamericano**

Apoio



PROFESP  
FACULTAD DE LETRAS Y LENGUAS  
UNIVERSIDAD DE CHILE



UFPA  
UNIDAD DE FORMACIÓN  
PROFESIONAL AVANZADA  
UNIVERSIDAD DE CHILE

Ficha Técnica  
Literando Editora

Editorial  
Literando Editora

Revisão  
Literando Editora

Diagramador  
Roni Peterson

Capa  
Literando Editora

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español y feminismo.  
Reflexiones sobre teatro universal y latinoamericano

©2023 Marco Chandia Araya  
Organizador

Dados Internacionais de Catalogação na  
Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Teatro, enseñanza-aprendizaje del español  
y feminismo, Reflexiones sobre teatro  
universal y latinoamericano. / organización  
Marco Chandia Araya. -- 1. ed. - São Paulo, SP :  
Literando Editora, 2023.

Vários autores.

ISBN 978-65-5408-140-5

1. Artigos - Coletâneas 2. Línguas e  
linguagem 3. Literatura Espanhola 4. Teatro e  
Cultura - I. Araya, Marco Chandia.

CDD-460

Índices para catálogo sistemático:

1. Língua Espanhola 460

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária -  
CRB-1/3129

## SUMÁRIO

PREFACIO .....	08
La obra dramática y la obra teatral .....	13
Teatro del Oprimido: improvisación, educación y pasión	
I Contextualización .....	41
II. El teatro del Oprimido (metodología) .....	43
II. 1. Definición .....	43
II. 2. "Improvisaciones" .....	45
II. 3. ¿Cuál es el lugar de la improvisación en el Teatro Foro? .....	48
III. Teatro, educación y política .....	53
IV. Teatro e política en América Latina .....	55
<i>La casa de Bernarda Alba: patriarcado y feminismo español</i> Franco y el feminismo .....	62
El teatro lorqueano y <i>La casa de Bernarda Alba</i> ..	65
Conclusión .....	81
TEATRO, EDUCACIÓN Y SOCIEDAD LATINOAMERICANA	
Teatro y educación: aportes para la enseñanza de la lengua española	
Introducción .....	84
El teatro en la antigüedad clásica .....	86
Teatro religioso y teatro secular .....	86
El teatro renacentista .....	87
Teatro moderno .....	88
Teatro moderno en el Brasil del siglo XX .....	89
Elementos principales del teatro .....	90
El teatro como desafío para la práctica pedagógica .....	91
Aportes del teatro a la enseñanza del español ..	92
Teatro en el aula .....	94
Consideraciones finales .....	95

El teatro como construcción de conocimiento en la enseñanza del español

Introducción .....	98
Trayectos educacionales: la educación estandarizada para la educación libertadora .....	101
El currículo de la BNCC .....	104
El teatro como herramienta de enseñanza .....	107
¿Por qué elegir el teatro como medio de enseñanza? .....	109
Consideraciones finales .....	109

La comedia dentro del aula de español en primer grado de secundaria

Introducción .....	113
El origen del teatro .....	115
El género comedia en el teatro .....	117
Primer contacto de los alumnos con el español en las clases .....	119
Metodologías de enseñanza .....	119
Papel del profesor .....	120
Propuesta de actividad .....	121
Consideraciones finales .....	122

Teatro, influencias y contribuciones actuales

Introducción .....	125
Los orígenes del teatro y sus influencias a lo largo de la historia .....	127
La influencia cultural y lingüística en el teatro .....	132
El teatro en el contexto social y educativo .....	134
Las aportes del teatro en la sociedad actual .....	135
Conclusión .....	137

Teatro y feminismo

Introducción .....	140
La incorporación de la mujer en el teatro .....	145
Actrices y roles femeninos en el teatro brasileño .....	146
El teatro actual .....	147
Conclusión .....	149

LA CASA DE BERNARDA ALBA: LA MUJER EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

La opresión de la mujer en <i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	151
La situación de la mujer .....	154
El machismo .....	157
La lucha por la libertad a través del enfrentamiento .....	159
Conclusión .....	161

Una mirada a la mujer española en *La casa de Bernarda Alba*

Introducción .....	164
El teatro .....	165
El papel de la mujer española en el siglo XX .....	167
La figura conservadora y autoritaria de Bernarda .....	168
El papel del matrimonio en el contexto de la obra .....	170
Conclusiones: Adela y María Josefa .....	173

Negación femenina en las hijas de *Bernarda Alba*

Introducción .....	179
La realidad de la mujer española en los siglos XIX y XX .....	181
<i>La casa de Bernarda Alba</i> , opresión y sumisión .....	183
Conclusión .....	190

Colores y vestidos en los roles femeninos en *La casa de Bernarda Alba*

Introducción .....	193
Contexto histórico .....	199
La obra .....	200
<i>La casa de Bernarda Alba</i> .....	201
Consideraciones finales .....	208

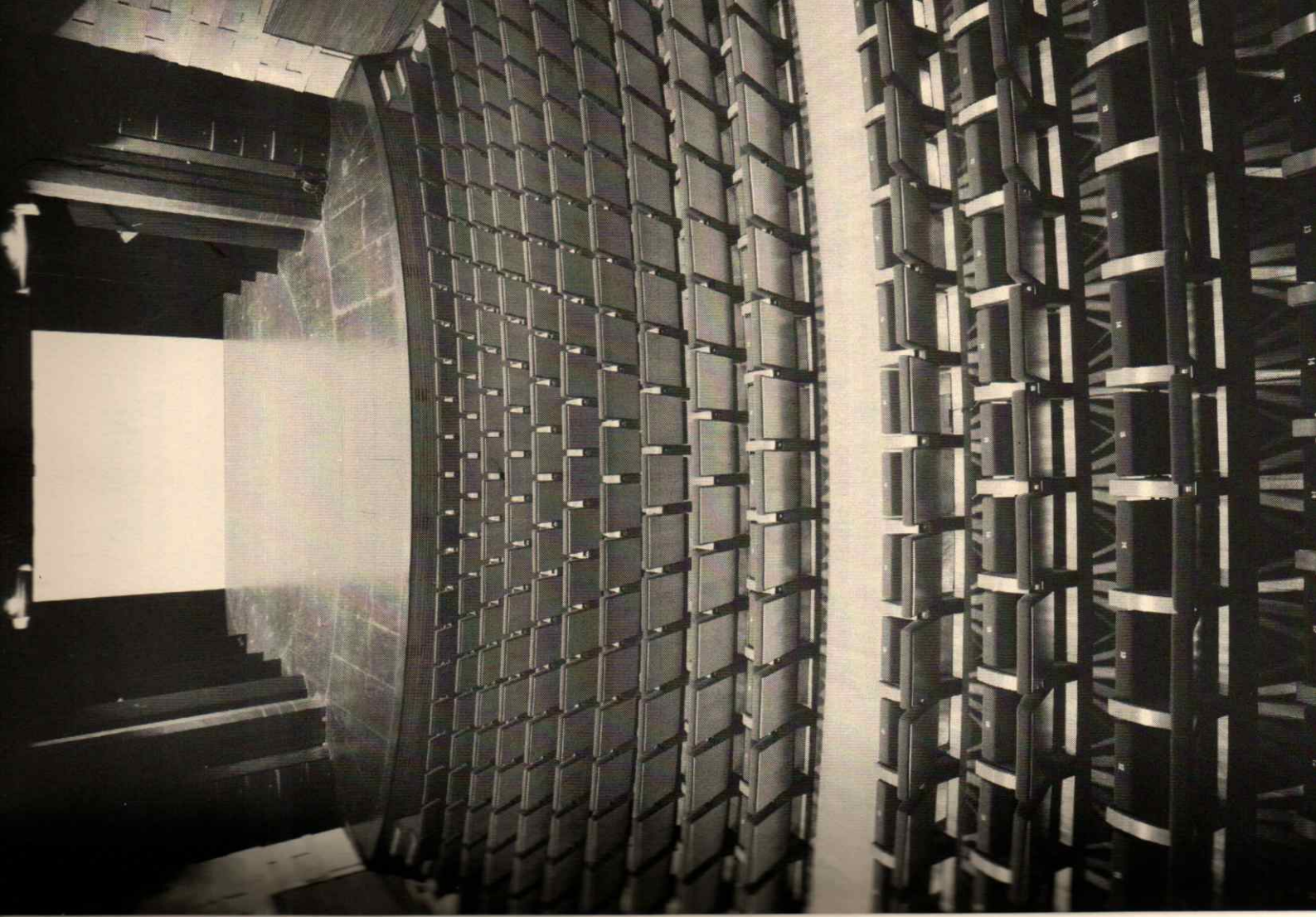
Adela: heroicidad, rebelión y muerte

Introducción .....	210
La situación de la mujer española en el siglo XIX y XX .....	210
La condición femenina en el contexto de	

la época.....	214
Cuerpo y deseo .....	219
La muerte y sacrificio .....	226
Conclusión .....	234

#### EL TEATRO BRASILEÑO ACTUAL

Identidad afrobrasileña: <i>O tesouro de Chica da Silva</i> y en <i>Uma rede para Iemanjá</i> , de Antonio Callado	
Introducción .....	236
Antonio Callado .....	238
<i>O tesouro de Chica da Silva</i> : la representación de una <i>Femme fatale negra</i> .....	240
<i>Uma rede para Iemanjá</i> : hibridación cultural y sincretismo religioso .....	245
Conclusión .....	248
Drama y anticomedia del absurdo en el Brasil actual	
Introducción .....	251
Teatro del absurdo .....	252
Teatro del absurdo en Brasil .....	256
Dramas actuales en el escenario absurdo .....	260
Conclusión .....	262
Sobre los autores y las autoras.....	264
Referências .....	273



# Negación femenina en las hijas de Bernarda Alba

*Eliton Pereira da Silva y Estela Dayane Amaral*

*El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

## Introducción

Federico García Lorca es considerado por la crítica como uno de los más grandes poetas y dramaturgos españoles del siglo XX. Sus obras destacan por la fuerza imponente de expresividad de la realidad cotidiana de la sociedad de su tiempo, con una mirada crítica y de denuncias, evidencia las prácticas y costumbres sociales a través del realismo social. Y por medio del arte, afirma:

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vean los huesos y la sangre. (ALVES, 2011, p. 106).*

Para él, el teatro es la representación física de la poesía, a través de expresiones, gestos, comportamientos, etc. De esa forma, el poeta andaluz rompe los espejos de una sociedad movida por la apariencia externa de sus doctrinas y avanza con dedicación y ardor a través de sus piezas teatrales; y por medio de la representación, describe una de las temáticas de relación íntima de la vida cotidiana de las mujeres, principalmente sus dolores y angustias enfrentadas por las opresiones biológicas, económicas y morales.

Para Malaquias (2012, p. 10):

*La poesía lorquiana se convierte en una ventana mediadora entre el hombre y el mundo. En él, es posible despertar en el lector o espectador los ojos del alma y del corazón, revelando su propio mundo en relación con el mundo del poeta.*

O sea, a través de sus obras las personas pueden manifestar sentimientos, emociones y actitudes que están reprimidos, principalmente en las mujeres. Por eso, la figura femenina está siempre presente en las obras de García Lorca, ya que fue criado en un ambiente donde predominaban las mujeres, pero vivían en una jerarquía donde siempre eran inferiores y etiquetadas para desempeñar roles de "cosas de mujeres".

*El autor retrata con realismo el mundo femenino totalmente dominado y sumiso. Un mundo en el que los valores masculinos se incorporan a los valores femeninos. En algunas de sus obras, por ejemplo, hay un ser masculino femenino que juzga y condena, mientras sofoca su propio sexo. (MALAQUIAS, 2018, p. 220).*

## La realidad de la mujer española en los siglos XIX y XX

La realidad de la mujer española de los siglos XIX y XX sigue un arquetipo estético que plantea los moldes centralizados de una sociedad volcada a la religiosidad, haciendo siempre mención a las diferenciaciones biológicas, poniendo a la mujer en posición en el deber de replicar las doctrinas patriarcales del hogar y sus atribuciones simbólicas. En una época moldeada en base a la jerarquía patriarcal, la mujer y su representación social se ven sólo en el modo de las apariencias de orden familiar, las que deben ser conservadas en su plano moral acorde a una larga tradición impuesta. Resquicios de filosofías religiosas, siendo la Iglesia católica pieza fundamental indispensable de esa construcción ideológica. La Iglesia es la que moldea los hábitos del bien común. Nash afirma:

*[...] son numerosas las razones que se aportan para explicar la elección de este modo de vida. El peso de la religión y de la doctrina católica en torno al matrimonio y la familia serían determinantes en el mantenimiento de la institución familiar como célula básica de la sociedad. El núcleo primordial de la convivencia cívica'. (1983, p. 22). Grifo del autor.*

Estas doctrinas limitan el actuar del cuerpo y del espacio femenino. Por ejemplo, en el plano económico, laboral, productivo, en fin, externo a las labores puramente domésticas. Dentro del orden jerárquico social, estaba reducida al espacio de la casa y a la crianza de los hijos, en la que los sentimientos y deseos quedaban hipotecados desde muy jóvenes. El casamiento, como se sabe, era arreglado y estaban sujetas a padecer todo tipo de violencia dentro del hogar. Pasaban, de algún modo, del poder del padre al del esposo. Como dice Nash:

Otro motivo aducido es la conveniencia económica. Hombres y mujeres no se casarían por amor o con el objetivo de procrear, sino por razones económicas. La mujer se vería impulsada a contraer matrimonio para establecer su seguridad económica. (1983, p. 22).

La sociedad de esta época buscaba mantener las costumbres y obedecer las leyes impuestas por sus antepasados y por la falsa moral de la Iglesia, principalmente en pueblos y ciudades pequeñas. Las mujeres vivían a las sombras de los hombres, desempeñaban un papel sumiso, como expone llanamente Nash:

[...] las jóvenes y mujeres tienen que quedarse en casa, de lo contrario representa, en palabras de Joan Gaya "la subversión del orden social". Además, en el caso de verse forzada a trabajar, la mujer debería de trabajar en ocupaciones propias de su sexo, o en cosas y artículo de uso de las mujeres, aunque ellos no ganasen tanto, porque el bien del ánimo es superior al del cuerpo, y el interés social es preferente al individual. (1983, p. 46). Grifo del autor.

Sobre todo, podemos ver claramente un interés social de una clase dictada no por mujeres, sino por hombres, y no importado la clase ni el género, ya que la subyugación femenina es una cuestión transversal. Vemos, por ejemplo, que las mujeres desempeñaban la carga funcional del trabajo, como criadas, bordadoras, lavanderas. En cambio, las mujeres de clases más privilegiadas no se dedicaban sino al hogar, imposibilitadas de cualquier otra función como la política, los negocios o el trabajo profesional, a lo más, y más tardíamente, maestras. Como fuera, debían acatar las normas religiosas en base al modelo ejemplar de madre y esposa.

García Lorca revela esta realidad. *La casa de Bernarda Alba* asume una crítica social contra un sistema regido de costumbres

impuestas y negadoras de la identidad femenina. De acuerdo con Malaquias (2018, p. 220): "Federico García Lorca en su dramaturgia, defenderá este ser oprimido y cuya naturaleza primordial es negada. El poeta, a través de su poesía, interpretará la fuerza femenina que lucha por libertarse de la opresión".

## La casa de Bernarda Alba, opresión y sumisión

La obra se divide en tres actos, donde retrata la vida de Bernarda Alba que vive con sus cinco hijas: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela; además de su madre María Josefa, y dos criadas. Todas bajo su imposición y obligadas a llevar un luto de ocho años de su recientemente difunto segundo esposo. De esa manera, el teatro se destaca por medio de la representatividad de los personajes, su compromiso social y artístico, de dar voz a los conflictos sociales y sus doctrinas heredadas del pasado.

En el acto I ya podemos ver un escenario conservador y opresor, pues las paredes blanquísimas y el silencio dan la sensación de paz que aparentemente reinaba en la casa de muros gruesos, la que transmite una sensación de seguridad y control de Bernarda; en tanto que, para las hijas, un confinamiento, un aislamiento del mundo exterior. Porque son obligadas a vivir en un espacio delimitado, siempre bajo los ojos de su madre. El diálogo inicial del acto I es presentado por La Poncia que revela algunas características de Bernarda. Se evidencia sobre todo la indignación y rebeldía que ella tiene contra las órdenes de Bernarda:

LA PONCIA: ¡Quisiera que ahora, que no come ella, que todas nos murieramos de hambre! ¡Mandona! ¡Dominadora! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la orza de chorizos [...] Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese vidriado! (GARCÍA LORCA, 1985, p. 86).

Las palabras "mandona y dominadora" describe muy bien la personalidad de Bernarda, que no le gusta que le contradigan o desautoricen sus órdenes. Mujer fría que no lleva en consideración los sentimientos de los demás y como ella es la autoridad máxima en la casa, abusa de su poder y autoridad para oprimir a las mujeres más vulnerables. Todo eso está claramente presente en el transcurso del drama, para Rodríguez-Gutiérrez (2008, p. 40), "La proclamación de su autoridad es constante y no deja lugar a dudas, tanto ante sus hijas, como ante La Poncia, ante María Josefa, o ante la criada". Toda esa autoridad es evidentemente aplicada cuando Bernarda determina el luto de ocho años y aprisiona a sus hijas en su casa para bordar. De acuerdo con Rodríguez-Gutiérrez (p. 34) "Lo que está anunciando Bernarda es una condena a ocho años de reclusión que sus hijas van a padecer por el hecho de ser mujeres y de pertenecer a una clase social donde lo que prima es la apariencia". Nacer mujer en esta época es nacer condenada y castigada a vivir subordinada y dependiente de una sociedad hipócrita. Tras la determinación del luto, Magdalena demuestra su indignación y declara "mal-ditas sean las mujeres" (p. 86), pues lo único que puede hacer es reclamar y renegar el destino opresor que le es sometido. En todas las oportunidades, Bernarda deja en claro su superioridad y poder: "Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látego y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles". (GARCÍA LORCA, p. 88). Esto expresa los roles de género en los que la mujer siempre queda sumida en una inferioridad. Según Rodríguez-Gutiérrez (p. 41) "El ideario de Bernarda es el del mundo viejo, el ideario tradicional de una radical división entre hombres y mujeres, su mundo se divide en clases sociales y ella está en la cúspide". Pues en la obra el personaje principal es ella, asume el papel máximo de la represión y autoritarismo dentro de un mundo enteramente suyo, manteniendo en reclusión a todas las mujeres que la rodean, principalmente las de la propia familia, y eso trae una fuerte representación del poder del opresor, la propia casa: BERNARDA: "(*Golpeando con el bastón el suelo*) ¡No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro!". (p. 90). Resulta interesante observar que la representatividad femenina en la obra a veces sigue una línea de contradicción a través de Bernarda, pero no podemos ocultar lo contrario, o sea, la incesante necesidad de libertad desde la perspectiva del oprimido, sin voz para la expresión, generando el conflicto

entre opresor y oprimido, y los valores de la libertad, autoridad y deseo típicos en García Lorca, un verdadero despertar moral de reflexión crítica sobre su época.

El primer acto trae una vertiente que muestra los valores ancestrales impuestos por las costumbres egocéntricas de Bernarda, el autoritarismo, donde manda por ser la matriarca, y en el que todo lo que importa son sus sentimientos y su apariencia ante la sociedad, cerrando su corazón a las interpretaciones sentimentales de un vínculo familiar: "Las mujeres en la Iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana" (p. 86). Y cuando pregunta "¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?". (p. 89). Todo lo que quiere es mantener la apariencia para evitar habladurías y críticas en relación a su lar o a la honra de la familia ya que para ella lo que importa, realmente, es el estatus que ocupa en la sociedad, cosa que deja claro cuando dice: "[...] quiero buena fachada y armonía familiar" (p. 92). Hay en Bernarda una hipocresía, pues para ella las personas deben seguir las tradiciones y obedecer sus padres, "tú no tienes derecho más que obedecer" (p. 94). Por eso afirma que "¡Afortunadamente mis hijas me respetan!". (p. 97). Pero todo ese respecto que ella exige de sus hijas, ella no tiene por su madre María Josefa, pues le mantiene encerrada y aislada, y expresándose hacia ella con palabras como "¡Calle usted, madre!" (p. 98). Porque jamás aceptará que sus hijas hablaran contra ella. Frente a esta relación, Rodríguez-Gutiérrez (p. 49) plantea las siguientes dudas: "¿Cuáles fueron las enseñanzas de María Josefa a Bernarda? ¿Fue María Josefa otra carcelera, de una Bernarda más joven? ¿Se está vengando ahora la hija de la madre que la encerró?". Pues Bernarda habla que "así se pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo". (p. 90). O sea, las costumbres más severas han pasado en esta familia de generación en generación.

María Josefa es la que más vive oprimida, sometida a quedar enclaustrada, sin el derecho de ir y venir a la hora que quiera. Su voluntad es tener "un varón para casarme y tener alegría". (p. 88). Al expresar ese deseo Bernarda ordena que la lleven a su cárcel (*todas arrastran a la vieja*). Para Rodríguez-Gutiérrez (p. 49) "Las prisioneras colaboran con su carcelera para maltratar a la más débil de todas". Además de la opresión, María Josefa sufre violencia física directa cuando Martirio le ordena, enérgica: —Vamos, váyase a la cama. (*La empuja*). (p. 46). Para Bernarda,

María Josefa está loca y esa "locura sirve para que sus palabras sean transmisión de las voces, llamadas a la fuerza, de las cinco hijas de Bernarda". (RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, 2008, p. 49). O sea, los desvaríos de María Josefa sirven para resaltar los deseos oprimidos de las hijas, por eso que "La reacción de Bernarda, frente a quien se atreve a proclamar en alta voz todos los deseos que están prohibidos, es la misma que la de todos los tiranos: la cárcel, el encierro (2008, p. 49)".

La falta de empatía entre los personajes es evidente. Bernarda no tiene empatía con nadie, ni con su madre que ya tiene ochenta años, ni con La Poncia; y esta no la tiene con la criada ni con la mendiga y su cría. Entre las hermanas, Magdalena es la única que demuestra un poco de empatía por Adela, cuando dice: "¡Daría algo por verla feliz!". (p. 85). Vivir en un ambiente donde los sentimientos afectivos están reprimidos por los sentimientos negativos, hace que las relaciones sean de total falta de armonía y por eso genera "un conflicto que se instaura en el exterior y en el interior del ambiente en que viven las jóvenes". (MALAQUIAS, 2018, p. 222).

El drama experimenta las facetas de las impurezas de una relación fuera de los patrones preestablecidos por la coyuntura social, donde escandalizarse es peor que morir. Adela muestra que está dispuesta a vivir la adversidad y huir de las líneas marcadas que limitan a la mujer a vivir la vida en plena libertad y deleitar su historia de amor, así podemos ver en sus palabras:

ADELA: Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo. [...] Yo no quiero estar encerrada [...] mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero Salir!

ADELA: Tengo mal cuerpo.

MARTIRIO: (*Con intención.*) ¿Es que no has dormido bien esta noche?

ADELA: Sí.

MARTIRIO: ¿Entonces?

ADELA: (*Fuerte*) ¡Déjame ya! ¡Dormido o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! (p. 100101).

¡Cuánta osadía para una mujer en ese contexto!

En el segundo acto el caos se instaura; las relaciones familiares están cada vez más difíciles. De acuerdo con Malaquias (2012, p. 33) "Pepe el Romano es el representante del caos y la sistole, que se instala en el interior de esta casa, él provoca la erupción de deseos ocultos en los cuerpos de sus víctimas". Se revelan hechos trascendentales. Adela se encuentra con el novio de su hermana Angustia (Pepe el Romano), Martirio roba el trato de Pepe porque está enamorada de él. Luego es posible ver cómo la figura masculina obtenía privilegios, que a los ojos de la sociedad eran cosas normales. En el diálogo siguiente vemos cuán común y natural lo que sigue:

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 llevarse la al olivar. Y los vi de lejos. El que la contratada era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.

AMELIA: ¿Es eso cierto?

ADELA: ¡Pero es posible!

LA PONCIA: Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.

ADELA: Se le perdona todo.

AMELIA: Nacer mujer es el mayor castigo.

MAGDALENA: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen. (p. 25-26).

Situación o hecho social que para las mujeres estaba totalmente vetado. La fiesta de carácter dionisiaco y libidinoso es considerada, por parte de las mujeres, como un acto pecaminoso. Como es el caso que se cuenta sobre la hija de la Librada, que tuvo un hijo soltera y fue condenada y juzgada públicamente. Esto da cuenta de cuánto las mujeres de entonces sufrieron discriminación, opresión y violencia solamente por el hecho de serlo y de disfrutar de los placeres del cuerpo:

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. Ahorra 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.

BERNARDA: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla [...] ¡Matadla! ¡Matadla! (p. 84).

Obviamente la muchacha en cuestión ha cometido un crimen terrible, pero las circunstancias de la sociedad tradicional de esa época, de principios rígidos, la llevaron a esto puesto que fue un intento de librarse de los juzgamientos que ella y su hijo sufriría por el resto de su vida. Sin embargo, por el carácter moral

que adquiere en ese contexto de hipocresía, fue condenada a la muerte por el pueblo, el mismo pueblo que defiende que "los hombres necesitan de esas cosas (p. 96)".

En el tercer acto, el deseo de vivir libre y de poder amar queda cada vez más visible pues todas las emociones y resentimientos están a flor de piel; los personajes están en conflicto. Adela en ese acto es símbolo de resistencia a la opresión que Bernarda, la Iglesia y la sociedad establecieron a las mujeres de aquella casa. Determinada a vivir el romance con Pepe el Romano de manera abierta y evidente (como amante del marido de su hermana), Adela está decidida a enfrentar todos los obstáculos, según Ma-laquías (2012, p. 42), ella está

*Dispuesta a renunciar a su vida para convertirse en la amante del marido de su hermana, deja de lado su fidelidad a la familia, yendo contra las reglas de la sociedad que regulan las relaciones de sexo, amor y matrimonio, para seguir sus propios deseos.*

Adela representa la valentía, la osadía necesaria para cambiar las condiciones de opresión social. Se rebela contra su madre cuando rompe el bastón, que "está presente como un símbolo que representa y acompaña a Bernarda, como imagen de fuerza y de poder". (RAMOS, 2020, p. 25). "Esto hago yo con la vara de la dominadora (p. 101)", dice Adela después de destruir el objeto que representaba la autoridad máxima de Bernarda, de acuerdo con Ramos (p. 26), "vemos que cuando Adela rompe el bastón, rompe también con la dominación de la madre sobre ella". Fue un acto de desesperanza para librarse del sufrimiento de sobrevivir sofocada, como un grito por la libertad inalcanzable, impalpable y distante por estar bajo el juicio de las autoridades morales del falso conservadurismo implementado por la sociedad, y bien representado por Bernarda, personaje icónico de su tiempo. Agrega Adela:

ADELA: Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. El me

lleva a los juncos [...] 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 lumbré. Perseguida por los que dicen que son decentes. Y me pondré delante de toda la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (p. 89).

El autor es lo suficientemente audaz para usar la forma más trágica de escapar al sufrimiento opresivo, la muerte. Cuando vemos esto en Adela, que vive una vida reglada a los límites impuestos por Bernarda, en donde sus comportamientos no deben sobrepasar las órdenes de las cosas ya establecidas, reafirmando la opresión de las mujeres en la casa. Y en su acto final Adela no sucumbe a las estructuras de Bernarda, que simplemente actúa para intentar mantener la falsa armonía de la casa, y así mantener su autoridad a pesar de los acontecimientos:

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 estás 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! (p. 109).

## Conclusión

En conclusión, la obra *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca se caracteriza sobre todo por la representatividad de la vida cotidiana de la sociedad y las luchas enfrentadas por las mujeres de fines del siglo XIX e inicio del siglo XX, y sus

vivencias en una sociedad represora, egocéntrica y doctrinaria, centrada en las directrices de la Iglesia católica. La rigidez religiosa enfatiza los estereotipos del género femenino, movidos por el deseo libertador. El poeta destaca la lucha por la libertad, pero no sólo de la mujer, sino de la sociedad toda, intentando subvertir los padrones modeladores a través de su arte. Cuando García Lorca señala que el "el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana" (ALVES, 2011, p. 106), queda en evidencia que el arte lúdico de la representatividad humana vista superpone lo imaginario, mostrando sin metáforas las opresiones de la vida, y rompe los paradigmas sociales de una época marcada por el silencio dramático de la mujer en su plenitud social. Por cierto, que, tratándose de arte, el teatro trae esa hegemonía como característica trascendente configurada por los personajes, algo muy interesante que representa los anhelos de libertad. En fin, los anhelos y tristezas forman parte de la vida social y son expresivamente lo que se permea en la casa de Bernarda Alba: libertad que consume a todos los oprimidos, y de esa forma el poeta andaluz nos revela por medio de su creación las características amplias y ricas de una crítica que nos eleva una realidad que mezcla sentimientos y fuerzas interiores. Todo lo que oculta la sociedad y lo que las mujeres sufrían y siguen sufriendo, en nombre de una moral social llena de opresión y represión, limitándolas cada vez más al aislamiento y al silencio, como se nota al final de la obra, sin llantos, sin lágrimas, algo que siempre es profundamente impuesto por el opresor, donde la propia protagonista es víctima del propio sistema dictador patriarcal presentado en la obra.

Respecto a su vigencia, percibimos que en la sociedad actual siguen muy presentes resquicios de los siglos pasados, pues aún hay mujeres que tienen pensamientos machistas y anticuados, que se oprimen y se privan de determinadas situaciones, temerosas de los juicios y críticas que la sociedad hará o no hará.

Para concluir, la obra parece pesimista porque Adela está muerta y María Josefa sigue encerrada, pero se cree que, a pesar de la tragedia, o por ella misma, podemos resistir, iluminar y desvelar lo que la sombra de nuestra sociedad esconde.

## 08. Teatro y feminismo

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y La casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

IBSEN, Henrik. *Casa de muñecas*. Barcelona: Sopena, 1972.

NUEVA SOCIEDADE. [En línea]. [Consulta]. Disponible:

<<https://nuso.org/articulo/una-historia-de-conquistas-y-victorias-en-el-cine-latinoamericano>>. Acceso 17 jul., 2022.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina o la Tragicomedia de Calisto y Melibea*. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://es.wikipedia.org/wiki/la-celestina>>. Acceso 1 dic., 2022.

Sitio Web

<[http://es.wikipedia.org/wiki/comedia\\_del-arte](http://es.wikipedia.org/wiki/comedia_del-arte)>. Acceso 1 dic., 2022.

## 09. La opresión de la mujer en La casa de Bernarda Alba

DOMÉNECH, Ricardo. *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y La casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

GÓMEZ-FERRER, Guadalupe. *La mujer española y otros textos*. Madrid: Cátedra, 1999.

SAMUDIO CEPEDA, Álvaro. — *La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*. In: *Estudios de literatura colombiana*, Bogotá, n. 18, p. 61-77, 2006.

## 10. Una mirada a la mujer española en La casa de Bernarda Alba

ARCEGA MORALES, Jesús. *Teatro de ayer y de hoy a escena*. Madrid: Editorial Verbum, 2020.

BELMONTE RIVES, Paloma. *Sobre la situación de las mu-*

ieres en España (18001930). Un ejercicio de microhistoria. Madrid: RediUMH: Ciencias Sociales y Humanas, 2017. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<https://hdl.net/11000/4548>>. Acceso 26 jun., 2022.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. México: Paso de Gato, 2012.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y La casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

KAMINER, José. *El vino, el culto a Dionisio y la aparición del teatro*, 2018. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<https://diariojudio.com/opinion/el-vino-el-culto-adonismo-y-la-aparicion-del-teatro/3505/>>. Acceso 25 jun., 2022.

LÓPEZ URBANO, Álvaro. *Los orígenes del teatro griego*. Madrid: Archivos de la Historia, 2020. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<https://archivohistoria.com/losorigenes-del-teatro-griego/>>. Acceso 25 jun., 2022.

## II. Negación femenina en las hijas de Bernarda Alba

ALVES, Syntia Pereira. *Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, SP, 2011.

RODRÍGUEZ-GUTIÉRREZ, Borja. *La casa de Bernarda Alba: drama de mujeres en los pueblos de España*. Michigan, USA: Aymé, 2008.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y La Casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

MALAQUIAS, Leandro de Jesús. *Confinamento, amor e loucura em La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2012.

“Ser mulher”: Uma reflexão sobre o feminino presente na dramaturgia de Federico García Lorca. *Todas as Musas: Revista de Literatura e das Múltiplas Linguagens da Arte*, año 9, n. 2, p. 217-225, 2018. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<https://>

www.todasasmusas.com.br/18Leandro\_Jesus.pdf>. Acceso 15 jun., 2022.

NASH, Mary. *Mujer, familiar y Trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Anthropos, 1983.

RAMOS, Catherine Pérez. Un análisis de las relaciones de poder en La Casa de

Bernarda Alba, de Federico García Lorca. (Trabajo fin de Máster). Madrid: Universidad Complutense, 2020. [En línea]. [Consulta]. Disponible:

<<https://eprints.ucm.es/id/eprint/63116/>>. Acceso 15 jun., 2022.

## 12. Colores y vestidos en los roles femeninos en La casa de Bernarda Alba

BACHELARD, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Flores del mal*. Rio de Janeiro, SJ: Nova Fronteira, 1985

BÍBLIA. Español. *La Santa Biblia*. Trad. Reina Valera. Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.

BOSCO, Cristián. *Breve historia universal del teatro*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Departamento de Extensión Cultural, 2017.

BRANDÃO, Kristianny. *Autoridade e liberdade: um conflito permanente em A casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, p. 1319-1332, 2004*. In: JIMÉNEZ, Felipe & CACERES, Milagros. *Manual de Literatura Española Novecentismo y Vanguardia: líricos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1993. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <[http://gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2004/PDF/Kristianny%20Brand %E3o%20Barbo-sa.pdf](http://gelne.com.br/arquivos/anais/gelne-2004/PDF/Kristianny%20Brand%20E3o%20Barbo-sa.pdf)>. Acceso 1 dic., 2011.

CARDONA, Mateo. *Charles Baudelaire*. Verdugo de sí mismo. Bogotá: Panamericana, 2004.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1985.

CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iraní*. Madrid: Siruela, 2000.

DUBATTI, Jorge. *Historia de las poéticas y dramaturgias del teatro I*, 2019. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<https://www.escriturateatral.com/el-simbolismo-en-el-teatro-los-ciegos-maurice-maeterlinck/#:~:text=A%20finales%20del%20siglo%20XIX,toda%20moral%20%20tem%C3%A1tica%20social>>. Acceso 16 jun., 2022.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma y La casa de Bernarda Alba*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1997.

HILLMAN, James. *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004.

OLIVA, César. *El simbolismo en el teatro de Valle-Inclán*. *Anales de Literatura Española*. n. 15, p. 109-122, 2002.

## 13. Adela: heroicidad, rebelión y muerte

ALIXO, Fernando. —A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. In: *Urdimento*. (Teatro e memoria) v. 1, n. 6, p. 149-163, 2004. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <[https://www.revistas.uDESC.br/index.php/urdimento/article/view/141457310106200414\\_9/8225](https://www.revistas.uDESC.br/index.php/urdimento/article/view/141457310106200414_9/8225)>. Acceso 1 dic., 2022.

ALVES, Syntia Pereira. *Teatro de García Lorca: a arte que se levanta da vida*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2011.

BRANDÃO, Kristianny. *Autoridade e liberdade: um conflito permanente em A casa de Bernarda Alba, de Federico García Lorca, p. 1319-1332, 2004*. In: JIMÉNEZ, Felipe & CACERES, Milagros. *Manual de Literatura Española Novecentismo y Vanguardia: líricos*. Pamplona: Cénlit Ediciones, 1993. [En línea]. [Consulta]. Disponible: <<http://gelne.com.br/arquivos/>>