

**La mujer en casa cerrada: represión y opresión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Los soles truncos* de René Marqués**

Wenceslao Gil

*Florida International University*

Todo encierro, ya sea forzado o autoimpuesto, acaba a largo plazo afectando la percepción del entorno y de todo lo que éste engloba. La privación de libertad contribuye, asimismo, a la exacerbación de los sentimientos. Estos, en algún momento, necesitarán una válvula de escape, una forma de eclosión, aunque sea trágica, para restaurar el orden natural y completar el proceso de catarsis. Tanto en *La casa de Bernarda Alba* (1936), de Federico García Lorca, como en *Los soles truncos* (1958), de René Marqués, asistimos al confinamiento de un grupo de mujeres en una casa. En la vivienda—que no hogar— la subyugación de las ansias y los deseos internos va a llevar, de manera inexorable, a la desgracia. En este ensayo se analizan las afinidades temáticas en las obras de Lorca y Marqués, la influencia del espacio cerrado en los personajes y cómo sus concepciones de la vida y la pasión, sus comportamientos e interacciones, son afectados por éste.

Algunos críticos hacen lecturas alegóricas de la obra de Lorca y Marqués. Unos aprecian en la tragedia lorquiana elementos sociales premonitorios; según ellos, “la España que Lorca ve y representa en *La casa de Bernarda Alba* poco antes de su asesinato perfila el conflicto que desembocará poco después de la Guerra Civil” (Bastasi 75). Otros van más allá del enfoque centrado en la mujer y ven en la obra de Marqués alusiones nacionalistas. Para estos, “el rompimiento entre el alférez español y Hortensia reproduce la ruptura política y cultural entre el Imperio español y Puerto Rico causada por los Estados Unidos” (Gutiérrez Mouat 298). Pero,

Hispanet Journal 1 (December 2008)

independientemente de cuestiones políticas, es innegable en ambas creaciones la carga emocional que tiene lugar entre los personajes que habitan los espacios escénicos. En estos, los deseos femeninos más íntimos van a ser transformados y sublimados debido al propio encierro entre los muros de las viviendas. Esta circunstancia va a dar lugar a verdaderos dramas de mujeres en casa cerrada.

La casa juega un papel protagonista en las obras de Lorca y Marqués. Como expone Eric Bentley, “the house is the main character of the play” (Taylor 19). En el caso del autor andaluz, el confinamiento—que podría ser tachado casi de arresto domiciliario por la autoridad competente—va a ser impuesto por Bernarda. La madre fálica y dictatorial decide unilateralmente recluir a sus cinco hijas tras el fallecimiento de su segundo marido. Bernarda Alba, personaje que da título a la obra e indiscutible reina madre, sentenciará que “en ochos años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle” (24). En el caso del dramaturgo puertorriqueño, Hortensia, al conocer el hecho de que el alférez español del que está enamorada tiene una amante, le dirá a Inés: “¡No saldré jamás! ... Inés, te pido que no vuelvas a abrir nunca las puertas del balcón ... No debe llegar ya a nosotras el sol puro de la calle del Cristo” (22).

Como puede apreciarse, en ambas casas se sella el interior para que nada del exterior pueda penetrar los muros de las mismas. El exterior representa lo maligno, aquello que se ha de erradicar, pues todo lo malo viene siempre de fuera. Fuera están los hombres y el sexo, las pasiones incontroladas, las vecinas chismosas, las mujeres *malas* con lenguas aún peores. Así, cuando Bernarda Alba hace mención de Paca la Roseta, alegando su condición de única mujer *mala* del pueblo, la Poncia responderá: “Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que se fueron con ella son también hijos de forasteros” (28). Asimismo, en el exterior también están los

usurpadores, los bárbaros—“siempre son bárbaros los que cambian el mundo que más amamos” (*Soles* 27). En el interior de la casa, por el contrario, está aquello que es factible de ser controlado y manipulado, en tanto no entre en contacto con el mundo exterior. Lo foráneo, aquello que está allende los límites domiciliarios, es lo ignoto. Es la parcela que, al no estar regida por las pautas del control interno, es impredecible y, por tanto, peligrosa. A este respecto, Ricardo Domenech dice:

Ese *dentro* que es la casa constituye para Bernarda ... una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio [...] El curso de la acción irá revelando, no obstante, que ese *dentro* no es un espacio tan cerrado y hermético como Bernarda quisiera. De *fuera* llegarán, vulnerándolo, innumerables señales, verdaderas llamadas.

(304)

Pero aunque lo malo, esas pasiones incontroladas e incontrolables que mencionábamos anteriormente, pueda venir de fuera, el interior, debido al confinamiento, lleva a los personajes a la represión de los sentimientos y a la exacerbación de estos. Como indica Margarita Vargas, “the house [...] represents Pandora’s box in that it contains the world’s ills and is an object of curiosity. Like Pandora’s box, the interior is filled with envy, jealousy, rancor, pride, and misery” (45). El encierro, tanto voluntario como impuesto extrínsecamente, anula la posibilidad de la creación de un hogar propiamente dicho. La casa, su parte interna, se convierte así en lugar de desasosiego, centro de pasiones comprimidas y reprimidas a punto de estallar.

Esta ebullición de sentimientos en el interior de la casa hará plantearse a los personajes si el exterior es siempre el causante de las desgracias. Éstas, quizá, son inherentes a las mujeres mismas, dadas sus circunstancias personales. A este respecto Hortensia, en *Los soles truncos*,

comentará que lo malo no siempre está fuera, sino “en nosotras mismas, Emilia. Celos, envidia, soberbia, orgullo. Rencor” (28).

A causa del encierro, la casa queda convertida en una suerte de convento o prisión, una especie de panóptico<sup>1</sup> (Smith 122) donde el control sobre los habitantes es continuo y constante. Los sentimientos internos, aunque ocultos a primera vista, traslucen con la continuidad y el roce, y se revelan con la vigilancia mutua. Todos saben todo de todos. Todos son observadores y observados, *voyeurs* y víctimas. No hay secretos en el interior y cualquier acto puede ser motivo de enfrentamiento, ocasión para reprochar, insultar o censurar al otro, a la otra.

Pero el interior también puede tener lugares de esparcimiento donde recuerdos, pensamientos o pasiones pueden encontrar salidas para evitar la frustración. Con referencia a este tema, y aludiendo a la casa de Lorca, John Crispin comenta:

El patio donde ventilan inútilmente su frustración Angustias y Adela aparece como primer círculo y falsa válvula de escape. Más allá del patio, se encuentra el corral, lugar donde se esparce el garañón, pero separado de las potras encerradas en las cuadras, sitio también donde se reúnen los hombres después del entierro para discutir sus hazañas con una prostituta que se llevaron a los olivares, escabrosa conversación que Angustias escucha con temor y morbosa curiosidad, aislada de ellos también por el grueso portón que separa el patio del corral. (180)

Encontramos así en el interior de la casa de Bernarda una especie de *locus amoenus*<sup>2</sup> donde se da rienda suelta a los instintos, humanos o animales. En el patio, pero sobre todo en el corral, la falta de control y la imposibilidad de observación permiten, involuntariamente, la transgresión impune. En la casa de los Burkhart, a falta de un espacio tangible que permita el esparcimiento,

el recuerdo—presentado mediante *flashbacks*—va a servir como vía de huida, de escape mental, sin salir ni dejar el interior, aunque éste sea oscuro, nunca policromático.

El color, o la ausencia de éste, es otro de los aspectos interesantes de ambas obras. El interior de la casa de Bernarda Alba es, como el cine de antaño, todo en blanco y negro. Las mujeres, vestidas siempre de negro, monocromáticas, mostrando al mundo, interior y exterior, su pena. Todos deben saber que cumplen su penitencia. Y, principalmente, *todas*. Hay que evitar los comentarios que vienen del mundo exterior, de las vecinas entrometidas. Se sufre y ha de demostrarse, durante años o, en algunos casos, de por vida. Así ha sido y así debe ser en la Andalucía de la primera mitad del siglo XX. El luto es una obligación tras la muerte de un ser querido. Las normas morales están para ser cumplidas. De lo contrario, la sociedad misma y sus mujeres demostrarán su descontento, llevarán a cabo la crítica sin compasión, la condena al ostracismo por transgredir las costumbres sociales.

En cambio, todo lo que rodea el interior de la casa, ha de ser blanco, símbolo de pureza, de virginidad. En la primera acotación de *La casa de Bernarda Alba* se dice: “Habitación blanquísima del interior de la casa” (9). No es sólo blanca, sino blanquísima. Del mismo modo, lo serán las sábanas. Y hasta el exterior, encalado<sup>3</sup> con asiduidad. La única que romperá el código impuesto será Adela, la más pasional de las hermanas. Cuando va al corral, ese *locus amoenus* que mencionábamos anteriormente, viste de verde, color asociado a la naturaleza, la fertilidad, la libertad. Como escribía el propio Lorca en su *Romance sonámbulo*, verde que te quiero verde. Adela ha transgredido las normas. Su acto no quedará impune.

En *Los soles truncos*, la luz intenta entrar, pero se le franquea el paso. La única claridad que consigue acuchillar esa oscuridad es la que penetra a través de los soles truncos que dan título a la obra: “Sobre cada una de las puertas hay un semicírculo de cristales en tres colores

alternados: rojo, azul, amarillo. La forma de los cristales recuerda el varillaje de un abanico o los rayos de un sol trunco” (13). Los tres colores, según algunos críticos, podrían hacer referencia a las tres personalidades de las hermanas (Vargas 47). La presencia del rojo y el amarillo podría hacer alusión a la bandera española, al pasado español y glorioso que la familia recuerda, pero que no pertenece al presente ya. Ni nunca pertenecerá. El interior de la casa es ahora sombrío, cerrado, sin escapatoria. Los personajes están condenados a vivir en reclusión.

No obstante, existe una diferencia sustancial entre ambas obras y la forma de estar los personajes en el interior de la vivienda. Ya comentábamos al principio que existen dos tipos de encierro, el autoimpuesto y el forzado de manera extrínseca. Así, las hermanas de *La casa de Bernarda Alba* desean salir, pues su confinamiento ha sido sentenciado por la madre opresora. Como dice Adela: “No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada ... ¡Yo quiero salir!” (41). Las hermanas Burkhart, en cambio, se han autoinculcado y condenado al encarcelamiento por la desgracia de Hortensia y el mal exterior que intenta entrar y robarles lo que es suyo. Lo que fue suyo, y están a punto de perder:

INÉS. Allá afuera en el mundo hay hombres estúpidos que hacen reglamentos y leyes, Emilia.

EMILIA. Pero nosotros no vivimos en el mundo de afuera [...] aquí dentro nada pueden.[...]

EMILIA. Es la casa que Hortensia amó. Donde destruimos el sueño de Hortensia. Donde por tantos años hemos expiado nuestra culpa ... La casa debe expiar con nosotros. Es nuestra cómplice. (24)

La familia, o, lo que resta de ella, de una forma u otra, queda así encerrada y sin posibilidad de huida. Las relaciones familiares, así como las personalidades de aquellos que son partícipes de ellas, se resentirán de esta circunstancia.

Los sujetos que integran estos núcleos familiares en escena, así como las interacciones entre sus miembros, tienen también un papel preponderante en las obras de Lorca y Marqués. Quizá uno de los personajes más llamativos sea el de Bernarda Alba, la madre omnipotente, la que todo lo ve y todo lo controla. La historia lleva su nombre y es en su casa donde se desarrolla la tragedia. Es la casa de Bernarda Alba. Las interpretaciones de este personaje pueden tener infinidad de lecturas, distintos modos de recepción<sup>4</sup>. Por un lado, los propios personajes de la obra la definen como dictadora y asentimental. Así, la Poncia dice de ella que es: “¡Mandona! ¡Dominanta! [...] 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 [...] ¡Buen descanso ganó su pobre marido!” (10-11).

Otro análisis del personaje como víctima y no como victimaria de la sociedad patriarcal en que le ha tocado vivir lo comenta John Crispin en un estudio sobre La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana:

Podrá parecer inverosímil, a primera vista, ver a Bernarda no como encarnación de la tiranía social [...] sino como su víctima [...] Como mujer en esta sociedad, Bernarda sabe que no tiene derecho a ningún protagonismo [...] ni siquiera dentro del núcleo familiar [...] Su mecanismo de defensa ha sido sublimar su condición de mujer y atribuirse un papel exclusivamente masculino de mando. Pero Bernarda sólo puede mandar en su dominio cerrándolo a la observación de los

demás. La muerte del segundo marido es pretexto para cerrar puertas y ventanas.

(178-79)

El personaje de Bernarda tiene algunas similitudes con el de Inés de *Los soles truncos*. Aunque la fortaleza de esta última es menor, es indudable su dominio como dirigente del clan Burkhart. Ella, tras la muerte de sus padres—que sólo son aludidos para hablar de su origen europeo<sup>5</sup>, pero nunca aparecen directamente en la obra—, se ha convertido en la *patriarca* familiar. Ella controla y decide el futuro de los habitantes de la casa y el suyo propio. Es la que intenta sacar a la familia del pozo de miseria en el que se encuentra, aunque sea empeñando objetos o, incluso, mendigando. Así, Thomas Feeny nos dice que: “Inés, the central female character, comes from an aristocratic background ... she evinces a force of will ... as she spares no effort to shield her two more vulnerable sisters from the intrusions of time and changing society” (188). Es una mujer, incluso en su propia debilidad, fuerte. Y también manipuladora. Es la causante de la ruptura del compromiso matrimonial entre su hermana y el militar español. En un diálogo de la propia Inés con Emilia, la primera dice: “No te he pedido ayuda. A nadie le pido ayuda” (18). Es una mezcla de orgullo y prepotencia, reminiscencias de un pasado mejor que ha llegado a su fin.

Los personajes de las hermanas, en ambas casas, pueden ser vistos como parte de un todo, como un caleidoscopio de pasiones y sensaciones que difícilmente podrían existir, ser, las unas sin las otras. Ellas mismas se complementan y se anulan, se aman y se odian, mostrando toda una amalgama de sentimientos que, por estar enclaustradas, son sublimados. En el caso de las hermanas Burkhart, el amor de un hombre, el alférez español, las une y, a su vez, las distancia. Son facetas de una misma personalidad, tres individuos cuya proximidad produce la simbiosis, aunque en grados diversos. Como comenta Vargas, “the three sisters are parts of a



whole that cannot exist independently, even though each one of them has distinctive features.

The combination can be read as the recreation of the mythological Pandora. Each woman has one of the attributes with which Pandora was endowed ... Emilia ... artistic talent ... Inés is willed ... Hortensia inherits the beauty” (45).

En lo referente a las hermanas de la casa que controla Bernarda Alba, la pasión es aún más fuerte. Al igual que las hermanas Burkhart, todas están enamoradas del mismo hombre, Pepe el Romano, y todas llevan los sentimientos a flor de piel. El hombre de fuera despierta en ellas, todas solteras, los instintos innatos, aquellos que la madre, de manera infructuosa, trata de ahogar, de aniquilar. En lo referente a sus personalidades, cada una reacciona de forma diversa ante el encierro; unas con resignación, otras, como es el caso de Adela, la más joven, con rebeldía. Pero, como comenta Paul Smith: “If, in the course of the play, we become aware that Angustias is old and withered, Magdalena relatively sympathetic, and Martirio devious and hypocritical, it is often difficult clearly to distinguish each sister from the other, particularly in performance where they are dressed identically much of the time” (119). Pero en la casa de los Alba, las pasiones no sólo son patrimonio de las más jóvenes. La abuela, María Josefa, en un estado senil, sinónimo, en muchos casos, de vuelta a la juventud o la infancia, siente las mismas pasiones de las hermanas y quiere lo que las demás: un hombre.

A través de las acotaciones de *Los soles truncos*, conocemos la apariencia de las hermanas del clan Burkhart:

Entra Inés [...] Tiene setenta años: alta, fea, seca, enérgica. Viste traje negro, anticuado [...] Emilia [...] Tiene sesenta y cinco años: pequeña, frágil, rostro que aún conserva cierta belleza espiritual [...] revelando timidez de niño o de corza asustada. Cojea del pie izquierdo. Viste bata gris de casa [...] harto estropeada ...

Hortensia aparece en lo alto de la escalera. Tiene diecinueve años, espléndido tipo de belleza nórdica, con porte altivo de reina. (14-19)

Esta acotación nos hace comprobar que el tema de la belleza tiene también preponderancia en las obras de Marqués y Lorca. La belleza atrae al hombre, al macho. Aquellas que no la poseen, la ansían, como elemento, como arma para conseguir aquello deseado: la pasión, y, al menos teóricamente, el amor. Es una visión de sociedad patriarcal en la que la mujer ha de ser bella para lograr sus fines, sobre todo si es pobre. El resto de atributos parece de carecer de importancia. El hombre sólo se fijará en la belleza exterior o en lo que puede aportarle económicamente la mujer.

En *Los soles truncos*, la representación de la belleza la encarna Hortensia, quien, incluso muerta, mantiene ese toque deslumbrante que, durante toda su vida, la ha hecho destacar del resto: “Hortensia, muerta, tiene sesenta y ocho años. Las huellas del cáncer no han podido borrar del todo la pasada belleza de la más hermosa de las hermanas Burckhart” (42). En cambio Inés, según sus propias palabras, es “la vergüenza de una familia donde reina la hermosura” (20). Emilia posee “cierta remota belleza espiritual” (14). Ninguna puede competir con Hortensia que fue la que, en definitiva, consiguió el amor, aunque frustrado, del hombre. Las demás, feas o cojas, sólo el deseo. Se perpetúa así un estereotipo de que la belleza es la que da la felicidad vital. O, al menos, facilita intento de consecución de la misma a través de la atención del hombre.

De las hermanas Alba dice la Poncia: “Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas” (13). Feas y no precisamente jóvenes. La única que posee la juventud es Adela. Ella será, por tanto, la que desate las pasiones de Pepe el Romano. Mientras, su hermana Angustias, rica, pero vieja y

fea, sólo despertará en éste el interés. Dice Martirio a este respecto: “Es preferible no ver a un hombre nunca ... Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí” (33).

La belleza, como decimos, va a regir las relaciones e interacciones entre hombres y mujeres y las posibilidades de matrimonio. Pero el atractivo físico y su forma de usarlo con el sexo opuesto va a tener siempre una moral diferente, un doble rasero a la hora de juzgar comportamientos. En ambas obras se va a plantear el tema de las diferencias entre hombre y mujer, sobre todo en temas sexuales. Tanto en la sociedad española de 1936 como en la puertorriqueña finisecular—y quizás en la actual—el hombre tiene una libertad y unas posibilidades que están negadas a la mujer por el simple hecho de serlo. Como comenta Crispin: “La condición a la que se ve sometida la mujer, tanto en el mundo irreal de la casa como en la sociedad del pueblo, se revela, pues, como una monstruosa violación de la Naturaleza, que conduce a la esterilidad y la putrefacción” (180).

La diferencia de la apreciación social entre hombre y mujer queda así patente a lo largo de las dos obras. El hombre conquistador y mujeriego siempre será motivo de alabanza por parte de los otros hombres y de atracción por parte de las féminas. Es un concepto de hombre superficial y vano, sólo interesado en la conquista sexual o en conseguir algo a través de la relación. Martirio, al saber que su único pretendiente se casó con otra más fea que ella, dirá: “¡Que les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer!” (34).

La mujer, en cambio, deberá abstenerse de dejarse llevar por pasiones corporales, bajo peligro de castigo físico y, quizá, excomunión. Como se dice en *La casa de Bernarda Alba*:

LA PONCIA. Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas [...] y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar [...] Hace años vino otra de

éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan esas cosas.

ADELA. Se les perdona todo.

AMELIA. Nacer mujer es el peor castigo. (66)

Ser mujer es un castigo. Ser hombre parece ser una bendición del cielo. El hombre, en la sociedad de la época, es el elegido por los dioses para el disfrute terrenal. Es una visión algo maniqueísta de las interrelaciones entre los sexos. No obstante, ese es el mensaje que ambas obras transmiten, reflejando el momento en el que transcurren. El hombre puede tener amantes. A la mujer sólo le queda aguantar.

Los hombres, aunque nunca aparecen en escena, son los motores de la acción y los motivantes, directa o indirectamente, de las tragedias de ambas obras. Por amor se mata y por amor se muere. O se pierde la libertad. En Lorca y en Marqués, como ya se comentara anteriormente, el hombre es presentado de manera negativa. En el caso de *La casa de Bernarda Alba*, el hombre en cuestión, como se comentó, es Pepe el Romano. Es un galán de 25 años. Aunque goza de Adela va a casarse con Angustias, sólo por interés. Él será el causante, directo o indirecto, de la muerte de Adela, debido a la frustración y desesperación de ésta. Adela no puede soportar la idea de vivir sin la pasión que el hombre ha despertado en ella, y de la que ha gozado. Sin ese sentimiento interno, prefiere morir. Como la propia Adela comenta: “Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla [...] Yo soy su mujer. Entérate tú y ve al corral a decírselo [...] Ahí fuera está, respirando como si fuera un león” (119-22).

Pero Pepe despierta las ansias de todas las féminas de la casa. Así, cuando la criada comenta: “Pepe el Romano viene por lo alto de la calle” (41), la acotación añade: “Amelia, Martirio y Magdalena corren presurosas” (41). La fuerza del deseo puede más que la represión.

Incluso la abuela comentará al respecto: “Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar” (116).

En la casa de *Los soles truncos*, el hombre, del que desconocemos su nombre, es el alférez español. Éste, aunque prometido en matrimonio con Hortensia, tiene una amante con la que tiene un hijo. Además, la amante es de una clase social inferior, con lo cual el insulto y la humillación son aún mayores. Su comportamiento traerá como consecuencia el encierro de las hermanas Burkhart—aunque no podemos olvidar también otras causas, de índole política y económica. En lo referente a la participación de los hombres en escena, Vargas dice:

Even though the play does not present many opportunities to see male / female interactions, the women’s identities remain defined in relation to the two males in their past: papá Burkhart and the *alférez* [...] By having the three sisters fall in love with the same man, and by preventing Hortensia from marrying him, Marqués keeps the triad intact. (47-48)

Tanto en la obra de Lorca como en la de Marqués, todos los personajes femeninos son mujeres sin hombres, solteras. Sin el hombre no son nada. Parece que sin éste, la mujer se encuentra incompleta. El macho, ora como elemento sexual, ora como elemento que puede perpetuar la especie, procrear, dar el hijo que ansían, es la esencia de sus vidas.

Aunque no aparece nunca en escena, el elemento hombre siempre está presente, desata pasiones y lleva a los personajes femeninos a la catástrofe. Como indica Julianne Burton: “The focus of female attention is always on the man realm” (278). Y esto incluye a la madre de Bernarda, María Josefa, que sentencia: “Me escapé porque me quiero casar ... con un varón hermoso” (45).

En ambas obras, el matrimonio, la meta final de toda relación en la época, no llega nunca a consumarse. Es la celebración no materializada, inconclusa, de la que nos habla Gutiérrez Mouat: “Sin ir más lejos, uno de los tópicos recurrentes del género melodramático indicado por Peter Brooks—la fiesta interrumpida—se materializa en la obra bajo el aspecto de la boda de Hortensia que nunca se realizó a pesar de las preparaciones ya hechas y el ajuar traído de Estrasburgo” (297).

El concepto que las mujeres tienen del matrimonio, y del papel que juegan dentro de él, quedan resumidos por las palabras de la propia Bernarda Alba: “No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos” (102). La perspectiva de la Poncia tampoco es nada halagüeña: “A vosotras que sois solteras os conviene saber de todos modos que el hombre a los quince días de boda deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón” (55).

Pero para que se lleven a cabo las relaciones personales, incluidas las sentimentales, el origen familiar o la riqueza son de suma importancia. Si no se es de buena familia, no puede entablar relaciones con aquellos de clase superior. Si los condicionamientos familiares no son los adecuados, no habrá compromiso. No lo permitirá el buen nombre de los más pudientes. El origen familiar y las posibilidades económicas son decisivas a la hora de establecer un noviazgo serio y con expectativas matrimoniales. La clase social, la riqueza, es condicionante de suma importancia, incluso a la hora de acercarse a los problemas cotidianos de la vida. La propia Bernarda da su agria opinión a este respecto:

BERNARDA. Los pobres son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.

MUJER 1ª. Los pobres sienten también sus penas.

BERNARDA. Pero las olvidan delante de un plato de garbanzos. (16)

Y si Bernarda tiene en alta estima el buen origen de las personas para una mera relación casual, al tratarse de las relaciones con sus hijas, el tema se convierte en trascendente. Ella misma comentará: “No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?” (30). Y rematará diciendo en otro momento de la obra: “¡Mi sangre no se junta con la de los Humanos mientras yo viva! ¡Su padre fue gañán” (81).

Algo parecido ocurre en la casa de Marqués. Para unas señoritas de la alta sociedad boricua, de origen europeo, la blancura de la piel y el azul de la sangre son condiciones *sine qua non* para entablar relaciones formales. En un diálogo entre dos de las hermanas, dice Inés a Hortensia: “Tú eres lo mejor [...] mereces también el mejor marido”. De Hortensia, la más bella del clan Burkhart, se espera todo. Ella tiene el atractivo y los apellidos para elegir, y no ser solamente elegida. Al ser increpada por su hermana sobre su novio, el alférez español, Hortensia responderá: “Tengo el mejor novio [...] papá Burkhart ha estudiado su origen, toda la familia, su sangre es [...]” (19-20). Pero, a veces, otras circunstancias, harán cambiar el rumbo y las prioridades de los personajes presentados en las obras de Marqués y Lorca. El tiempo, sobre todo, hará que el oro se convierta en óxido, la belleza en flor marchita, la riqueza en carencia, la vida en muerte.

El tiempo tiene, asimismo, un papel importante en la obra, sobre todo en la de Marqués. Ya Jorge Manrique nos aleccionaba con aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor. Tanto en la casa de los Alba como en la de los Burkhart, el tiempo no ha pasado en balde, y nunca para bien. Sus casas, ahora, no son ejemplos de opulencia, principalmente la de los

Burkhart, en ruinas y sólo con restos de grandeza. El tiempo presente ha traído la desgracia, la pobreza, la tragedia y la muerte. Como dice Vargas:

In *Los soles truncos* the family's past is presented through the eyes of the three women who have an idealized memory of a time when 'life was secure'. Their memory portrays the Burkharts as an aristocratic family made up of a 'Nordic god', his beautiful Andalusian wife, and three daughters properly educated in Europe [ ...] The family portrait that replaces the previous one depicts a degenerated family and prophesies its demise...the three sisters seclude themselves in an attempt to hold onto a past that no longer exists outside the walls of their mansion. (42-43)

En *La casa de Bernarda Alba*, el tiempo tampoco ha pasado para mejorar las condiciones, la felicidad. Precariedad económica, aunque se mantengan las apariencias con camisas de encaje. Estrecheces—que sólo Angustias parece poder superar gracias a la herencia recibida—, la muerte de dos maridos, luto y encierro, malas lenguas y crítica. Magdalena, refiriéndose al pasado, dice: “Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy ... nos pudrimos por el que dirán” (35).

El tiempo es, asimismo, parte del devenir de la vida y ésta lleva, inexorablemente, a la muerte. El tema de la muerte está presente en ambas obras. *La casa de Bernarda Alba* empieza con la muerte—la del segundo marido de Bernarda—y termina con la muerte—la de Adela. Curiosamente, la muerte de Antonio María Benavides trae consigo el encierro en la casa, la supresión del sentimiento, la exacerbación de los deseos, y, posteriormente, otra muerte. *Los soles truncos* también trata del tema de la muerte. Aunque se habla de Hortensia en el transcurrir del drama, la mujer está muerta al comenzar la obra. Durante el desarrollo de la historia también



observamos alusiones a la muerte de personajes que nunca aparecen en escena: la madre, el padre y la abuela son algunos de ellos. El final de la obra es, asimismo, la muerte. En una de las retrospectivas escénicas, comentará Hortensia: “Y la muerte se encariñó con los nuestros. Papá Burkhart ... Y después la nana. Y los tíos de Málaga. Y los parientes de Estrasburgo. Ahora me parece que siempre he tenido luto”. Esto lo completará Emilia diciendo: “Pero fue mamá Eugenia la primera en irse” (27). Poética alusión a la muerte, que parece “encariñarse” con aquellos que, sin remisión, han llegado al final de la vida.

La muerte es así la última válvula de escape para los personajes de las obras. Ésta se contempla como purificación y liberación. Y, si la muerte no llega de manera natural, el suicidio será visto como una alternativa viable. Un acto de violencia externa que acaba con la violencia interna. Una forma, como cualquier otra, de acabar con el sufrimiento. Como comenta Gutiérrez Mouat: “La purificación en la calle del Cristo<sup>6</sup> que escenifica Marqués tiene por objeto inmediato expiar la culpa de dos de las hermanas (Inés y Emilia) por su victimización de la tercera (Hortensia). Del mismo modo, Feeny también alega que “*Los soles truncos* ends with an act of violence on the part of the heroine. Aware that she has lost her struggle against life’s realities, Inés chooses to immolate herself and her sisters within the family mansion” (188).

En el caso de Adela, su única alternativa es el suicidio. Ante la imposibilidad de conseguir al hombre que desea, y, además, pensando que éste ha muerto a manos de su madre, la solución viable es terminar con su vida. Morir es siempre más fácil que vivir sin ilusión. Para un personaje como Adela, vivir sin pasión es morir en vida. Tras el acto cometido por la más joven de sus hijas y, como sentencia final, comentará Bernarda: “La muerte hay que mirarla cara a cara [...] Nos hundiremos todas en un mar de luto” (125). La muerte real de un personaje traerá la muerte en vida del resto. El destino, al igual que la casa, queda sellado.

Llegados a este punto, podemos decir que la mujer en casa cerrada que aparece en *La casa de Bernarda Alba* y en la de *Los soles truncos*, así como las interacciones que ésta mantiene con los demás personajes y su entorno, tiene una importante cantidad de rasgos temáticos comunes. Aunque, atendiendo a un sector de la crítica, *Los soles truncos* se conciba más como alegoría nacionalista, las protagonistas de la obra de Marqués, al igual que los personajes de *La casa de Bernarda Alba*, no dejan de ser mujeres confinadas en un espacio cerrado. Sea el encierro por autoimposición o forzado extrínsecamente, este hecho va a regir sus comportamientos dentro y fuera de la casa. El paso del tiempo, sus vidas, sus pasiones y deseos, sus odios y envidias, su percepción del mundo interior y exterior, las interacciones familiares y con los demás—sobre todo con el hombre que las embelesa y apasiona— y, en último caso, su muerte, van a verse modificados por la privación de libertad, física y mental. La muerte será, para las protagonistas de ambas tragedias, la única válvula de escape. El suicidio, individual o colectivo, como solución a una situación insostenible que, para los personajes, carece de remedio. La ausencia de vida siempre será más llevadera que la vida frustrada, sin ilusión, sin futuro.

## Notas

<sup>1</sup> El panóptico es un tipo de prisión concebido por el filósofo inglés Jeremy Bentham a finales del siglo XIX. Este diseño carcelario permite observarlo todo (etimológicamente, el término proviene de *opticon* y *pan*) sin ser visto, lo que produce un sentimiento de observación continua en los observados que puede llegar a convertirse en obsesivo. Este modelo de establecimiento se usó, por ejemplo, para la construcción del Presidio Modelo en Cuba, lugar donde estuvo encarcelado Fidel Castro.

<sup>2</sup> El término *locus amoenus* ya fue usado en la antigüedad clásica por autores como Homero para referirse a un lugar placentero. Shakespeare empleó el vocablo para aludir a aquel lugar fuera de los límites de la ciudad donde, la falta de control y presión social, daba lugar al surgimiento de las pasiones, sobre todo eróticas. Aquí es usado con esta segunda acepción.

<sup>3</sup> En los pueblos de Andalucía, sobre todo en aquellos del interior o la sierra, el hecho de pintar con cal, encalar, el exterior de las casas es una tradición que aún se mantiene. De hecho, a estas pequeñas localidades serranas se les conoce como *pueblos blancos*.

<sup>4</sup> Para un mejor entendimiento del tema, véase Jaus, Hans Robert. Teoría de la recepción.

<sup>5</sup> El origen europeo de los individuos se considera que da nobleza a estos, sobre todo en la sociedad puertorriqueña anterior a la pérdida de las colonias. El ser blanco es, para los integrantes de esos grupos sociales, signo de distinción.

<sup>6</sup> *Los soles truncos* está basada en un cuento del mismo autor, *La purificación en la calle del Cristo*, publicado con anterioridad, pero que no tuvo tanta repercusión como la obra dramática.

## Obras citadas

- Bastasi, Elena. "Del odio de la casa caribe a la tragedia de la casa andaluza: *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca". *Estudios de literatura colombiana* 18 (2006): 61-77.
- Burton, Julianne. "The Greatest Punishment. Female and Male in Lorca's Tragedies". Miller, Beth (ed. & introd.). *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California, 1983: 259-79.
- Crispin, John. "*La casa de Bernarda Alba* dentro de la visión mítica lorquiana". *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Ricardo Domenech (Ed.). Madrid: Cátedra, 1985: 171-85.
- Feeny, Thomas. "Woman's Triumph over Man in René's Marqués's Theater. *Hispania* 65 (1982): 187-93.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "La 'loca del desván' y otros intertextos de *Maldito amor*". *MLN* 109 (1994): 283-306.
- Domenech, Ricardo. "Realidad y misterio: notas sobre el espacio escénico en *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. *Cuadernos hispanoamericanos* 433-34 (1986): 293-310.
- Lorca, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.
- Marqués, René. *Los soles truncos*. En *9 dramaturgos hispanoamericanos del siglo XX*. Vol. 1. Dauster, Frank, Leon Lyday y George Woodyard (Ed.). Ottawa: Girol Books, 1979.
- Smith, Paul. *The Body Hispanic: Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- Taylor, Diana. "Interiority and Exteriority in Garcia Lorca's *La casa de Bernarda Alba*". *Hispanet Journal* 1 (December 2008)

*Estreno: Cuadernos del teatro español contemporáneo* 15 (1989): 19-22.

Vargas, Margarita. "Dreaming the Nation. René Marqués's *Los soles truncos*". *Latin American Theatre Review* 37 (2004): 41-55.