



**LAS ANTIHEROÍNAS EN LAS
TRAGEDIAS RURALES DE FEDERICO
GARCÍA LORCA: *Bodas de sangre, Yerma y
La casa de Bernarda Alba***

**THE ANTIHEROINES IN THE RURAL TRAGEDIES OF
FEDERICO GARCÍA LORCA: *Weddings of
blood, Yerma and The house of Bernarda Alba***

AUTOR

FRANCISCO JAVIER GALERA FERNÁNDEZ

TRABAJO FIN DE GRADO

Grado en Filología Hispánica

Universidad de Granada

Granada. España

Correspondencia: Francisco J. Galera Fernández. E-mail: fjgalerafernandez@gmail.com

© Universidad de Almería. Almería. España.

INDICE

1. Introducción
2. Aproximación al concepto de antiheroínas
3. Metodología
4. La esterilidad en Yerma
5. El destino fatal en Bodas de Sangre
6. La dicotomía entre libertad y dominación en La casa de Bernarda Alba
7. Conclusiones
8. Referencias bibliográficas

1. Introducción

En el presente trabajo me hallo en la tesitura de tratar a uno de los autores más importantes que ha habido a lo largo de nuestra tradición literaria, y no es otra figura que la de Federico García Lorca. Con este acercamiento en profundidad a su obra, pretendo conocer de primera mano el trato que Lorca daba las mujeres en sus obras teatrales, en concreto en sus *tres tragedias rurales*. Durante el trabajo vamos a tener en cuenta un concepto fundamental para su desarrollo, y es la concepción de sus protagonistas como antiheroínas; es decir, Lorca intenta poner a sus mujeres a la altura de los héroes clásicos, pero acaban teniendo comportamientos que no han sido los propios de los héroes clásicos, y esto les hace caer en una especie de marginalidad social de la que no pueden escapar. A lo largo de sus obras existen una serie de relaciones de poder, en las que aparecen amos y esclavos. Los esclavos son las mujeres, que dirigen las historias e intentan cambiar su rol con el de los hombres y a la vez procuran alzar su voz para ser escuchadas teniendo comportamientos diferentes.

2. Aproximación al concepto de antiheroínas

Federico García Lorca fue un poeta y dramaturgo innovador en todos los aspectos. Cansado del tradicionalismo que había en España allá por los años 20, decidió dar un enfoque diferente a sus obras de teatro. La mentalidad renovadora de Lorca llevará a las mujeres a un primer plano es sus dramas.

Por aquel entonces, las mujeres solo podían aspirar a ser madres y amas de casa, y eran instruidas en el oficio desde su juventud. A pesar de ello, todas son grandes figuras, es decir, todas de ellas están sujetas a una enorme educación católica, viviendo en silencio, y soportando toda esa carga impuesta por las normas de la sociedad. Además, Lorca se posiciona en otras situaciones que derivan de la mujer, tales como el amor imposible o el matrimonio por imposición. Buscaba que este sector tan marginado en la sociedad, tuviera una respuesta esperanzada ante ese retraso social que llevaba acumulado durante muchos años. Todas estas mujeres tienen como una doble vida: por un lado, una vida más exterior, entregada a presupuestos establecidos; y por otro lado, una vida interior, que es más lastimosa y cruel, llena de odios y amores enfrentados.

Entonces, ¿por qué hablamos de antiheroínas? Lo cierto es que Lorca hace que la mujer tenga un comportamiento alejado de todos los héroes clásicos que querían subvertir una situación contraria. Son estas mujeres las que buscan su propio interés, alejándose de todos los patrones impuestos por la sociedad. La mujer en el teatro de Lorca no luchaba heroicamente por causas patrióticas, sino que considerándose en su papel de antiheroína, tenía otra serie de comportamientos como aguantar toda esa tiranía que vivía dentro de su propio hogar y la que a la vez era sometida. Dentro de su hogar se encuentra una serie de conflictos interiores, que hacen que tanto la mujer como su vida están aunadas la una a la otra.

Lorca sentía apego por las historias rurales andaluzas, siendo las protagonistas mujeres que pertenecían a la clase campesina o la clase media, con mucha modestia y buen parecer; y es aquí donde comenzó a fraguar sus personajes a través de temas como adulterios, amores contrariados, dramas y muertes, etc. Nadie antes había mostrado como Lorca ha ejemplificado la vida de muchas mujeres andaluzas que han protagonizado una serie de tragedias de deseos, de ilusiones y esperanzas reprimidas o ahogadas por la tiranía de distintos seres. Las mujeres han sido las protagonistas de las obras de Lorca, empezando por «Mariana Pineda» y llegando hasta «La casa de Bernarda Alba».

Siempre estuvo en contacto con el universo femenino, y supo sacarle todo el jugo que se merecía y que no había tenido en anteriores épocas. Quizás Lorca propugnara la igualdad y el reconocimiento que debían de tener las mujeres, y todo ello le costó su vida al comienzo de la Guerra Civil en el año 1936.

3. Metodología

A la hora de realizar mi proyecto, he tomado como base fuentes de información primarias y fuentes de información secundarias. Puesto que es un trabajo sobre el cual antes no había leído nada, hay partes que no han sido reflejadas antes en ninguna publicación y a la que he acudido de primera mano. Además, me ha ayudado para la realización del mismo las fuentes secundarias, publicadas por otros autores. A partir de ahí, me han ayudado a asentar mis ideas y a confrontar otras. Para ello, me he servido de libros, capítulos de libros, artículos en la web o incluso algunos blogs que también aportan una información interesante.

4. La esterilidad en *Yerma*

Se llama yerma la tierra sana que no puede dar frutos porque no recibe el agua suficiente. Según Susana Degoy es esta definición la que contiene todo el argumento de la obra: una mujer casada, que siente ansia por parir, y que va inútilmente tras su marido que es indiferente y estéril. Susana Degoy deja clara la postura que tiene ante la obra de Lorca:

“Como en la tragedia griega, el personaje encierra en el nombre su propio destino: buscará y encontrará al hombre que no pueda fecundarla; cuando pase a su lado el amor sensual se negará a aceptarlo y seguirá en pos de su propia destrucción [...]; la misión real de *Yerma* es la de vivir y morir yerma, y su verdadero impulso es el de cumplir ese destino” (Degoy, 1996, p. 138).

Yerma es la protagonista de Lorca, una mujer que no ha podido ser fecundada por su marido Juan, por motivos que desconocemos. John Rey dice que Higginbotham hace una lectura de la *Historia de la Literatura Española* de Ángel Valbuena Prat y saca en

conclusión que la obra debía llevar por título *Yermo*, puesto que Juan es estéril (Rey, 1994, p. 46).

Pero, ¿cuál es el motivo que me hace pensar en Yerma como antiheroína? El principal motivo tiene que ver con su fe y con los valores impuestos por su madre. Yerma es una mujer que no hace nada por remediar la situación en la que se encuentra. Se resigna a estar con Juan, porque ella no es consciente de que él es estéril. Quizás si Yerma hubiese sabido ese dato, el drama habría dado un giro totalmente radical.

Volvemos a la tesitura en la que algunos críticos han considerado a Yerma como heroína, o incluso el propio Lorca la ve de esa manera. John Rey afirma que Lorca se burla de manera muy sutil de la que considera su heroína, y recoge las siguientes palabras de Honing:

“Mientras *Bodas de sangre* sigue la tradición de Lope de Vega, que insistía en la concepción espectacular y colectiva de acción trágica, *Yerma* sigue la tradición de Calderón de la Barca, que bajo un código religioso enfocaba la tragedia individual donde la moralidad estaba entretrejida en la acción de la obra.” (citado en Rey, 1994, p. 47).

Por ese motivo, parece contradictorio que Lorca considere a Yerma como una verdadera heroína. Se está burlando de ella, porque es ella misma la que cree que es estéril, e incluso cuando mata a su marido, piensa que ha acabado con la vida de su hijo.

Son llamativas las palabras de Susana Degoy cuando habla de Yerma. Esta Yerma cristiana recibe de la tierra el deseo de fecundarse y recibe de la Iglesia el mandato de cumplir con ese deseo; pero dice Degoy que algunas pautas frenan su impulso inicial: sólo el marido puede ser el padre sus hijos. Bien es cierto que cuando Dios dispone que un hombre sea fecundo, su mujer debe recibir todos los hijos que lleguen; sin embargo, cuando Dios vuelve la espalda a la simiente de un hombre, también su mujer debe ligarse al castigo (Degoy, 1996, p.139). Estas palabras me han resultado interesantes, puesto que Yerma vive ajena a la esterilidad de Juan, y ella piensa que nunca será agraciada con ese niño tan deseado por su propia culpa. Mediante esta cita se resume prácticamente la ignorancia en la que vivía Yerma al no saber que Dios había negado la fertilidad a su marido Juan.

Eutimio Martín nos hace un apunte interesante en su artículo llamado *Yerma o la imperfecta casada*. Lo más interesante que he podido recoger en este capítulo, es que si hacemos una lectura de la obra de Fray Luis de León, vemos que Yerma puede ser considerada como una antiheroína. Siguiendo a Eutimio Martín, hace su estudio comparando a Yerma con *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, donde dice que las mujeres “nacieron para sujeción y humildad” (Doménech, 1985, p. 114). Pero Yerma es una mujer que no parece reunir ambas características, sino que es una persona rebelde ante una situación conyugal clásica: “la mujer casada, la pata quebrada y en casa” (Doménech, 1985, p. 114).

Sin embargo, Yerma es reacia a seguir esa situación, por lo que su marido Juan se ve obligado a tomar partido y amonestar a su esposa, estando en pleno derecho a hacerlo. Dice Martín que todo esto se puede ver en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, donde de algún modo está dando la razón a Juan por su queja: “[...] la buena mujer, cuanto para de sus puertas adentro ha de ser presta y ligera, tanto para fuera de ellas se ha de tener por coja y torpe. [...] Los chinos, en naciendo, les tuercen a las niñas los

pies, porque, cuando sean mujeres, no los tengan para salir fuera, y porque, para andar en su casa, aquellos torcidos les bastan”. (Doménech, 1985, p. 115). De hecho, Juan alecciona a Yerma y ejerce todo su derecho a controlarla, y lo deja muy claro en la obra:

juan. — Si necesitas algo me lo dices y lo traeré. Ya sabes que no me gusta que salgas.

yerma. —Nunca salgo.

juan. —Estás mejor aquí.

yerma. —Sí.

juan. —La calle es para la gente desocupada.

yerma. —(*Sombría.*) Claro (I, I, p. 37).

Sin embargo, haciendo uso de esa carga de antiheroína, no cesa en sus empeños y acaba desafiando a Juan y agravando su situación poco a poco. Dice Martín que lo podemos relacionar con estas palabras de Fray Luis de León: “no sé yo si hay cosa más monstruosa y que más disuene de lo que es, que ser una mujer áspera y brava” (Doménech, 1985, p. 115). Yerma conforme va viendo imposible que Juan la fecunde, se vuelve cada vez más rebelde, hasta el mundo de que es ella quien impone el silencio a su marido. Por lo tanto, vemos que su carácter aquí sí que es totalmente heroico, pero contrasta con el inconformismo que está siguiendo a lo largo de toda la obra.

Será Brenda Frazier quien afirme que en Yerma está personificada la maternidad y toma unas palabras de Nietzsche donde explica que la mujer es todo un enigma que se resuelve en la maternidad, citando al hombre como un medio nada más (Frazier, 1973, p. 121); y que espera al niño como el elemento definitivo que termine de unir a los casados por encima de todo. Leira Araújo también llama la atención sobre este aspecto diciéndonos que Yerma no es libre, porque no es feliz (Araújo, 2013):

yerma. — [...] Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad. Yo quiero tener a mi hijo en los brazos para dormir tranquila (III, I, p. 95).

Además, señala que la maternidad en la obra está entendida desde tres puntos de vista, y cada uno de ellos es distinto y único, señalando la actitud femenina ante la perspectiva de ser madre: la primera de esas perspectivas la encontramos en su amiga María, que acaba siendo madre casi sin esperarlo al estar casada con un hombre que la desea y quiere ser padre:

maría. —No sé. Pero la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja (I, I, p. 42).

Otra perspectiva sale a la luz durante una conversación entre Yerma y dos muchachas del campo: a una le parece que una vida sin niños resulta más tranquila, y aunque con su esposo se lleva bien, le gustaría más que fuera su novio en vez de su marido porque los quehaceres de la casa la horrorizan:

muchacha 2ª. —[...] mi madre no hace más que darme yerbajos para que los tenga y en octubre iremos al Santo que dicen que los da a la que lo pide con ansia. Mi madre pedirá. Yo, no. [...] ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos (I, II, p. 55).

La última de las miradas es la de la vieja que trata de darle esperanzas. Esta mujer es mucho más fiel que las demás a la psicología femenina en general (Frazier, 1973, p. 117-119):

vieja. —[...] Te vas a reír de mí. He tenido dos maridos, catorce hijos, cinco murieron y sin embargo, no estoy triste, y quisiera vivir muchos más... Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua (I, II, p. 49).

De nuevo vuelvo a Susana Degoy, quien en su análisis dice que La Vieja da un tiempo a Yerma para buscar otro hombre que realmente la fecunde. Aunque cansada de insistir y ver que Yerma no cesa, decide abandonarla con unas duras palabras (Degoy, 1996, p. 140):

vieja. —Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

yerma. —Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes, y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo. Lo mío es dolor que ya no está en las carnes.

vieja. —(*Fuerte.*) Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano, pinchosa, marchita. (III, II, p. 114).

Es ante estas palabras cuando vuelvo a corroborar mi teoría y coincido con Eutimio Martín: Yerma es una antiheroína, porque se queda inmóvil ante la situación de abandonar a su marido y poder ser libre para ser fecundada. Su comportamiento es digno de destacar porque ante todo es una mujer fiel y religiosa, pero no tiene nada de heroico, sigue atascada y sin poder resolver el entramado planteado en su vida.

Susana Degoy resume muy bien este drama, relacionándolos con los otros dos a través de estas palabras de Yerma en el cuadro primero del tercer acto: “Ahora que voy entrando en lo más oscuro del pozo” (III, I, p. 102). Considera que Yerma sufre un verdadero proceso de locura interior, al igual que Doña Rosita la Soltera. Las dos viven un proceso interior en el que son conscientes de que han cortado el hilo esperanzador, que no hay futuro esposo ni futuro hijo, solo un hueco irremediable en las entrañas. Ante ello, Doña Rosita prefiere mantenerse en silencio, fingir y mentir; pero Yerma prefiere gritar, salir a los campos y contar su pena (Degoy, 1996, p. 145):

yerma. —(*Alto.*) Cuando salía a por mis claveles tropecé con el muro. ¡Ay! ¡Ay! Es en ese muro donde tengo que estrellar mi cabeza.

juan. —Calla. Vamos.

dolores. —¡Dios mío!

yerma. —(*A gritos.*) Maldito sea mi padre, que me dejó su sangre de padre de cien hijos. Maldita sea mi sangre que los busca golpeando por las paredes.

juan. —¡Calla he dicho!

[...]

yerma. —(*Bajo.*) Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. ¡Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares! ¡Ya está! ¡Que mi boca se quede muda! (*Sale.*) (III, I, p. 101-103).

Yerma está maldiciendo todo lo que tiene delante porque le imposibilita ser madre: su padre es al primero al que culpa, ya que prefirió un hombre con muchos rebaños antes que otro capaz de poder fecundar a su hija. Dice Degoy que esto fue lo único que Yerma no pudo soportar; en cambio, Doña Rosita la soltera alcanzó la paz al conocer que el futuro era irremediable, pero Yerma, con Juan delante, estaba obligada a esperar, y por ese motivo lo mató (Degoy, 1996, p. 147):

yerma. —Eso nunca. Nunca (*Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.*) Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (*Se levanta. Empieza a llegar gente.*) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo. ¡Yo misma he matado a mi hijo! (III, II, p. 119).

Además, ella misma también tiene un poco de culpa, porque según dice Frazier, su propósito era la maternidad, y no se había fijado en el hombre en sí mismo sino en el niño por nacer. Quiere tanto al niño que no nace, que a veces ella misma se identifica con él. Su amor es tan completo y tan fanático que no puede pensar en nada ni nadie más que él (Frazier, 1973, p. 119-120). Esto puede ser considerado como un acto heroico hecho a manos de Yerma, pero por otro lado no tiene nada de heroicidad: en primer lugar, veo heroísmo por el hecho de que logra acabar con toda la tristeza con la que se levantaba todas las mañanas al saber que nunca iba a poder ser fecundada, porque su marido no quería tener hijos y además consigue ser libre, quitarse de toda esa represión a la que era sometida por su marido, quien siempre la quería tener controlada; por otro lado, es un acto de antiheroísmo porque acaba con el que había sido elegido para ser el padre de sus hijos. Ella, ilusa ante la situación de que Juan era estéril, cuando lo mata sigue pensando que acaba de matar a su hijo también. Esto la convierte en antiheroína, ella acaba con la vida de Juan desesperada por la situación que tiene, ya que ve que otras mujeres han sido madres y ella sigue esperando a su hijo ansiosamente.

Todo esto lo explica muy bien Brenda Frazier diciendo que Yerma ante la imposibilidad de convencer a Juan y la posterior improbabilidad del nacimiento de un hijo fruto de ellos, se siente empujada a eliminar toda su esperanza y toda su ilusión acabando con la vida de Juan. Dice Frazier que posiblemente el nacimiento del niño habría hecho que Juan pasase a un segundo plano, o directamente no habría figurado en la vida de Yerma para nada. Además, añade que el sufrimiento de Yerma no solo viene de su aparente infertilidad, sino que sufre falta de comprensión y de atención por parte de Juan. Yerma está en constante tensión porque ambos no participan de los mismos pensamientos ni de las mismas ideas. Por lo tanto, dice Frazier que esa falta de entendimiento y de comunicación de destacan de una manera sorprendente como razones de esterilidad de Juan y Yerma, esterilidad que algunas veces es atribuida a ella totalmente, y otras veces a él, es decir: yermo o yerma (Frazier, 1973, p. 122-123).

M^a Dolores Rodríguez y M^a Dolores Romero en su artículo *La represión femenina en el teatro lorquiano*, deducen que tal vez Lorca fue un adelantado a su época al plasmar la dura situación de discriminación que sufrían las mujeres, y en particular, nos dio a conocer la vida de Yerma, una mujer cuyo pecado más grande fue querer tener descendencia, y por ese motivo fue criticada y sometida a una vida de reproches por parte de su marido y de la sociedad (Rodríguez y Romero, 2007).

¿Heroísmo o antiheroísmo? Lo cierto es que Yerma fue una mujer que estaba muy bien educada, y que tenía sus ideas bastantes claras. El problema fue que da con un hombre que tenía unos pensamientos totalmente diferentes a los suyos. Esto la condiciona en su papel de heroína que el propio Lorca le otorga. Creo que todo lo que rodea a su figura es antiheroísmo, porque Yerma toma como solución precipitada matar a su marido y a la misma vez, se da cuenta de que ha acabado con la vida de su hijo. Esto no es nada heroico, simplemente actúa de una forma rebelde, y quiere ser libre, acabar con esa atadura a su marido, y la única forma de conseguirlo es matándolo. ¿Cuál es el problema aquí? Que Yerma se queda sola ante una situación que se le vuelve totalmente en contra, y que la deja sola, sin su marido, con el que no compartía ningún pensamiento, y lo más importante, la deja sin su ansiado y añorado hijo.

5. El destino fatal en *Bodas de Sangre*

Antes de comenzar con el análisis de los personajes femeninos en *Bodas de Sangre*, me gustaría hacer una presentación de esas dos figuras diferentes, pero a la vez unidas por la fatalidad del destino: La Madre, es una mujer que busca proteger a su hijo por encima de todo, ya que antes había vivido la muerte de su marido y la de otro hijo suyo. Esta protección acaba arrojando al Novio a la muerte; por otro lado, la Novia, que es una chica joven, está comprometida con un hombre al que no ama, y su pasión juvenil la arroja a manos de un antiguo amor que desencadena la tragedia el día de la boda.

María Dolores Rodríguez y María Dolores Romero consideran que todo el peso poético y sentimental recae sobre el personaje de la Madre, que muestra sus sufrimientos en el presente y además ese sufrimiento queda mostrado en el futuro que consigue vislumbrar (Rodríguez y Romero, 2007).

La Madre es una mujer que está condicionada por la muerte de su marido y de su hijo, ya que ambos fueron asesinados. Tomando como referencia las palabras de Carlos Feal en su artículo *El sacrificio de la Hombría en Bodas de Sangre*, tras estos sucesos, la Madre se acerca más a su hijo menor, protegiéndolo y transmitiéndoles sus valores. Todo ello viene porque el padre del Novio y su hermano mayor murieron asesinados con una navaja, y de ahí viene la obsesión que tenía la Madre con este instrumento, temiendo sobre todo de perder a su otro hijo (Feal, 1984).¹

Con Brenda Frazier corroboramos el temor espantoso de la Madre a las navajas y a los cuchillos, debido a que todos los hombres de su familia, menos su hijo menor, habían muerto en duelos. A raíz de estos sucesos, ella se convierte en una mujer “frustrada,

¹ Carlos Feal además señala el parecido de *Bodas de Sangre* con la obra *Riders to the Sea* (1904) de John M. Synge. En dicha obra, es Maurya que teme por la muerte de su último hijo, ya que anteriormente su marido y cinco hijos murieron ahogados. Teme que Bartley corra la misma suerte, y ella se opone sin éxito a la salida de su hijo hacia el mar (Feal, 1984).

vengativa y obsesionada”, que solo busca el bienestar de su hijo (Frazier, 1973, p. 111-112).²

madre. —Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notaras infatuada o arisca, hazle una caricia que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda (II, II, p. 141).

John Rey también se refiere a esta cuestión diciendo que “la Madre es una mujer con un horror obsesivo por las armas, temerosa de que su hijo lleve una navaja al campo”. Ella siempre mantiene el pensamiento por el cual considera que los asesinos no han sufrido lo suficiente por las acciones que habían llevado a cabo (Rey, 1994, p. 27):

madre. —[...]¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? Y luego el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mil muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, e presidio, frescos, viendo los montes... (I, I, p. 96-97).

Susana Degoy nos dice que trata de reemplazar a su marido transmitiéndole a su hijo una serie de enseñanzas para hacer de él el amo, el macho, el que manda. Pero todo ese comportamiento es el que lo arroja a la muerte, porque lo manda a defender su honra que había quedado manchada con fuga de su prometida. Las leyes de la honra son más fuertes que ella misma, y solo siente la necesidad de acatarlas (Degoy, 1996, p. 121). Aquí se encuentra el destino fatal para la Madre, en la necesidad de mantener la honra. Además, son interesantes las siguientes palabras de Susana Degoy, en las que afirma que el drama siempre hubiera tenido como final la muerte:

“El drama hubiera tenido siempre un final de muerte, porque las leyes de la sociedad en que se desarrolló no permitían otra cosa, tal como sucedió en el hecho real que le dio origen” (Degoy, 1996, p. 122).

Rey nos dice que le parece llamativo el cambio que da la Madre; de ser una mujer que disfrutó la vida junto a su marido pasa a estar dominada por el miedo de la extinción de su propia sangre, pasa a tener miedo a la muerte, pero no afectándole a ella misma, sino por su deseo de conservar la semilla y ver la continuación de su existencia en sus nietos. Le gustan los hombres salvajes, aquellos que engendran más hijos; ella está convencida de que la fecundidad y la procreación son el objeto de amor en el matrimonio (Rey, 1994, p. 28).³

madre. —[...]Tú abuelo dejó un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo (I, I, p. 97).

Sin embargo, este aspecto es definido por Rodríguez y Romero como machismo, representado en el personaje de la Madre. Asigna al hombre el trabajo en el campo y a

² Brenda Frazier relaciona la perspectiva de la Madre ante la muerte de su último hijo con la obra de Eurípides titulada *Hécuba* (Frazier, 1973, p. 111), en la que Hécuba engaña al rey de Tracia y a sus tres hijos, que acaban siendo acuchillados por las troyanas para vengar la muerte de sus hijos.

³ “La inculcación por siglos de costumbres morales y educación católica medieval, siglos de un orden social en el que las mujeres se apreciaban solamente por los hijos que producían, han creado esta actitud” (Rey, 1994, p. 28).

la mujer el trabajo en la casa, como si todas las mujeres del mundo hubieran nacido para coser y para estar encerradas en casa (Rodríguez y Romero, 2007). Este postura me llama la atención, porque es cierto que el comportamiento de la Madre es siempre en defensa de su hijo, pero esto le hace tener una postura machista.

De este modo, Frazier considera que el hecho de tener nietos va a llenar todo el vacío producido por la muerte; así buscará la inmortalidad de su raza, de esa especie particular. Frazier dice que Lorca con el personaje de la Madre está asentado la personalidad de Yerma, que anhela lo mismo, pero de una forma más intensa (Frazier, 1973, p. 113).

La Madre busca lo mejor para su hijo, y esto la convierte en una mujer “cobarde”. Ella solo busca protegerlo, salvar su estirpe y esto la conduce a negar a la Novia, porque la Madre no confiaba ella por su pasado, según nos dice Carlos Feal, ya que tuvo un novio antes, y esto no le causaba buenas sensaciones:

madre. —[...]Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente (I, I, p. 97-98).

Dice que la razón de este pensamiento viene porque se entera de que la madre de la Novia no quiere a su marido, y de que su antiguo novio era Leonardo, de la familia de los Félix, matadores de su marido y su hijo mayor. Además, dice Feal que será Leonardo quien de muerte al Novio (Feal, 1984):

madre. —[...]¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? (I, I, p. 96).

Realmente la madre es un personaje sin mucho trasfondo. No la podemos considerar ni heroína ni antiheroína porque es ella misma la que busca y posteriormente encuentra su destino. Es una mujer acomodada socialmente, que vive en un profundo dolor por la muerte de su marido y de su hijo mayor. Solo busca proteger a su hijo menor, haciéndolo todo tipo de indicaciones para evitar que este se equivoque y por el contrario, una desgracia más en su familia. Pero esta actitud de cobardía ante la vida es la que la condena a quedarse sola. Acaba perdiendo a todos los varones de su familia y según dice Susana Degoy, la Madre acaba adoptando una postura llamativa ante el cadáver de su hijo:

“Es sensual hasta en el dolor: se lame las manos bañadas en sangre del hijo” (Degoy, 1996, 121).

Destaca Rey, que por todo lo sucedido la madre hubiera deseado que su pequeño hijo hubiese sido mujer, ya que sabe que los hombres suelen estar enzarzados en peleas y acaban estas peleas con la muerte de alguno de ellos, justamente lo que le ocurrió a ella; sin embargo, considera que las peleas entre mujeres son normalmente incruentas (Rey, 1994, p. 28). También Rodríguez y Romero en su artículo, llaman la atención sobre este aspecto, diciendo que muchas veces la represión hacia las mujeres es creada por ellas mismas, y en la obra se manifiesta así (Rodríguez y Romero, 2007):

madre. —Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arrayo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana (I, I, p. 97).

Sin embargo, cuando el Novio le comunica a la Madre que se va a casar, realmente destacamos un aspecto de interés, según nos dice Frazier. Y es que el matrimonio de

los jóvenes está arreglado a través de lo material (Frazier, 1973, p. 112), lo que de nuevo me lleva a deducir ese carácter cobarde que asomaba en los ojos de la Madre.

Por otro lado, tenemos el personaje de la Novia. ¿Por qué la considero una antiheroína junto a Yerma y Adela? La razón es sencilla. La Novia es un personaje que al igual que Adela y Yerma se revela, pero su alzamiento contra la sociedad en la que vive no le sirve para nada, no consigue ningún fin, aunque sus pensamientos iniciales tengan otros propósitos. Es cierto que hace el intento de convertirse en heroína porque lucha por lo que ella quiere, pero no lo consigue y acaba arrojando a la muerte tanto a su prometido como a su antiguo novio, Leonardo.

Rodríguez y Romero en su artículo destacan esa rebeldía mostrada por la novia ante la sociedad, en la que abandona al Novio el día de la boda para escapar con Leonardo (Rodríguez y Romero, 2007). Frazier dice que la Novia se había comprometido con el Novio, pero que realmente sentía amor por Leonardo, y era una pasión que no podía obviar. Sin embargo, ambos terminaron su relación cuando Leonardo se casó con la prima de la Novia (Frazier, 1973, p. 114).

Considero que la Novia es una persona obediente que cumple lo que le imponen, y además, ella se resigna, porque no puede hacer lo que sus pasiones le dicen. Realmente no es una heroína, ella se rebela cuando escapa con Leonardo, pero al final, su mente le dice que dé un paso atrás. No se comporta como una verdadera heroína, y pone en juego la vida de la persona que ama, Leonardo. En un sociedad como la España de aquellos tiempos, el adulterio en los hombres estaba “bien visto”, pero en las mujeres era impensable, como nos dicen Rodríguez y Romero (Rodríguez y Romero, 2007). Realmente, la Novia está movida y dominada por unas pasiones interiores, que la llevan a oponerse a sus principios y a sus primeras decisiones, tirando en contra de su voluntad inicial (Degoy, 1996, p. 123); está es la actitud de rebeldía y heroísmo que ejerce la Novia, pero que al final del relato queda sepultada por la muerte de Leonardo.

Brenda Frazier establece una dicotomía que explica perfectamente cuáles eran las dos fuerzas que había dentro de la Novia:

“[...]conflicto entre la voluntad y la inteligencia. Digamos que su selección mediante la voluntad designa a Leonardo, y que su selección mediante la inteligencia al novio... Por lo tanto, la selección de la voluntad y de la inteligencia chocan, desenlazándose solo por la imaginación o por la muerte” (Frazier, 1973, p. 114).

La Novia acaba convirtiéndose en el campo de batalla que enfrente a dos fuerzas masculinas, pero además en ese campo de batalla ella misma también pelea. Como he dicho anteriormente, esta lucha interna que sufre entre la rebeldía y el sentido del deber y la obediencia, hace que una vez que ha escapado, busque retroceder (Degoy, 1996, 123), convirtiéndola así en una verdadera antiheroína, porque siente miedo ante la situación que ha provocado, y busca volver atrás:

novia. —Desde aquí yo me iré sola. ¡Vete! ¡Quiero que te vuelvas! (III, I, p. 153).

Es probable que aparte del amor que la Novia sentía por Leonardo, ella no quisiera hacerse responsable de la nueva situación que le quería imponer su padre al entregarla a manos del Novio. Las costumbres de la época eran tan fuertes que los padres eran quienes acordaban los matrimonios, aunque en contra de la voluntad de los hijos. Degoy destaca el diálogo que mantienen la Madre y el Padre de la novia en la que los ven personas buenas para el trabajo y la reproducción (Degoy, 1994, p. 124):

madre. —Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

padre. —Que te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana; borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes (I, III, p. 113).

A pesar de que los padres organicen la boda y quieran juntar a los dos jóvenes, el destino le iba a poner en su camino otro hombre a la Novia. Ella nunca había amado al Novio, estaba con él por el compromiso que habían hecho sus padres. Todos estos comportamientos de la Novia son los que me ayudan a considerarla como una antiheroína, porque una heroína es aquella que tiene un comportamiento totalmente diferente al de los demás, pero que busca un bien; en este caso, la Novia, movida por sus sentimientos juveniles, hace daño al Novio, hiriendo su honor y su orgullo, y lo abandona por Leonardo, teniendo una actitud de valentía y a la vez desafiando a la propia vida, porque huye con un hombre que no es su prometido. De este modo, Brenda Frazier considera que la Novia olvidaría a Leonardo una vez que empezara vida de casada, pero esto no es así. Tiene una actitud algo fría y brusca con el novio. Conforme la Novia es consciente de la decisión que ha tomado, se lamenta por ello e intenta retrotraerse. Poco a poco, va rechazando las caricias del novio e incluso las desprecia. Ella, dice Frazier, que es consciente de que se ha equivocado y que ha elegido mal, por lo que busca remediarlo. Por ese motivo, la Novia decide esperar hasta el día de su boda para huir e irse con Leonardo. Ella le quiere y a la vez le odia, por todo el poder que tiene sobre ella (Frazier, 1973, p. 115):

novia. —[...] ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! Que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filos de violetas. ¡Ay, qué lamento, qué fuego me sube por la cabeza! (III, I, p. 154).

Esta actitud valiente por parte de la Novia tiene que ver con que ella no se imagina pasar todas las noches que le quedan junto a una persona que no ama; esto le produce rechazo y a la vez la lanza hacia una situación equivocada. Dice Degoy que Leonardo y la Novia en un determinado momento prefieren no obedecer a la razón y obedecer al instinto, y por eso huyen. Sin embargo, esta actitud de rebeldía estalla en el peor momento, cuando más comprometida está (Degoy, 1994, p. 125).

Brenda Frazier dice que la Novia puede asemejarse a la protagonista femenina de El amante de Lady Chatterley de D. H. Lawrence, donde la compenetración espiritual y sexual influye con mucha más fuerza que otros factores en la convivencia de una pareja que ya está casada (Frazier, 1973, p. 116). 4

Puedo decir que tanto la Novia como Leonardo comparten parte de la culpa de la fuga. Dice Frazier que la Novia siente que su cuerpo y su conciencia están manchados de la sangre de dos hombres inocentes (Frazier, 1973, p. 116). Esto es lo que me lleva a pensar en el antiheroísmo de la Novia. Ella no consigue una hazaña memorable tras su valentía sino que queda manchada por la sangre de dos hombres que lo único que les ha unido, ha sido amar a la misma mujer. Por ese motivo, la Novia pide y suplica a la Madre del Novio un castigo ejemplar para ella, y cree que la muerte será lo justo, para

⁴ Esta obra cuenta la historia de Constanza, una mujer que está casada con un parapléjico de clase alta, que quedó así tras el término de la guerra, pero que a la vez mantiene un romance con Oliver Mellors, el guardia de coto que pertenece a la clase obrera.

acabar limpia de todo pecado. Me parece significativa la frase que dice Frazier en su libro y con la que puedo resumir toda mi explicación:

“La ilusión de la Novia por un amor más completo [...] ha fracasado porque atentó contra la Ley” (Frazier, 1973, p. 117)

6. La dicotomía entre libertad y dominación en *La casa de Bernarda Alba*

En primer lugar, quiero tratar los temas de libertad y dominación desde la perspectiva de reconocidos autores dentro de la materia lorquiana. El estudio hecho por Francisco Ynduráin, llamado *La casa de Bernarda Alba: ensayo de interpretación*, pone de manifiesto la opinión de Carlos Rincón, autor que ve algo así como el fin de la sociedad feudal y el prenuncio de otra nueva, personificada en Adela y en María Josefa (Doménech, 1985, p. 128).

Sin embargo, insiste Francisco Ynduráin en una nueva postura acerca del drama. Ricardo Doménech expone cómo ve modernidad y lejanía en el espíritu crítico que anima al autor:

“Lo que García Lorca nos presenta en escena es un problema de libertad... mediante la colisión entre el mundo de Bernarda —que es una sociedad petrificada, rígida, inflexible— y el mundo de Adela, que es la naturaleza misma, que es el ansia de libertad [...] ante ese elemento catalizador que es Pepe el Romano...” (Doménech, 1985, p. 128).

También, Ynduráin refleja la opinión de Pedro Laín en su artículo escrito para la *Gaceta Ilustrada* en 1964, que contempla el enfrentamiento de la pasión de mandar, la de tener y parecer, encarnada en Bernarda, con Adela enfrentada a las fuerzas y a los poderes de la realidad que la rodea. (Doménech, 1985, p. 128).

A partir de aquí, voy a hacer referencia a los dos personajes más significativos del drama: Bernarda Alba y Adela.

Siguiendo los criterios expuestos por Francisco Ynduráin en su artículo, el hecho de haber tomado una mujer, viuda y madre, como mantenedora de un bloque cerrado en torno a su casa, puede relacionarse con el matriarcado en el que parecen residir más vivos los sentimientos y las consiguientes exigencias de mantenimiento y preservación de valores que se tienen como constitutivos de ese grupo humano (Doménech, 1985, p. 140).

Es John Rey quien hace en su libro una aproximación a la figura de Bernarda: “La protagonista gigante de la casa es Bernarda, quien ya durante la vida de su benévolo segundo marido había impuesto su voluntad de hierro sobre los miembros de su casa” (Rey, 1994, p. 82).

Bernarda es una mujer autoritaria, que quiere imponer su ley a sus hijas ante la ausencia de su marido. Según Susana Degoy, las hijas sin amor perdían a la figura paterna para acabar encerradas a solas con la madre rumiando la esterilidad en un largo luto (Degoy, 1996, p.153). Dicho de otro modo, Lorca ejemplifica en ella los patrones sociales impuestos en aquella época, con los cuales una señora mayor de ese calibre tenía la libertad de convertirse en el eje principal de su propia casa y hacer que todos acataran sus imposiciones. Bernarda comienza a ejercer un poder férreo sobre sus hijas, sin dejar lugar a que ninguna la desobedezca. En Bernarda no hay el más leve rastro de amor hacia nadie, ni tampoco siente compasión ante el dolor; es una

mujer muy fría y lo que le importa es el parecer, la opinión que las vecinas puedan tener de ella. El amor acaba sustituyendo al odio, y se buscarán acciones y palabras siempre intentando que puedan herir a los demás (Doménech, 1985, p. 141). Todo este entramado podemos verlo al comienzo del libro:

Bernarda. —¡Silencio! (I, p. 148).

Dice Degoy, que el silencio impuesto es otro círculo de dominación represión. El silencio es la frontera de las palabras que no se pueden decir, de los temas que no se deben tocar, de los tonos de voz que está prohibido alcanzar. No se puede llorar ni reír, y tampoco gritar (Degoy, 1996, p. 154).

Bernarda. —No he dejado que nadie me dé lecciones. Sentarse. (Se sientan. Pausa. Fuerte.) Magdalena, no llores. Si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído? (I, p. 149).

Sin embargo, hay uno de los personajes que hace un intento de estallar ante la autoridad de Bernarda, saltando la barrera y hablando de uno de los temas tabú en la casa, y ese personaje es el de la Poncia. No obstante, nadie la escucha, aunque ella es la que está viviendo de primera mano la rivalidad entre las hermanas. El silencio es un encierro igual de eficaz que el de las paredes. Esto hace que todas aquellas palabras no dichas se acumulen dentro de cada una y van creando una tensión que al final acaba estallando (Degoy, 1996, p. 155).

Por otro lado, Rey habla de Bernarda Alba como la heroína de la obra, siendo así un símbolo potente que se introduce dolorosa e irremediabilmente en la conciencia del espectador con mucha más fuerza que cualquier otro personaje lorquiano. Sigue diciendo Rey que a Bernarda es posible identificarla con la maldad, pero a la vez se pregunta por esa maldad. La considera una gran fuerza que se oculta detrás de las máscaras de su clase social, la religión y el honor de la familia (Rey, 1994, p. 82-83).

También, Ynduráin en su artículo de interpretación sobre *La casa de Bernarda Alba*, considera a Bernarda como una heroína.

Estas palabras contraponen un poco mi teoría. Puede ser que Rey e Ynduráin tengan razón cuando hablen de Bernarda como la auténtica heroína de la obra. Es Rey quien da sus razones sobre por qué considera a Bernarda como una heroína:

“Como símbolo de autoridad despótico, el carácter de Bernarda Alba llega a ser el personaje memorable del teatro español del siglo XX. Lorca crea una Bernarda despersonalizada, inhumana, con una moral grotesca y repulsiva que contrasta con los valores cristianos. A Bernarda le falta caridad con sus semejantes y muestra una gran diferencia en su trato con los mismos; en cuanto al trato maternal con sus hijas, Bernarda muestra una aberración enorme ya que ella no admite ley más alta que la suya, de tal modo que su deseo de ser respetada es rápidamente reconocido simplemente como un deseo de dominar y controlar a otros. Bernarda es vista como un arquetipo de brutalidad para los miembros de su casa” (Rey, 1994, p. 83).

Pero, ¿por qué considerar a Bernarda como heroína? Bernarda Alba no tiene un comportamiento propio de los héroes clásicos. Ella ejerce un poder autoritario sobre sus criadas, su madre y sus hijas, pero no hace ningún acto de defensa ni ningún intento de mejorar la situación en la que viven. Únicamente, Bernarda impone sus deseos en una casa en la que la única voz que manda es la suya, y a la que nadie le hace frente. Por lo tanto, considerar a Bernarda como una heroína es algo discutible.

Bernarda está llena de odio, de resentimiento y está movida por una gran pasión, y no es otra que la de mandar, y además consigue justificar sus acciones con las apariencias del decoro y la honorabilidad. Todo ese afán de poder y de imponerse a los demás desde unos principios autoritarios (Doménech, 1985, p. 142) es lo que nos lleva a conformarla como nuestra antiheroína. Antiheroína por el hecho de que Bernarda se mueve por unos principios que nada tienen que ver con el heroísmo clásico. Bernarda ejerce una especie de tiranía casera, donde todos los presentes están sometidos a la represión impuesta por ella (Doménech, 1985, p. 143).

Bernarda consigue llegar a unos extremos inimaginables para la sociedad actual. No tiene el comportamiento propio de una “heroína” (tratada así por algunos autores), sino todo lo contrario, impone un ambiente represivo, de silencio, en el que ella es la que manda y consigue someter a todas las que están bajo sus dominios. Susana Degoy dice que ella es la encarnación del espacio interior y del tiempo inmóvil. Solo emplea su tiempo en intentar que sus hijas permanezcan dentro y no esperen nada del mañana. Es dueña de sus propias vidas y de sus voluntades. Bernarda vive como las bestias, y defiende su posesión contra todo, porque se siente que está rodeada de cazadores en acecho. Su principal fuerza está constituida por su territorio y ella delimita muy bien los espacios: las mujeres, alejadas del corral, de la reja y de las paredes; las decentes, en sus cuartos, solas; las mal nacidas, en el pajar (Degoy, 1996, p. 156-157). Esto se ve reflejado en la obra en palabras de Bernarda:

Bernarda. —¡En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle! Haceros cuenta que hemos tapido con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordaros el ajuar (I, p. 157).

Dice a su vez Degoy, que ser mujer significa mucho más, porque consigue perpetuar en ese mundo machista en el que solo cuentan la fuerza y el dinero, la virginidad y el silencio (Degoy, 1996, p. 158). Brenda Frazier considera que Bernarda apenas abarca el perfil femenino (Frazier, 1973, p. 135). De esta manera, Frazier confirma la definición de unas mujeres dada por Jean de La Bruyère:

“Hay mujeres que eclipsan o anulan a su marido hasta el extremo de que no se habla de él en absoluto. ¿Está vivo o no? Llega a ponerse en duda. Sólo sirve en su casa como ejemplo de un silencio tímido y de una sumisión perfecta. [...] excepto que no da a luz, él es la mujer y ella el marido.” (Maurois, citado en Frazier, 1973, p. 135).

Todos los personajes, como he mencionado anteriormente, están sometidos a Bernarda. Tenemos a otros dos personajes que intentan hacerle frente a Bernarda: la Poncia y Adela. Pero me voy a centrar en el personaje de Adela, la más rebelde de la obra y que el final de su ambición por desafiar a su madre, acaba con su muerte. Adela se mueve por un único principio, y no es otro que el deseo sexual hacia Pepe el Romano. Ella es la más joven de las hermanas, y por ese motivo, la imposición de su madre con el luto de los ocho años, es un lastre muy pesado para ella, porque siente que quiere vivir su juventud y su belleza de otra manera.

Adela es quien encarna la poetización de las ideas lorquianas sobre el amor, sobre la ilusión, que son el propósito de cada ser humano. Ese amor fantasioso-real es el que le empuja a arriesgar su vida (Frazier, 1973, p. 141):

Adela. —[...] 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! (I, p. 180).

Adela es la antagonista y también una antiheroína más de este drama. Un suceso con Pepe el Romano la sitúa como principal opositora de su madre (Degoy, 1996, p. 167). Adela es la única que desafía a su madre, porque siente una sensación de flaqueza ante Pepe, que es la misma sensación que experimenta la novia ante Leonardo en Bodas de Sangre; es la fuerza de la atracción la que anula toda su inteligencia. Su rebeldía es meritoria, y su ilusión es alentadora, pero el drama está en su fin, porque acaba con su muerte. Llega a saborear el amor y la felicidad, pero todo esto es transitorio. Adela se suicida pensando que Bernarda ha matado a Pepe el Romano. Dice Brenda Frazier que su muerte se puede comparar con la muerte irónica y trágica de Julieta. Su muerte llega a ser la consecuencia inevitable de una ilusión frustrada y desecha (Frazier, 1973, p. 141-142)

Lo frustrante del personaje de Adela es que no busca la libertad despojándose de su madre, sino que busca cambiar de amo, es decir, busca estar bajo el dominio de Pepe el Romano. No busca tampoco a la persona, sino al sexo, y cuando se asegura de que puede seguir gozando, se tranquiliza (Degoy, 1996, p. 167):

Adela. —Sí, sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias. Ya no me importa. Pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana. (III, p. 272-273).

Tal es su sentimiento de odio hacia su madre, que llega a partir su bastón, símbolo del dominio que ejercía en su propia casa. Cuando consigue llevar a cabo este acto de algún modo se está convirtiendo en la verdadera heroína de la obra, porque desafía la autoridad de su madre por un amor que ella sabe que es imposible.

Adela. —(Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (adela arrebatada e bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (III, p. 275).

Contrapongo un poco la opinión de algunos críticos sobre considerar como heroína a Bernarda, ya que considero que ni Bernarda ni Adela son heroínas, sino antiheroínas. Ambas están sujetas a comportamientos que no son típicos en los héroes clásicos. Según Ynduráin, Bernarda es una mujer ignorante, y a pesar de que ella ve el mal a cien leguas, no se entera de los amores de Adela y Pepe hasta el final de la acción, mientras ya lo sabían las hermanas y todos los lectores o espectadores; si Bernarda se hubiera percatado desde el primer momento de las relaciones clandestinas, no hubiera habido drama o tendría que haber seguido otro rumbo (Doménech, 1985, p. 143). Adela es la única que parece hacer algo más por convertirse en heroína, pero su verdadero propósito era el de cambiar de amo, y no hacer nada por subvertir esa situación a la que hacían frente muchas de las familias de la época. Adela también la puedo considerar como una antiheroína dentro de la obra, porque su comportamiento es totalmente de rebeldía, pero sus actos no son complementarios a los de una heroína, puesto que al creer que Pepe ha muerto, ella no encuentra otra solución que acabar con su vida.

Susana Degoy considera que Adela no es una verdadera rebelde, porque no busca ser libre sino someterse a Pepe. Ese es el motivo que la lleva al suicidio. Creía que ella era

la elegida para casarse con Pepe, pero queda atónita ante la noticia del noviazgo de Pepe con Angustias. Esto le sorprende dolorosamente (Degoy, 1996, p. 168):

Adela. —Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que fuéramos a comer sandías a la noria. No hubiera habido otro igual.

[...]

Magdalena. —¡Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para su boda con Pepe el Romano!

Adela. — (Con emoción contenida.) ¡Pero Pepe el Romano...!

Amelia. — ¿No lo has oído decir?

Adela. — No.

Magdalena. — ¡Pues ya lo sabes!

Adela. — ¡Pero si no puede ser! (I, p. 178-179)

Realmente a través de las palabras de Degoy se descubre que el deseo de Adela es normal; es una muchacha joven y hermosa, iniciándose en el mundo de la sexualidad. Lo que no resulta lógico es que no sea capaz de prever la elección de Pepe, de ese hombre frío y sumiso que se unirá a una cuarentona que tiene dinero, sin molestarse siquiera en decírselo a su amante (Degoy, 1996, p. 168).

Adela es una mujer que en el fondo es muy lista y sabe que debe aprovechar su oportunidad, y no renunciar al único hombre que conoce, al único que conocerá en los ochos años de luto que tiene por delante. Logra derribar sus obstáculos por estar delante de Pepe, y ese es su único objetivo en la vida; está claro que Adela no buscaba la libertad. El final de Adela en la obra es el peor, dice Degoy, porque conlleva la negación de todos sus gestos: “La hija menor de Bernarda Alba ha muerto”, con estas palabras Bernarda niega su hija, y la está negando de una manera que ni siquiera la nombra (Degoy, 1996, p. 171).

Esta dicotomía en la obra se resuelve con la muerte de Adela, una muerte trágica ya que Adela buscaba escapar de ese encierro para estar con Pepe el Romano. Esto la convierte en antiheroína, porque su único fin es el hombre, la sexualidad, y no lucha por encontrar su libertad, sino por seguir sumergida en la orden de su marido. Esto le hace enfrentarse a su madre, que es considerada como la verdadera heroína por algunos críticos, pero no tiene nada de heroína, porque impone a sus hijas una enorme represión durante los años que deba durar el luto, y es una mujer autoritaria, que lo único que le importa es mantener la imagen ante el pueblo. Esto la convierte también en antiheroína, porque ninguno de sus movimientos son para cambiar su situación, sino que su único objetivo es tenerlo todo bajo control.

7. Conclusiones

Para empezar este apartado, me gustaría tomar como referencia a Susana Degoy, quien argumenta lo siguiente:

“La Novia, Yerma y Adela pueden definirse como un personaje único: la mujer que trasgrede las normas religiosas y sociales en su relación con el hombre, y el consecuente castigo ejemplarizador” (Degoy, 1994, p. 110).

De estas palabras me puedo servir para realizar mi conclusión. Estoy de acuerdo con Degoy, en el sentido de que las tres son valientes, convertidas casi en heroínas que van a cambiar la sociedad en la que viven, pero acaban siendo castigadas: la Novia con la muerte de los dos hombres que habían peleado por ella; Adela muere; y Yerma, acaba con la única semilla que podía engendrarla. A lo largo de este trabajo, he venido discutiendo el concepto de antiheroínas. A mi parecer, las tres protagonistas de la trilogía de Lorca se acercan al campo del antiheroísmo, porque sus propósitos están muy alejados de los comportamientos propios de los héroes clásicos. Ellas luchan por cambiar la sociedad, pero de un modo diferente, porque intentan saltarse todas las reglas impuestas y al final acaban siendo castigadas. Está claro que Lorca intentó poner a la mujer en un lugar visible, y colocarla a la misma altura del hombre, pero eran mujeres rebeldes, que se saltaban las normas y esto las conduce a la marginalidad en la sociedad, como es el caso de Yerma o la Novia.

8. Referencias bibliográficas

- Araújo, L. (2013). La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca. *Matavilela*. Recuperado de <http://www.matavilela.com/2013/08/la-mujer-en-la-trilogia-dramatica-de.html>
- Crispin, J. (1985). La casa de Bernarda Alba: dentro de la visión mítica lorquiana. En R. Doménech (Ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca* (pp. 171-186). Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Degoy, S. (1996). *En lo más oscuro del pozo. Figura y rol de la mujer en el teatro de García Lorca*. Buenos Aires, Argentina: Nuevohacer, Grupo Editor Latinoamericano.
- de Revenga Torres, F. J. D. (2001). Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro. En *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: [I Congreso Nacional Literatura y Sociedad]* (pp. 29-54). Universidade da Coruña.
- Doménech, R. (Ed.). (1985). «*La casa de Bernarda Alba*» y *el teatro de García Lorca*. Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Doménech, R., *Lorca y La casa de Bernarda Alba, Primer Acto*, 50 (febrero 1964).
- El amante de Lady Chatterley. (2017, 8 de marzo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 17:16, mayo 3, 2017 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El amante de Lady Chatterley&oldid=97435064](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=El_amante_de_Lady_Chatterley&oldid=97435064).
- Feal, C. (1984). El sacrificio de la hombría en Bodas de sangre. *MLN*, 270-287.
- Frazier, B. (1973). *La mujer en el teatro de Lorca*. Madrid, España: Colección Plaza Mayor Scholar, Playor S. A.
- García Lorca, F. *Bodas de sangre*, ed. Allen Josephs y Juan Caballero (2011). Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- García Lorca, F. *La casa de Bernarda Alba*, ed. M.^a Francisca Vilches de Frutos (2005, 2009). Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.).
- García Lorca, F. *Yerma. Poema trágico en tres actos y seis cuadros*, ed. Mario Hernández (1981). Madrid, España: Alianza Editorial S. A.

- Hécuba (obra). (2017, 9 de marzo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 16:53, mayo 2, 2017 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=H%C3%A9cuba_\(obra\)&oldid=97452427](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=H%C3%A9cuba_(obra)&oldid=97452427).
- Martín, E. (1985). «Yerma» o la imperfecta casada. En R. Doménech (Ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» y *el teatro de García Lorca* (pp. 93-122). Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.
- Ramírez, A. M. (2011). Introducción: La mujer en la literatura española: de la Edad Media a García Lorca. *Saquen una Pluma Dramaturgia Rodante*. Recuperado de: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/08/01/la-representacion-de-la-mujer-en-el-teatro-de-federico-garcia-lorca/>
- Rey, J. (1994). El Papel de la Mujer en el Teatro de Federico Garcia Lorca. Recuperado de https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/611
- Rodríguez, M. D., y Romero, M. D. (2007). La represión femenina en el teatro lorquiano. Recuperado de: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/41008970/helvia/sitio/upload/Ponencia_G.27_F.G.Lorca.pdf
- Villazón, N. (2006). Lorca y la mujer. *La Ratonera, revista asturiana de teatro* (18). Recuperado de http://www.la-ratonera.net/numero18/n18_lorca_mujer.html
- Ynduráin, F. (1985). «La casa de Bernarda Alba»: ensayo de interpretación. En R. Doménech (Ed.), «*La casa de Bernarda Alba*» y *el teatro de García Lorca* (pp. 123-148). Madrid, España: Ediciones Cátedra, S. A.