



TEATRO, ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL ESPAÑOL Y FEMINISMO

**Reflexiones sobre teatro
universal y latinoamericano**



**ORGANIZADO POR
MARCO CHANDÍA ARAYA**

Marco Chandía Araya

ORGANIZADOR

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

Apoio



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 Chandía 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. / organização
Marco Chandía 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 Chandía.

CDD-460

Índices para catálogo sistemático:

1. Língua Espanhola 460

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária -
CRB-1/3129

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 *La casa de Bernarda Alba*

Introducción	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.....	212
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: *O tesouro de Chica da Silva* y en *Uma rede para lemanjá*, 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 lemanjá</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

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

Paula Andressa Farias da Silva y Tânia Monteiro Pinheiro

Introducción

L*a casa de Bernarda Alba* es una de las obras más importantes de Federico García Lorca, gran poeta y dramaturgo representante de la "Generación del 27", visto también en el siglo XX, como uno de los mayores dramaturgos de la época. Este drama es además significativo del teatro español porque instala una reflexión crítica sobre la conducta autoritaria de la época. Fue escrito en 1936, año en que España se encontraba en el conflictivo dado por el contexto del inicio de la Guerra Civil.

La obra se divide en tres actos, en los que se narra una historia de dominación absoluta de una madre sobre sus cinco hijas. Cada acto concluye con un acontecimiento relevante en la obra. Es interesante observar que el drama inicia y termina precedido por muertes: comienza con la muerte del marido de Bernarda y termina con la muerte de su hija menor, Adela, en el tercer acto; representando así el luto en ambos casos, lo que es trabajado con énfasis en el drama. García Lorca aborda también otros aspectos relevantes, como la opresión de la mujer, el autoritarismo, el anhelo por la libertad y la moral conservadora de la sociedad de la época. A través de la historia de Bernarda Alba, una mujer que después de quedar viuda de su segundo marido, impone en su hogar un aislamiento de ocho años, donde su madre e hijas son impedidas de salir, de vestirse de otro color que no sea negro y principalmente de mantener relaciones con hombres y la sociedad en general.

El drama está compuesto por dieciséis personajes divididos en actores presentes, los cuales actúan en la obra de manera directa, y otros ausentes, que son sólo mencionados pero juegan un rol igual de importante en el conjunto del drama. El princi-

pal, Pepe el Romano, luego el difunto de marido de Bernarda, y otros. Cada personaje presenta características peculiares que de cierta manera traen alguna crítica acerca de la sociedad del momento, cuestión que veremos de manera más detallada en el transcurso de este artículo. Con eso, al analizar la obra vamos a percibir cómo el contexto histórico y social influye en los personajes, cómo Bernarda Alba crea una dictadura en su propia casa con sus cinco hijas y madre. Y de esa manera observar cómo también cada una de ellas lidia con eso. En general, cómo la mujer española es vista y hasta qué punto se puede luchar para obtener la libertad.

El teatro

El teatro es una de las manifestaciones artísticas que viene acompañando a la humanidad desde tiempos antiguos, por eso hablar de teatro es volver a algunos siglos atrás, y nos referimos a la Antigua Grecia, pues, según la tradición occidental, el teatro tuvo sus orígenes en Grecia en el siglo V a.C, a partir de los rituales que eran celebrados a Dionisio, “dios de la vendimia y del vino de la mitología griega”. (LÓPEZ URBANO, 2020). Aunque sus orígenes sean algo inciertos, debido al hecho de no saber exactamente cómo y en qué circunstancias surgió, dado que en otros momentos su origen también es asociado a tiempos más remotos, como a los hombres primitivos y sus formas de representar sus deseos, necesidades y demás expresiones rudimentarias como danzas, rituales, pinturas. Lo cierto es que el teatro consiste en una representación, una re-creación de algo, como habla García Barrientos. (2012, p. 37):

Consiste en una forma de imitación (re) presentativa (que a la vez representa o reproduce, y presenta o produce) basada en la “suposición de alteridad” (simulación del actor y denegación del público) que deben compartir los sujetos teatrales y que desdobra cada elemento representante en “otro” representado. Grifos del autor.

De esta manera, teniendo en cuenta su origen primitivo, podemos percibir que el teatro evolucionó con el paso del tiempo, desde representaciones y pinturas hechas en paredes a manifestaciones y celebraciones de danzas, cantos y rituales en homenaje a los dioses. Hablar de teatro a partir de esa evolución, nos remite a hablar de su origen griego en Atenas, “donde se dan por primera vez representaciones teatrales públicas dedicadas al Dios Dionisos”. (KAMINER, 2018). Representaciones que se daban a partir de las celebraciones de las cosechas, donde eran realizadas ceremonias de sacrificios. Se sacrificaba un macho cabrío después de una procesión hecha por hombres vestidos con piel de animales, los cuales recorrían el espacio acompañados de una composición lírica (*ditirambo*) dedicada a Dionisio, hasta llegar al lugar del sacrificio, el cual generalmente estaba en el bosque. Pero con el paso del tiempo esas representaciones pasaron a ser celebradas en los lugares públicos de las ciudades, hasta la creación de un espacio propio, convirtiéndose así en uno de los mayores logros de la cultura de la Grecia clásica.

Además de recreaciones por medio de pinturas y celebraciones de rituales a dioses, el teatro también fue más tarde una de las maneras de expresar opiniones reprimidas. A inicios del siglo XX la sociedad vivía bajo el dominio de dictaduras. Era a través de las obras de teatros que algunos autores como Henri Ibsen, Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, García Lorca y varios otros, exponían sus opiniones críticas a través de sus creaciones dramáticas acerca del momento en que se estaba viviendo, lo que podemos percibir claramente cuando leemos la obra que acá nos ocupa.

Como ya fue mencionado anteriormente, con el pasar de los años el término *teatro* pasó y viene pasando por constantes evoluciones, hasta la actualidad, pues hoy si preguntamos, ¿qué es el teatro? Muchos dirán que es una forma de entretenimiento o de diversión, aunque el concepto de teatro va mucho más allá, según García Lorca (1936 apud ARCEGA MORALES, 2022, p. 2) “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana”.

El papel de la mujer española en el siglo XX

A mediados del siglo XX España enfrentaba un período bastante turbulento, con frecuentes crisis económicas y políticas, las cuales se desencadenaron en varios acontecimientos tanto políticos como sociales, y que modificaron de manera radical las tradiciones de la sociedad española. En ese contexto, es perceptible que la mujer española tuvo una historia marcada por las limitaciones impuestas por una sociedad que siempre la colocó “bajo la dependencia y sumisión de los hombres”. (BELMONTE RIVES, 2017, p. 5). Durante el siglo XIX y principios del siglo XX las mujeres españolas vivían en una sociedad patriarcal, ejerciendo papeles inferiores a los desempeñados por los hombres; eran vistas como el centro del núcleo familiar, responsable de transmitir los valores morales y de educar a los hijos. Siendo excluidas del medio público, no pudiendo así participar de cuestiones relacionadas con la política o la economía. La mujer, de este modo, tenía un papel muy definido dentro de la sociedad española y este era el de comportarse como la perfecta casada al cuidado del hogar y de la familia. La representación cultural más habitual era la del *ángel o guardiana del hogar*. Se debía dedicar al cuidado de los hijos, del marido y padres, y realizar eficazmente la función de gobierno hogareño.

Otro control era el moral, que ejercía férreamente la Iglesia católica, donde la sociedad se encontraba marcada por rígidos principios a favor de mantener el honor familiar, de suma importancia. Las mujeres estaban obligadas a cumplir ciertas normas y reglas, de lo contrario eran criticadas y a veces incluso castigadas conforme a sus actos. Como ejemplo básico de reglas impuestas a las mujeres españolas en ese período, tenemos el luto, que era obligatorio en caso de muerte del esposo, donde la mujer debía mantenerlo por años (al igual que la castidad, de por vida), de manera rigurosa y en memoria y respeto de su marido, como aparece en el drama lorqueano: “En ocho años que dure el luto no ha de entrar en casa el viento de la calle”. (GARCÍA LORCA, 1985, p. 91). Debido a tales normas y reglas impuestas, el espacio femenino se limitó y las mujeres eran sometidas a varios tipos de violencias. Violencia moral, cuando eran sometidas al poder e imposiciones de la sociedad, de los padres y maridos; violencia sexual, cuando eran obligadas a mantener

la unión con hombres mayores para asegurar la descendencia; y violencia psicológica, debido al hecho de no ejercer poder sobre su propia existencia.

De esta manera, al analizar *La casa de Bernarda Alba*, y teniendo en cuenta este panorama de las mujeres españolas de entonces, es entender la figura conservadora y autoritaria que representa Bernarda Alba. Además del papel del matrimonio en el contexto de la obra y las figuras de Adela y María Josefa ante la sociedad de la época. Así, veremos la denuncia hecha en este drama, de cómo las mujeres eran tratadas dentro de un ambiente patriarcal e imperante, y cuáles o cómo eran las formas para liberarse de ese apremio.

La figura conservadora y autoritaria de Bernarda

Bernarda, se ha dicho, es una mujer de 60 años, sumamente autoritaria y opresiva. En la obra es descrita como tirana y ejerce sus reglas cueste lo que cueste, sólo le importa su bienestar ejerciendo absoluto control sobre sus cinco hijas. Eso se percibe cuando ella declara luto por ocho años de su segundo marido y obliga a sus hijas Amelia, Adela, Magdalena, Angustias y Martirio, y a su madre, María Josefa, a vestirse de negro y a encerrarse en casa. Percibimos que esta tradición en Bernarda es hereditaria: "Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo". (p. 91). Vemos también su tono de autoridad sobre sus hijas "Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre". (p. 91). Además hay otro fragmento que relata el autoritarismo de Bernarda, que es cuando habla con sus criadas: "Menos gritos y más obras. Debías haber procurado que todo eso estuviera más limpio al duelo" (p. 95), y su desprecio cuando hace comparaciones de los pobres con los animales. Le dice a una criada: "Vete. No es éste tu lugar. Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias". (p. 96). Eso revela un carácter frente a su familia y frente a la sociedad de época.

Hablando de Angustias, de 39 años, es la única hija del pri-

mer matrimonio, heredera de una fortuna no despreciable por parte de su padre, razón por la cual no es especialmente querida por sus hermanas, más cuando está a punto de casarse con Pepe el Romano; un modo de zafarse del yugo de su madre. “¿Salir?, dice Bernarda, después que te hayas quitado esos polvos de la cara. ¡Suavona! ¡Yeyo! ¡Espejo de tus tías! (*le quita violetamente con su pañuelo los polvos*) ¡ahora vete!”. (p. 117). Además, La Poncia, de la misma edad que su ama, 60 años, y quien la ha servido por mucho tiempo, se involucra en los problemas de las hijas e intenta aconsejar tanto a Bernarda como a las tres hermanas que están interesadas en Pepe. Ella es sumamente leal a Bernarda a pesar de que en un principio externaliza su odio hacia ella. También, es el personaje que sale a la calle y que lleva y trae informaciones para la casa. Es en definitiva la única criada que cuestiona a Bernarda sobre su modo de comportarse con sus hijas, por su autoritarismo y el uso del bastón, que la distingue y configura en su carácter impositivo. El bastón es el objeto del poder y de la diferencia con el resto. “(*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).

Como conservadora de los “buenos” modales, Bernarda se mantiene inflexible en relación a sus hijas, más aún cuando desacatan sus órdenes: “Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga”. (p. 87). En relación con las costumbres conservadoras de la época, acá se nota que las menores no podrían opinar en nada con las personas mayores: “A tu edad no se habla delante de las personas mayores”. (p. 85). Y habla de roles domésticos atribuidos socialmente a las mujeres, y en consecuencia también a los hombres: tejer y bordar: —Hilo y aguja para las hembras.

Látigo y mula para el varón [...] Mientras, podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas. (p. 88). Todo lo anterior revela un control y una conducta social. “¿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?”. (p. 89). Percibimos así lo indebido que era que una mujer fuera detrás de un hombre. No era bien visto, lo normal era lo contrario: el cortejo del hombre hacia la mujer.

Esto es evidenciado con Martirio (24 años), que se mostró

muy realista al comienzo de la obra. En un inicio aparentaba preocuparse por todas las hermanas, se declaraba a sí misma fea, y es malvada e interesada. Ante esto, a Bernarda poco le importan los sentimientos de sus hijas y declara "cada una sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar. ¿Lo entiendes?". (p. 88). Así vemos que Bernarda busca mantener las apariencias por encima de todo. Cuando se trata de su madre, mantiene la misma actitud de indiferencia. Le dice a La Poncia: "Déjala que desahogue en el patio". (p. 99).

Por fin, vimos que estos son algunos de los fragmentos que muestran la autoridad de Bernarda Alba con sus hijas y criadas, como una forma de demostrar el poder, la tiranía y que nadie puede hablar nada para contradecirla. Así, se da cuenta del conservadorismo, las reglas impuestas, las costumbres hereditarias y el sabor de una vida amarga que impregna a todas ellas, ya que se percibe que ninguna es feliz ante esa condición tiránicamente impuesta.

El papel del matrimonio en el contexto de la obra

De manera general, el matrimonio en esa época era arreglado, con interés financiero y por imposición religiosa. Según los rasgos dejados por García Lorca, la mujer tenía dos opciones: el casamiento o la soledad, pues sería esposa, viuda o soltera. Si tuviera suerte se casaría con un hombre pudiente, o, por el contrario, soltera, sin matrimonio, era excluida de la sociedad, sin espacio, y con un cuerpo aprisionado y yermo⁶¹. Entonces, para las hijas de Bernarda Alba, el casamiento era la única manera de tener la libertad anhelada, "Afortunadamente, dice Angustias, pronto voy a salir de este infierno". (p. 99). También vemos características sobre el matrimonio en el personaje de Magdalena (30 años), ella se ha resignado a ser soltera. Tuvo la oportunidad de casarse pero Bernarda se interpuso. Además, es la única que se preocupa por Adela, empatiza contra el dominio que Bernarda ejerce sobre ella. Magdalena asume acá su resignada e irreversible soltería, además su impulso a dejar la casa, lo que la lleva a

61 *Yerma* (1934), es parte de la llamada trilogía lorquina. La obra recrea a una mujer que desea ser madre, pero no lo consigue, desatando con ello la tragedia de la opresión en ese cuerpo estéril, yermo entre el deseo y la negación.

un futuro incierto. "Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar días y días dentro de esta casa oscura". (p. 88). Se percibe de este modo que la única manera de salir de la casa es por medio del matrimonio, pero para ella eso, hasta donde se sabe, le está vetado.

La razón clara es que Martirio tiene instalado ya un pensamiento lleno de prejuicios respecto a los hombres. Por ejemplo, en el plano estético y físico, donde belleza y juventud eran la marca social de las mujeres. Ella, en cambio se halla fea, sentía el rechazo de los hombres con una serie de preconceptos como resultado de la inseguridad, el desprecio y la falta de libertad en que estas jóvenes mujeres crecieron.

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos, y siempre tuve miedo de creer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí. (GARCÍA LORCA, p. 118).

Esta breve y casi irreal experiencia de niña le marca definitivamente como mujer al punto que la desfemeniza. Pero en Martirio opera además otro factor. Siendo el matrimonio principio y fin de todo, y en que la belleza no es más importante como la riqueza, puesto que en ese contexto de época el matrimonio como institución estaba regido como una cuestión de ascenso tanto social como económico. De ahí la idea de casamiento arreglado: un trato de padres donde el estatus debía no sólo mantenerse, sino que ascender. "¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas y una perra sumisa que les dé de comer!" (p. 13). Magdalena es justamente quien repara en esa disyuntiva entre fealdad y dinero, y donde en el ambiente que recrea el drama, gana siempre este último, representado acá en el amor de Pepe el Romano. Un personaje ausente, presente sólo en la imaginaria de las mujeres, principalmente en los diálogos entre Adela y Angustias. Por el contrario, a la figura de Martirio (su nombre como el de Angustia son explícitos), resalta el

personaje de Adela, joven, linda y, como la menor de las hermanas, la más afectada por la tiranía de Bernarda. Angustia y Adela forman de este modo figuras antagónicas cuyo trasfondo es la tradición social de la España de época en que se inserta el drama: la riqueza —relativa— como herencia del pretérito imperio hispánico, y la belleza, como apariencia de una incipiente modernidad de principios de siglo XX. Pero acá la voz de Bernarda es la que dictamina teniendo finalmente la aprobación para desposar a Angustias. Dice a modo de desaprobación, Magdalena:

Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, yo me alegraría, pero viene por el dinero. Aunque Angustias es nuestra hermana aquí estamos en familia y reconocemos que está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras, porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¿que será ahora que tiene cuarenta! (GARCÍA LORCA, p. 86).

El erotismo presente en toda la obra y que se canaliza en la figura efímera de Pepe el Romano, queda revelado en la voz sabia y vieja de La Poncia. Sabe, conoce y delata las lascivias furtivas de las jóvenes. Descubre los amoríos de traspornoche entre Angustias y Pepe el Romano: “Era una de la madrugada y salía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana”. (p. 89).

Hace ver un diálogo entre los amantes:

[...] pues, nada: ya sabes que ando detrás de ti, dice él, necesito una mujer buena, modosa, y ésa eres tú, si me das la conformidad. [Y más tarde declara ella:] Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre. (p. 89). Grifo del autor.

Resulta obvio que cualquier juicio respecto a estos actos no hay culpa que recaiga sobre Pepe el Romano, es contra ellas el enjuiciamiento valórico. Sin embargo, no para La Poncia. Refiriéndose a los hombres que cuando enviudan se casan con las más jóvenes, de manera indirecta surge la presencia de Adela.

LA PONCIA: ¡No sea como los niños chicos! Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta te aguantas. (Adela llora). Además, ¿quién dice que no te puedas casar con él? Tu hermana Angustias es enferma. Esa no resiste al primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo yo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa. Y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídale. Lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios. (p. 23).

De esta forma, podemos ver las restricciones en todos los ámbitos de las mujeres de época. La libetar como derecho históricamente negado, y donde mejor se expresa es en el casamiento y en consecuencia en el dominio de los sentimientos afectivos, el amor. El casamiento era un escape, una salida, una posibilidad para salir del yugo materno y familiar, pero para entrar al otro: a la sujeción del esposo. Todo, por cierto, bajo la moral de la Iglesia católica. Con esto Bernarda define la convivencia matrimonial y de paso la continuidad de la subyugación femenina. Le aconseja a Angustias, que “[desde el inicio de la relación] No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así, no tendrás disgustos”. (p. 99).

Conclusiones: Adela y María Josefa

En comparación a los demás personajes Adela y María Josefa

fueron las dos que más resistieron a la tiranía de Bernarda. Adela no quiso negar sus deseos carnales, pese a las trágicas consecuencias. María Josefa, por su parte, delirante y con aparente locura senil, no deja de manifestar sus deseos, su voluntad de casarse y, como sus nietas, salir de casa. Bernarda la aísla para evitar que propague sus ideas liberales a sus nietas, ya que, en ese fuero de la vejez, actúa como factor sedicioso siendo la más crítica ante la realidad circundante. Pese a los factores propios de la vejez, o por ellos mismos, María Josefa, contrario a su hija Bernarda, es una muestra e incentivo de esa liberación mental carente en sus nietas, pues tiene una opinión muy sensata de las situaciones de la familia. Crea esa tensión entre esas dos fuerzas disyuntivas:

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 tener alegría! [...] ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla de mar! [...] Yo tengo que macharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan... Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas. (p. 88 y 92, respectivamente).

Adela, decimos, es la más joven de todas y los es sobre todo como adolescente:

curiosa ante su cuerpo, el erotismo y la sexualidad; también es impulsiva y hasta infantil. Por eso que ocupará un punto de inflexión clave en el drama puesto que será la única que realmente se revela contra su madre, aunque, como se sabrá, sufrirá las consecuencias de ese desenfreno libertario. Podemos percibir que cuestiona y no acepta el duelo ni quedarse en casa.

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! ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais donde voy! (p. 101).

Se percibe la relación carnal de ella con Pepe el Romano en esos fragmentos:

“Adela viene un poco despeinada [y se le reprocha...] No es ése el sitio de una mujer honrada [...]”. “Vino por el dinero, se defiende, pero sus ojos los puso siempre en mí [...]”. Y con decisión, exclama: “aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue, Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla”. (p. 87). En este punto se inicia el desenlace representado por la decisión y el sacrificio que trae consigo el desacato:

ADELA: Ya no aguanto el horror de esos 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 delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (p. 89).

Sin embargo, Adela no le importa ser amante, se resigna y hasta lo disfruta: “sí, sí. (*En voz baja*) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Yo no me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana”. (p.

88). La tensión aumenta en la medida que Adela va revelando sin mediaciones la sexualidad que mantiene con Pepe el Romano. Martirio le reprocha que sus enaguas estén con pajas de trigo. Expresión máxima del desenfreno y la animalidad/femini-
dad corporal. “¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Bernarda se dirige furiosa hacia Adela*)”. (p. 89). En ese momento ocurre el ápice de la obra cuando Adela se revela contra su madre al romperle su bastón, símbolo inequívoco de autoridad.

(Haciéndole frente) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebatando un bastón a su madre y lo parte en dos). Eso hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! [...] ¡Nadie podrá conmigo! (Va a salir). (p. 104).

Todo esto desencadena la tragedia por el amor perdido/obtenido, como objeto, en la persona de Pepe el Romano. Angustias amenaza a Adela por robarle su amor: “De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!”. (p. 99). Otra vez queda de manifiesto ese machismo atávico en las mujeres, ya que son ellas las que roban, quitan o se entrometen en las relaciones de casados, dejando al hombre impune ante los hechos del cual han sido protagonistas responsables.

Finalmente, Adela se suicida, sin embargo, sigue operando la apariencia ante los sentimientos reales. Bernarda se preocupa más por la “honra” que de su hija muerta:

“¡Mi hija ha muerto virgen!... ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen!”. (p. 109). En este fragmento, La Poncia habla de Adela relativizando la responsabilidad de Pepe el Romano dentro de esa relación, culpando a Adela de haberlo provocado, pues, en esa lógica, un hombre es un hombre, o sea, para ellos es natural caer en los encantos de las mujeres: “No es toda la culpa de Pepe el Romano. Es verdad que el año pasado anduvo detrás de Adela, y ésta estaba loca por él, pero ella debió entrarse en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre”. (p. 101).

En síntesis, hemos visto que en la obra estudiada la mujer es

víctima de una dictadura, de una falta de libertades, de deseos reprimidos y donde la única salida es la muerte o el matrimonio. Era el punto de fuga y no necesariamente y acaso excepcionalmente la experiencia vital de la felicidad femenina. Opera acá la hipocresía y el conservadurismo de las apariencias; la salvaguarda de un honor atemporal y sin sentido. Vale destacar la muerte de Adela como epifenómeno del sacrificio que abre en la historia de las culturas la posibilidad de mundos nuevos. La muerte joven como símbolo máximo de rebelión y cambio.

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>. 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-*

jeros en España (1800-1930). 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-adionisio-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://archivoshistoria.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://>