



HÖGSKOLAN  
DALARNA

## Examensarbete

### Kandidatuppsats

### Frustración lorquiana

---

---

#### **Metáforas y símbolos en *La Casa de Bernarda Alba***

Författare: Rafael Carbone  
Handledare: Carolina León Vegas  
Examinator: Carles Magriñá Badiella  
Ämne: Spanska III- litteraturvetenskap  
kurskod: SP2011  
Poäng: 15hp  
Ventilerings-/examinationsdatum: 02/06-2015

Vid Högskolan Dalarna har du möjlighet att publicera ditt examensarbete i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Du ökar därmed spridningen och synligheten av ditt examensarbete.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

## Resumen

El presente trabajo está orientado a detectar los símbolos y metáforas ambivalentes en la obra *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Debido a que hay pocos estudios dedicados al simbolismo de la frustración, se ha concentrado en analizar dicha temática. Para analizar el concepto de frustración, primero ha sido necesario comprender cómo era concebida la moral de la época en que se inscribe la obra. En segundo lugar, ha sido fundamental entender cómo surge la frustración en el ser humano. Atendiendo a estas cuestiones se ha aplicado la teoría del formalismo iluminista y una visión freudiana sobre las teorías del psiquismo. En base a estas nociones se detectaron cuatro símbolos ambivalentes que connotan sentimientos de frustración: el blanco, el olivo, la maroma y el mar. Estos símbolos antitéticos contienen una fuerza negativa que se impone a la fuerza positiva, lo cual tiene como resultado la frustración. Las fuerzas contradictorias están presentes durante la obra entera. Esta característica no solo se manifiesta a través de los tropos estudiados, sino que también se detectó que a menudo las fuerzas antitéticas se hacen presentes en protagonistas que forman grupos ambivalentes, donde cada personaje actúa como una fuerza opuesta, lo cual lleva hacia una tensión permanente entre una persona positiva y otra negativa.

**Palabras clave:** Símbolos y metáforas, frustración, ambivalencia, *La Casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca, Freud, iluminismo.

# Índice

<b>1. Introducción</b>	<b>4</b>
1.1 Objetivo y método	5
1.2 Aproximación a la obra <i>La Casa de Bernarda Alba</i>	5
1.3 El estado de la cuestión	6
<b>2. Teoría</b>	<b>9</b>
2.1 Símbolos y metáforas	9
2.2 El aparato psíquico según Freud	10
2.3 El pensamiento iluminista	12
<b>3. Análisis</b>	<b>14</b>
3.1 El color blanco	14
3.2 El olivo	17
3.3 La maroma y la estrella fugaz	19
3.4 El mar	21
<b>4. Conclusiones</b>	<b>22</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>25</b>

## 1. Introducción

Federico García Lorca (1898-1936) forma parte del conjunto de poetas conocido como la Generación del 27. Dichos poetas representan la pléyade de escritores más sobresalientes de la literatura española del siglo XX, cuyas temáticas abrevan en el amor, la naturaleza y el compromiso social. En los últimos años de su vida, García Lorca escribe las obras de teatro que le darían renombre internacional como dramaturgo. Estas producciones abordan tópicos similares, siendo el más frecuente el conflicto entre el deseo y la represión (Lumbreras García y Lumbreras Sanchón, 2012: 32).

Otra caracterización de las obras lorquianas es que su literatura se nutre constantemente del uso de símbolos y metáforas, lo que ha suscitado multiplicidad de comentarios e intentos de interpretación en torno a su ingente obra literaria. A pesar de la gran cantidad de estudios realizados sobre el simbolismo de Lorca, hay pocos exclusivamente dedicados a la frustración y, dentro de esta línea temática, menos aún que analicen el uso de las figuras que la simbolizan teniendo en cuenta su dimensión antitética, es decir, teniendo como perspectiva de consideración los polos opuestos de un mismo objeto o figura, su valoración positiva y negativa a la vez (Cabrera, 1978:467).

A tenor de lo dicho y teniendo en cuenta que una de sus obras más afamadas es *La Casa de Bernarda Alba*, en donde, según la crítica especializada, aborda la temática de la frustración, el objetivo de este trabajo consiste en estudiar algunos de los símbolos ambivalentes o antitéticos que pueden encontrarse sobre dicha temática en la obra de teatro en cuestión. Reconocer el alcance de este recurso es de gran importancia para sumergirse en el entramado significativo de su obra. Estos símbolos, analizados dentro del contexto y del significado específico que adquieren en la obra pueden ser una herramienta valiosa para el análisis y profundización temática de la misma.

Desde una perspectiva ambivalente creemos poder penetrar en su complejidad y comprender su conexión con la frustración. Nuestra hipótesis es precisamente que aquellos símbolos de signo ambivalente representan fuerzas opuestas –el deseo y la represión– que desencadenan o tienen como resultado la frustración como vivencia más profunda de los protagonistas, cuando la fuerza de signo negativo –la represión– termina imponiéndose o prevaleciendo.

Para desarrollar esta hipótesis será de gran ayuda las tópicos constitutivas del psiquismo de Freud –yo, superyó y ello- por cuanto representan un marco teórico de referencia ineludible para comprender el carácter vehemente de las pulsiones que se agitan en el interior de cada sujeto y de las fuerzas que pueden conspirar contra la concreción de un determinado deseo.

### **1.1 Objetivo y Método**

El objetivo de este estudio consistió en identificar y analizar los símbolos y metáforas que connotan y/o representan sentimientos de frustración en *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. De esta manera se intenta destacar la importancia que tiene para el autor español el uso del recurso simbólico y metafórico en la dinámica significativa del texto.

Atendiendo a lo dicho, las preguntas fundamentales que orientaron la realización de este estudio fueron las siguientes:

- 1) ¿Qué símbolos o metáforas utiliza el autor en *La Casa de Bernarda Alba* para manifestar frustración?
- 2) ¿Cuáles son los personajes que en su obra encarnan las fuerzas antitéticas implícitas en todo simbolismo ambivalente?

### **1.2 Aproximación a la obra *La Casa de Bernarda Alba***

*La Casa de Bernarda Alba* es una pieza teatral, en tres actos, que su autor publicó en mayo de 1936. La obra se sitúa a principios del siglo XX en un pueblo rural de Andalucía, España. El texto se inicia con la muerte del segundo marido de Bernarda Alba, Antonio Benavides. La viuda, en consecuencia, impone a sus cinco hijas el cumplimiento riguroso del luto a través de la reclusión. El orden de la familia se verá alterado por la introducción de un personaje masculino, Pepe el Romano, a quien Lorca no da un lugar escenográfico pero que ocupa un rol central en el despliegue de la obra por cuanto su persona es precisamente la expresión de deseo de algunas de las protagonistas y causa de tensión en la convivencia opresiva que comparten las hermanas Benavides.

Él está decidido a casarse con Angustias, la mayor de las hijas, a quien le corresponde recibir la herencia de su padre, el primer marido de Bernarda. No obstante, Pepe el Romano provocará la pasión de Adela, la más joven y vital de las hermanas, quien se rebela contra su madre y la estricta moral de la época, iniciando una relación amorosa con Pepe de modo secreto. Martirio, también está deslumbrada por él y decide vigilar a la hermana cuando se

escapa por las noches a encontrarse con Pepe el Romano. A partir de esta situación surge entre las hermanas una turbia relación basada en la envidia y los celos. La tensión en la casa va en aumento a medida que se van conociendo los sentimientos que Adela abriga hacia Pepe el Romano. Una noche, cuando Adela está por verse con su amante, Martirio decide despertar a la madre. Bernarda y el resto de las hijas descubren que Adela y Pepe están teniendo una relación amorosa, pero Adela en vez de obedecer las órdenes de su madre, se enfrenta a su tiranía.

Bernarda, al ver que su autoridad ha sido burlada, sale con una escopeta a matar a Pepe el Romano, quien logra escaparse en su jaca. Martirio, sin embargo, al volver con Bernarda, miente diciendo que Pepe ha muerto. Al oír esto Adela se quita la vida, ahorcándose. En la última escena, antes de bajar el telón, se escucha la voz implacable de Bernarda Alba exigiendo, una vez más, el cumplimiento de un luto silencioso que todos los integrantes de la casa deberán acatar. Su hija ha muerto virgen y todos deberán mantener silencio.

### **1.3 Estado de la cuestión**

Según Serrano Begega, García Lorca trata los temas comunes de la generación del 27: el amor, la naturaleza y el compromiso social. Pero a diferencia de otros poetas de la misma constelación, el granadino hizo especial hincapié en un tema de especial relevancia: la frustración, que se hace presente en diversos ámbitos de su reflexión, tales como la infancia, la revolución social, la búsqueda de los orígenes, el amor, el sexo y la muerte (2012:13).

Tusón y Lázaro, autores que han estudiado el teatro de García Lorca, relacionan la frustración con otro tema, el tiempo, afirmando que es una fuerza negativa (1999: 75). Según estos autores, los personajes están condenados a la muerte desde el principio (1999:75). Tienen un destino trágico. Los conflictos en la obra, con el tiempo van creciendo, hasta la máxima tensión. Los acontecimientos en la obra son descritos por Tusón y Lázaro como “perfectamente trabados, con un encadenamiento necesario, inexorable” (1999: 85). Por tal razón la catástrofe final, resulta inevitable, y la rebelión según los autores no existe sino que desemboca en la muerte (1999: 82). “En suma nos hallamos ante una, al parecer, frustración irreparable” (Tusón y Lázaro, 1999: 82).

Entre los diferentes recursos estilísticos que usa el autor cuando trata estos temas, Serrano Begega destaca el uso de la simbología y de las metáforas. Durante años los símbolos

lorquianos han sido estudiados por expertos literarios (Arango, 1998; Galán, 1990; Tusón y Lázaro, 1999). Según Galán, los símbolos que aparecen en las obras lorquianas pueden ser genuinos, es decir, fruto de su creación personal o pueden ser símbolos cuya relación con el significado es tradicional (Galán, 1990: 28). Con su simbología personal “Lorca nos expresa su reacción ante la realidad con un lenguaje capaz de transmitir sus sentimientos y experiencia por debajo y por encima de la comprensión racional e histórica” (Galán, 1990: 23).

Respecto al uso de símbolos y metáforas vinculados a la frustración, Qutiño argumenta que hay tres símbolos que son tratados a lo largo en *La Casa de Bernarda Alba*. “El primero es el del agua. El segundo es el del calor y como resultante de los dos, está el de la sed. Los tres están íntimamente ligados al problema de frustración erótica” (2010: 35). El autor hace mención a Ramos Gil: “El río (y por contagio poético la ‘orilla’, la ‘ribera’, los ‘juncos’) se han convertido en uno de los grandes temas eróticos de Lorca. “¿Cómo no van a estar presentes entonces en esta obra, donde la frustración sexual es uno de los conflictos primarios de estas mujeres? Viven en un pueblo sin ríos, donde sus impulsos eróticos no encuentran su cauce y, como las aguas, están estancadas, envenenadas.” (Qutiño, 2010: 37-38). Greenfield igual que Qutiño, menciona el simbolismo del calor. Ella sostiene que en la obra existe un paralelismo sensorial entre la reiterada mención del calor implacable y el calor sexual por el cual sufren las hijas de Bernarda Alba (1955: 459).

En otro estudio realizado por Dolan, el autor sugiere que el ambiente de frustración que existe en la casa de Bernarda se presenta con metáforas. En la obra esto ocurre según Dolan cuando La Poncia intenta describir la belleza de la voz del pastor en el funeral. Cuenta que la voz del pastor dio un gallo y se arruinó su sonido musical. En otra ocasión el amén del pastor sonaba como si un lobo hubiese entrado en la iglesia. La Poncia imita el amén del pastor y se echa a toser. La criada le responde: “Te vas a hacer el gaznate polvo”(García Lorca, 1936 citado en Dolan, 1980: 519). Según el autor la palabra polvo es importante porque demuestra que la fluidez de la voz, de repente se convierte en polvo. En las dos ocasiones entonces, el efecto del sonido que fluye, falla (Dolan, 1980: 519).

De acuerdo a un estudio realizado por Sharp, en diversos pasajes de la producción lorquiana se presenta la frustración a través de los animales. Uno de los ejemplos que dicho autor menciona en su artículo es tomado de *La Casa de Bernarda Alba*, cuando La Poncia compara la frustración de Adela con un animal: “Como si tuviese una lagartija entre los pechos”

(García Lorca, 1936 citado en Sharp, 1961: 232). En otras ocasiones, insiste el autor, como el de las flores que usa María Josefa en su prolífico adorno, se muestra el contraste que existe entre su personalidad y la existencia estéril y la negación a la naturaleza y la vida que existe en la casa de Bernarda (Sharp, 1961: 232).

Serrano Begega dice que la poesía en general de García Lorca está compuesta por contrastes y oposiciones, por ejemplo la oposición entre la luz y la oscuridad o la vida con la muerte (2012: 35). Según Begega, el contraste entre tradición y vanguardia es una característica frecuente en la obra de García Lorca (2012: 13).

Sobre la existencia de elementos o fuerzas contrarias que connotan el desequilibrio escénico en que se desenvuelve la obra, Cabrera analiza la oposición entre las paredes gruesas y blancas de la casa y los “cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda” (García Lorca, 1936; citado en Cabrera, 1978: 466). Según el autor, las paredes blancas simbolizan la opresión y la esterilidad y los cuadros imaginarios la libertad. No menos importante es el hecho de que existen contrastes y conflictos entre los mismos símbolos. El mismo objeto tiene dos valoraciones distintas, una positiva y otra negativa a medida que avanza el desarrollo de la obra. Este tipo de simbología ambivalente fue estudiado por Cabrera.

Según él, en *La Casa de Bernarda Alba* se encuentran numerosos símbolos con este tipo de característica poética. Uno de ellos es el mortero de Evaristo. Evaristo lo usa para darle de comer a sus pájaros, pero más adelante, su esposa La Poncia lo usa para matarlos (Cabrera, 1978:470). Según Cabrera, García Lorca logra describir la paradoja: *Quod me nutrit me destruit* (“lo que me nutre me destruye”) (1978: 470). La simbología ambivalente también se nota en la vara de olivo. Según Cabrera, el símbolo de la paz y de la vida es usado como un instrumento de venganza y de muerte cuando Bernarda Alba dice: “Que vengan todos con varas de olivo [...] que ven-gan todos para matarla” (García Lorca, 1936; citado en Cabrera, 1978: 470).

Otra cuestión importante dentro de la visión de los críticos literarios es dilucidar con precisión el carácter estilístico de *La Casa de Bernarda Alba*. La obra se titulaba “Drama de los mujeres en los pueblos de España” (Lázaro y Tusón, 1999: 80). En cambio, diversos autores postulan que debido a determinados elementos se trata más bien de una tragedia. Hasta Lorca mismo se refirió a la obra de tal manera: “He suprimido muchas cosas en esta tragedia” (Quitíño, 2010: 35). La influencia de la tragedia griega es tan fuerte que Lázaro y



Tusón proponen *La Casa de Bernarda Alba* exclusivamente como una tragedia y no como un drama. Según ellos: “Por la esencial impresión de necesidad de la catástrofe, de lo inexorable de la frustración, hablaríamos de tragedia” (1999: 80). Zdenek sustenta esta afirmación y la refuerza, proclamando que no hay ningún drama de García Lorca que no contenga un elemento sumamente trágico. La explicación según el autor es que la heroína siempre muere o está por morir. (1955: 69)

Frente a las posiciones mencionadas, existe una tercera explicación, según la cual el género de la obra es ambiguo. Para Josephs y Caballero (1976), García Lorca “consideraba a la tragedia ligada a la clásica griega, con un máximo de cuatro personajes y coros y danzas” (citado en Quitiño, 2010: 23). Estas características no están presentes en *La Casa de Bernarda Alba* sino que según Quitiño el drama se concibe con una característica modernista; la lucha del individuo con la sociedad a la que pertenecen (2010: 23). Por último, otros críticos mencionan la importancia de la influencia realista que existe en *La casa de Bernarda alba*: el mismo Lorca, al terminar la lectura de cada escena, decía: “¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!” (Quitino, 2010: 19) Marcelle Auclair afirma que la familia Alba realmente existía en el pueblo Valderrubio donde los hermanos García poseían una casa junto al lado de la casa de la familia Alba. García Lorca, por esta razón, solía escuchar las conversaciones reales entre la madre, las hijas y la criada y compuso su obra. (Auclar, 1972; citado en Quitiño, 2010). La obra es de contenido social lo cual refleja la realidad en los pueblos rurales de España: “El culto de la apariencia, la soledad de estas mujeres en pueblos casi sin hombres” (Quitino, 2010: 23).

## **2. Teoría**

En este apartado se profundizará en el concepto de frustración en base a las contribuciones de la corriente filosófica iluminista y del psicoanálisis a fin de obtener un marco de referencia que permita comprender el significado y alcance teórico del término y la aplicación o uso que hizo de él el autor de *La Casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, antes de tal cometido se hace imperioso abordar desde un punto de vista estrictamente técnico, qué se entiende en literatura por símbolos y metáforas y qué importancia revisten como recursos del lenguaje.

### **2.1 Símbolos y metáforas**

Para comenzar, se busca explicar en qué consisten los símbolos y las metáforas como recursos discursivos. El *Diccionario de Términos Literarios* define la metáfora como: “Tropo, figura retórica de significación. Consiste en trasladar el sentido propio de un término (término real, TR) a otro con el que se relaciona por semejanza (término imaginario, TI)” (Platas Tasende, 2011: 404). La definición de un símbolo que se aplicará en esta tesis es la siguiente: se compone de dos términos. El primero puede ser un término real y abstracto o concreto pero indefinido como por ejemplo la patria, el amor, el budismo etc. Este término permanece *in absentia*. El segundo término es imaginario concreto, *in prasentia* por ejemplo la bandera, el corazón, o la Media Luna. El último término toma un sentido distinto al que tenía inicialmente. La relación entre ambos emerge del uso frecuente y las connotaciones abstractas que salen del término concreto dan lugar al símbolo (Platas Tasende, 2011: 658).

Vale aclarar que no existe una sola definición de símbolo y que este es un término de interés no solo para los críticos literarios sino también para psicólogos y filósofos. Para los fines de este estudio interesan los símbolos ambivalentes debido a que incluyen valoraciones contradictorias. Según Havard, los elementos de contraposición de valores es una característica que aparece en todas las obras de García Lorca (Havard, 1972 citado en Cabrera, 1978: 469). Nuestro análisis se posiciona en la hipótesis de que las connotaciones contradictorias del símbolo ambivalente desencadenan o tienen como resultado la frustración. De aquí la conveniencia de comprender su significado y alcance en *La Casa de Bernarda Alba*.

El símbolo ambivalente es aquel que tiene dos valoraciones. Al estudiar el color verde en las obras de Lorca, Havard comprobó que el símbolo puede contener una connotación positiva y una negativa. En el caso del color verde, la primera es la seducción y la segunda la desilusión (Havard citado en Cabrera, 1978: 469)

## **2.2 El aparato psíquico según Freud**

Las fuerzas contradictorias juegan un papel fundamental en la teoría freudiana tanto como en García Lorca, como se ha afirmado al referir la importancia que tienen los símbolos ambivalentes en dicho autor. En Freud la frustración aparece como represión del ello, la parte más íntima del hombre. Según el padre del Psicoanálisis, el aparato psíquico posee tres instancias que interactúan mutuamente: el ello, el yo y el superyó. El ello contiene reacciones instintivas que sirven para satisfacer las necesidades biológicas como por ejemplo el instinto sexual. Si el ello se dejase de actuar libremente satisfaría sus motivos directamente sin tener

en cuenta ninguna realidad o consecuencia (Puig, 2012: 1). Por tal razón el ello es totalmente amoral. Sin embargo existen las otras dos partes que pueden interactuar como obstáculo para el ello.

El superyó se compara con la conciencia moral y es elaborada y compuesta por las restricciones que aprendemos con el desarrollo de la personalidad. La moral que se aprende, se aplica sobre el ello y el yo (Puig, 2012: 1). Por esta razón, el superyó es hipermoral. El yo trata de satisfacer los motivos del ello, pero canalizándolos por conductos socialmente aceptados. El yo trata de este modo de ser moral. Los impulsos del ello pueden ser restringidos por las fuerzas del superyó al no estar de acuerdo con la moral de la sociedad donde el individuo se encuentra. Cuando los impulsos del ello son opuestos al superyó el yo debe alinearse a la hipermoral, lo cual puede desembocar en la frustración. En el año 1930, seis años antes que García Lorca escribiera *La Casa de Bernarda Alba*, Freud escribió *El malestar de la cultura*. Allí establece que la frustración ocurre porque la sociedad impone ideas culturales. Por ejemplo, puede crearse una gran frustración debido a que la sociedad impone sacrificios a la sexualidad (Freud, 1986: 105). Vemos entonces que la cultura, incluyendo los códigos sociales puede crear una gran frustración según la teoría freudiana recién explicada.

Partiendo de esta conclusión, la afirmación de León Vegas sobre *La Casa de Bernarda Alba* resulta sumamente atrayente: “*La casa de Bernarda Alba* es una de las obras de Lorca donde el código social aparece de forma más explícita. Una de las principales portavoces de este código es Bernarda que enuncia normas, reprende comportamientos transgresores y declara su autoridad absoluta” (León Vegas, 1983: 123). Afirma también la autora que la figura masculina como objeto de deseo es negado por las prohibiciones de tipo social o legal. El código moral que se apoya en nociones como la decencia o la honra también son obstáculos que resultan insalvables (León Vegas, 1983: 218- 219). Por ende, constatamos que *La Casa de Bernarda Alba* contiene de forma explícita prohibiciones al deseo que son representadas por el superyó, es decir la moral y la cultura. Resumiendo, si el deseo –que sería uno de los impulsos que conforman el ello- es prohibido por la moral o normas de conducta imperantes en una determinada sociedad –lo que equivale al superyó freudiano- dicha pulsión estaría frente a una fuerza restrictiva que podría frustrarlo. Ahora bien, cabe pensar cuál es la base doctrinaria sobre la que se apoya el normativismo moral que tanto critica Freud en su libro. Es aquí cuando la atención se dirige a la doctrina moral del iluminismo racionalista, tema que se desarrolla a continuación.

### 2.3 El pensamiento iluminista

La doctrina moral o ética del iluminismo se concentra en la pregunta: ¿Cómo debe ser la conducta humana? El iluminismo tiene como objetivo convertir a los hombres en amos, liberándolos de la magia, los mitos y la imaginación, una capacidad del hombre que lo hace vulnerable y lo pone con facilidad en el campo de lo irracional. El Iluminismo parte del postulado de que el saber y el conocimiento no tienen límites. La naturaleza solo debe ser objeto de dominio al servicio de los fines que el hombre se proponga. El saber se considera como sinónimo de poder y la razón se convierte así en un instrumento de dominio (Komar, 1996: 3).

Lo único que importa es el dominio y el sistema racional que lo asegure. “La razón instrumental es a la vez razón sistemática, creadora de sistemas de dominio y no apertura a lo real” (Komar, 1996: 4). El sistema es por su esencia cerrado, hostil a la espontaneidad, a todo que no puede ser controlado. Es un sistema de autoconservación y crece por lo que se incorpora y asimila al orden de su propia estructura. De esta manera es incapaz de aceptar lo diverso, lo que es incontrolable. De ahí viene la intolerancia y el odio a lo que no quedó incluido en el sistema (Komar, 1996: 6).

Según el racionalismo de los iluministas, la estructura y orden impuesto por la razón - lo formal- está por encima de la realidad objetiva, de la materia, de la naturaleza tal como es en sí misma. Si esto se aplica al campo moral se entiende cómo las normas éticas -lo impuesto por la razón- pueden no responder necesariamente a las manifestaciones más íntimas del ser humano, a su naturaleza. En efecto, y para visualizarlo en la propia obra Lorca, la frustración amorosa de Adela y sus hermanas responde a los mandatos de una madre cuya moral es formalista. A Bernarda sólo le importa el qué dirán, la observancia externa, el cumplir por el cumplir, el reprimir, la autoridad, la norma por encima de todo.

Si se compara el pensamiento iluminista con la estructura del psiquismo sostenida por Freud, puede aseverarse que aquella doctrina niega totalmente a las fuerzas del ello, a las fuerzas naturales. De esta forma se cree poder explicar el comportamiento de Bernarda y penetrar en la moral de la época que resultan frustrantes para los personajes en *La Casa de Bernarda Alba*. La razón iluminista llevada al campo de la conducta ética del hombre no puede ser otra cosa que un instrumento de dominio de sí mismo, lo cual se considera una forma de poder. La razón formalista se transforma en la razón moral formalista, es decir, de los sistemas de conducta (Komar, 1996: 5).

El iluminismo tiene tres tesis fundamentales dentro del ámbito moral. La primera consiste en que la razón es praxis (acción), por lo que a la razón no le debe importar la visión de las esencias, es decir, lo que las cosas son, lo que especifica el modo de ser de una cosa, aquello que hace que sea de una determinada manera, por el simple hecho de que ella es ciega para las esencias. Esta razón aplicada a la conducta moral se comporta según su íntima naturaleza: no abre ninguna visión de lo real, no ubica al sujeto en la realidad dada. Por el contrario, coloca al individuo dentro del sistema, preocupándose así solo por su correcto funcionamiento, el cual no debe ser perturbado por el sujeto (Komar, 1996: 6).

La segunda tesis consiste en que el dominio de sí es visto como poder. Si la razón no logra tomar control del hombre, los sentimientos y las inclinaciones se adueñan del hombre. De tal manera que la apatía es una fuerza indispensable para la virtud. Kant, uno de los filósofos iluministas más excelsos, define la apatía como “la insensibilidad como indiferencia a los estímulos físicos” (Kant, citado en Komar, 1996: 6). Dentro del ámbito moral formalista se considera la apatía como el estado de salud en la vida moral. Contrariamente, la pasión, incluso cuando es suscitada por la imagen del bien, constituye un hecho espléndido y efímero que nos deja disminuidos (Adorno y Horkheimer, 1944 citado en Komar, 1996: 6).

Por último el iluminismo proclama la identidad entre razón y dominio. Tiene por finalidad el dominio sobre la naturaleza, en estrecha relación con la sentencia cartesiana “saber es poder”. El iluminismo trata los afectos y las pasiones con la más fría racionalidad. Se caracteriza por la desconfianza y hostilidad hacia todo lo espontáneo o manifestación de la naturaleza en el hombre como sus inclinaciones y hábitos, su imaginación, su sensibilidad y corporeidad. En esta misma línea, hay cierta actitud misógina, por cuanto la mujer representa la fuerza vital y fecunda de la naturaleza capaz de dar a luz nueva vida (Komar, 1996: 9). El orden no debe ser por ende un orden natural, sino solamente un orden racional que se ha establecido conscientemente. Un orden natural significaría para el hombre que tendría que colaborar con algo heterónimo, lo cual se encuentra fuera del orden racional, es decir el sistema. El pensamiento iluminista, que es un pensamiento autónomo, no puede permitir esto (Komar, 1996: 9). De acuerdo con esta afirmación Komar sostiene que: “la misma personalidad [...] en cuanto no es fruto de la actividad consciente y autónoma, representa a la naturaleza y por eso debe ser dominada”. El término dominio de sí mismo expresa precisamente esta exigencia.

De esta forma la virtud moral es lo mismo que el dominio de sí mismo. El dominio se logra a través de la razón y la voluntad racional. Por esta razón, la moral iluminista implica una total

desvalorización del corazón. El Marqués de Sade, filósofo conocido por sus pensamientos restringidos a la ética, la religión y la ley, dice: “No sé qué es el corazón, doy este nombre solo a la debilidad del espíritu” (Sade, citado en Komar, 1996: 8). El corazón queda desvalorizado en un doble sentido; como sede de la afectividad humana y como el núcleo central de la interioridad.

### **3. Análisis**

#### **3.1 El color blanco**

Cabrera, en su análisis de símbolos ambivalentes, sostiene que en la obra el color blanco es sinónimo de la fertilidad y de la esterilidad (Cabrera, 1978: 470). Partiendo de esta sugerencia, se puede afirmar aquí que la fertilidad es la connotación positiva y la esterilidad la negativa pero que, además, esta última se vincula con la idea de frustración. Se habla aquí de esterilidad en sentido lato, es decir, no como la imposibilidad biológica de concebir, sino como la restricción de hacerlo por causa de un impedimento externo o ajeno a la propia voluntad. En este caso, las hijas de Bernarda, excepto Angustias la mayor, son impedidas de contraer matrimonio y, por ende, de tener contacto carnal con sus esposos.

Se puede sostener así, teniendo en cuenta las tópicas freudianas constitutivas del psiquismo, que la esterilidad es producto del superyó, dado que es impuesto por la madre en un acto de arbitrariedad totalitarista hacia sus hijas. En la base de esta prescripción existe un claro elemento de la ética formalista del iluminismo, signada por la represión de los sentimientos y los imperativos de una razón autónoma, desentendida de los requerimientos de la sensibilidad. Bajo esta perspectiva, la prohibición hacia los instintos de la naturaleza forma parte del dominio de sí mismo, lo cual se logra a través de la razón. Si bien la guarda del luto era en la época una práctica de alta estima social, en Bernarda ello parece ser más bien la ocasión para hacer valer su poder y autoritarismo. Mientras que celebra el futuro enlace de Angustias con Pepe el romano, socava el lecho nupcial de las demás.

El adjetivo blanco en su connotación simbólica depende del tipo de sustantivo al que acompaña. En el acto III el caballo blanco del establo de la casa bien puede simbolizar la fertilidad, en tanto el muro blanco de la casa, contra el cual da coces aquel animal, representa, contrariamente, la esterilidad. En el primer caso, el blanco es símbolo de fertilidad por cuanto el caballo refleja en sí la figura de un ser libre, pasional, movido por las fuerzas del ello, del instinto, del impulso natural. En el caso del muro blanco, el color adquiere la connotación

negativa de esterilidad y frustración por el hecho de que el muro es una pared que limita, que reprime, que contiene, que restringe el acceso hacia un determinado lugar.

Por eso, cuando el caballo blanco – símbolo de la fertilidad- da coces contra el muro blanco – símbolo de la esterilidad- el acto en sí, el “dar coces”, puede ser visto como una metáfora de la frustración, dado que a la fertilidad le está siendo imposible entrar a la casa. Además, en el muro blanco puede hallarse otra metáfora, indicando aquello que es causa de frustración. En efecto, el muro puede ser considerado como una figura o metáfora de la misma Bernarda, cuyo rol en la obra es equivalente respecto de sus hijas al del muro blanco respecto del caballo blanco: represión, contención, impedimento.

**Prudencia:** [...] (Se oye un gran golpe, como dado en los muros.) ¿Qué es eso?

**Bernarda:** El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (A voces.) ¡Trabadlo y que salga al corral! (*En voz baja.*) Debe tener calor.

[...]

(Se oye otra vez el golpe.)

**La Poncia:** ¡Por Dios!

**Prudencia:** ¡Me ha retemblado dentro del pecho!

**Bernarda:** (Levantándose furiosa) ¿Hay que decir las cosas dos veces? ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja! (Pausa, y como hablando con los gañanes.) Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes. (Se dirige a la mesa y se sienta otra vez.) ¡Ay, qué vida!

**Prudencia:** Bregando como un hombre. (García Lorca, 2012: 137-138)

Así, la orden dada por Bernarda de contener el caballo representa la represión del superyó, de cuya acción surge la frustración. “¡Trabadlo y que salga al corral!”, dice Bernarda. Y a continuación en voz baja: “¡Debe tener calor!” (García Lorca, 2012:137). Si se analiza la reacción de Bernarda, su respuesta ante el comportamiento del caballo es trabarlo y encerrarlo. Tal cual como hace con sus hijas que también están encerradas dentro de la casa y que afirman en reiteradas ocasiones que sufren del calor. En la didascalia se aclara que Bernarda no quiere decir fuerte o admitir la razón por la cual el caballo quiere entrar a la casa. Pero ella lo sabe, o por lo menos lo sospecha, dice: “(*En voz baja.*) Debe tener calor” (García Lorca, 2012: 137). Y así como sospecha de la causa del ardor del caballo (sed) también sospecha de la causa del ardor que se ha suscitado entre sus hijas (sed pasional) pero que niega formalmente en presencia de los demás, incluso delante de La Poncia:

**La Poncia:** (*Siempre con crueldad.*) No, Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. [...]

**Bernarda:** [...] No creo que ésta sea la «cosa muy grande» que aquí pasa. Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasara algún día estáte segura que no traspasaría las paredes. (García Lorca, 2012: 125-126)

La segunda vez que el caballo da el golpe contra el muro, Bernarda se da cuenta que no se lo puede trabar y recurre a otra medida. Lo deja libre, pero en cambio encierra a todas las potras en la cuadra. Otra vez se encuentra el paralelismo entre su comportamiento ante el caballo y ante sus hijas. Es decir, como no puede contener la fuerza del caballo (el ello) decide encerrar a las potras. Esto es exactamente lo que deben padecer sus hijas, estar encerradas dentro de la casa. El paralelismo se refuerza aún más cuando Amelia y Martirio se refieren a Adela como un mulilla sin desbravar (García Lorca, 2012: 115). En otra ocasión, cuando Bernarda se entera que su hija Angustias escuchó las historias del encuentro sexual que había tenido Paca la Roseta con un hombre en el olivar, dice “Ésa sale a sus tías; blancas y untosas que ponían ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo. ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y *no tiren al monte* demasiado!” (García Lorca, 2012: 74)

Siguiendo con la ambivalencia del color blanco, ello también aparece en el primer acto de la obra, cuando Adela, en un acto de sublevación a la estricta orden de luto dada por Bernarda, rompe a llorar y exclama: “¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!” (García Lorca, 2012: 86). En esta ocasión, el blanco adquiere el simbolismo de fecundidad indicado más arriba y, al mismo tiempo, se conecta con el significado de juventud y vitalidad, como si hubiera dicho: “No quiero perder mi juventud aquí encerrada”. Esta nueva interpretación es válida, si se repara en el hecho de que la fertilidad se encuentra en íntima conexión con este ciclo de la vida -la juventud-, especialmente apto para la concepción.

No obstante Adela posee una actitud de lucha constante contra la opresión de su madre. Ante la orden de su madre de permanecer en el interior de la casa como señal de luto por la muerte del padre, la menor de las hermanas Benavidez se pone un vestido verde, alegre y jovial, en un acto de delirio que expresa su rebelión a la idea de perder la blancura dentro de la casa y a la frustración consiguiente de no poder encontrarse con su amor secreto. Si analizamos el comportamiento de Adela vemos que su yo está luchando contra las fuerzas del superyó – Bernarda y sus prescripciones- que le prohíben verse con Pepe, el Romano. En el corral grita: “¡Gallinas, gallinas, miradme!”(García Lorca, 2012: 80). Magdalena contando esta anécdota, se ríe de Adela. En este caso, el ello (el amor) es tan reprimido por el superyó, es decir, las exigencias de la madre, que Adela recurre a este acto de locura a través del cual expresa su frustración. Esta conclusión se robustece con el análisis de Sharp. Según él, Adela es la



heroína trágica de la obra y sus hermanas la ven como una loca. Y añade que estos actos de locura son los efectos nocivos de la frustración sexual (Sharp, 1961: 231).

### 3.2 El olivo

En el primer acto, La Poncia y Bernarda hablan del escándalo que se produjo en el pueblo.

Paca la Roseta ha tenido relaciones sexuales con los hombres del lugar:

**La Poncia:** Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

**Bernarda:** ¿Y ella?

**La Poncia:** Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. [...]

**Bernarda:** ¿Y qué pasó?

**La Poncia:** Lo que tenía que pasar. Volvieron casi de día. Paca la Roseta traía el pelo suelto y una corona de flores en la cabeza. (García Lorca, 2012: 72-73).

En esta ocasión, el olivar es un lugar relacionado con la sexualidad y la libertad. Bernarda Alba, al escuchar la anécdota, juzga directamente a Paca la Roseta como a la única mujer mala del pueblo. También en el segundo acto de la obra, La Poncia cuenta cómo llegó una prostituta al pueblo: “Anoche llegó al pueblo una mujer vestida de lentejuelas y que bailaba con un acordeón, y quince de ellos la contrataron para llevársela al olivar” (García Lorca, 2012: 110). Una vez más el olivar es el sitio de encuentro para las relaciones sexuales prohibidas. Pero el mismo símbolo como describe Cabrera, lleva adentro la semilla de su propia destrucción: la hija de la Librada tuvo un hijo con un hombre desconocido. Para que la gente del pueblo no se enterara, decide matar a su hijo. El pasaje se describe de la siguiente manera:

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

**Adela:** ¿Un hijo?

**La Poncia:** Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos. (García Lorca, 2012: 133)

¿Por qué los hombres vienen de los terrenos del olivar para matarla? El hecho de que se indique el lugar de procedencia de los acusadores a través del circunstancial “de los terrenos del olivar” da a entender que allí fue donde se ha consumado el pecado, y que aquel es el ámbito de lo prohibido. De alguna manera, el olivar ya no es símbolo del placer pasional sino que lleva ínsita la señal de la condena y la muerte, del dolor y la censura social. Esta fuerza negativa y paradójica del olivo queda explicitada en el siguiente pasaje, cuando vienen los hombres para matarla y Bernarda exclama: “Sí, que vengan todos con varas de olivo [...], que

vengan todos para matarla” (García Lorca, 2012: 134). Esta vez el olivo es usado como instrumento para la venganza y la muerte. Los ejemplos dados permiten comprender que el olivo es un símbolo ambivalente, tal como afirma Cabrera (1978: 470). Así, el olivar, aunque es un lugar donde la vida en libertad es posible, también implica la muerte y la venganza; lo mismo que da vida, mata. De tal manera que un mismo elemento, contiene dos fuerzas opuestas, de modo semejante a como ocurre en el hombre. De ahí que el olivo no solo pueda concebirse como símbolo, sino también como una analogía, porque lo mismo que sucede en el ser humano, también sucede con el olivo, pues en ambos existen impulsos en pugna: el ello y el superyó.

Las fuerzas del ello son evidentes en el simbolismo positivo del olivar, que resulta el lugar para los encuentros sexuales. El superyó aparece, por el contrario, en el simbolismo negativo del olivar, en la condena social que es producto, en última instancia, de las reglas morales mantenidas en ese tiempo. De esta manera, el acto de la hija de La Librada no era socialmente aceptado. Hasta tal punto ello es así, que la hija de La Librada prefiere matar a su propio hijo con tal de no llevar el yugo de la condena de sus coetáneos. Finalidad que, lúcidamente, subraya La Poncia cuando afirma: “para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras” (García Lorca, 2012: 133). No lo mata por el mero hecho de deshacerse del hijo, sino por *vergüenza*.

Y en estrecha conexión con lo anterior puede afirmarse que también la vida de la hija de la Librada, un personaje sin entidad, sin identificación propia –*la hija de*– es símbolo de frustración y una imagen del destino final de Adela. Es símbolo de la frustración, porque su vida le es arrebatada de un modo ineludible a causa de las normas que regían la conducta de aquella sociedad. “Y que pague la que pisotea su decencia”, afirma severamente Bernarda (García Lorca, 2012: 134). La Poncia, en efecto, denosta el asesinato cometido por la hija de La Librada cuando afirma “unos perros, con más corazón que muchas criaturas” (García Lorca, 2012: 133) pero, al mismo tiempo, explica el motivo de aquel comportamiento, tal como antes se dijo, lo cual parece señalar que el acto es más bien una consecuencia del inflexible régimen moral que imperaba en la época, incapaz de aceptar la concepción de un bastardo y tratando con el mayor rigor al seno que lo engendró.

Asimismo, la hija de La Librada es imagen de Adela, por cuanto ambas cometieron el mismo pecado y obtuvieron el mismo final dramático. No resulta extraño que Adela defienda a la pecadora, porque de esa manera, la hija de Bernarda propugna una vida amorosa libre de las

ataduras sociales de la época. Si se analiza la reacción de Adela, se descubre la desesperación por salvar a la condenada, al tiempo que se toca instintivamente el vientre, como compadeciéndose de la condenada e imaginándose en su misma situación.

Resumiendo, el olivo, al expresar que quien aspira a la vida debe morir, muestra la imposibilidad de escapar del destino trágico. Aparece aquí un obligado paralelismo con el árbol de la vida y de la muerte de la Biblia. En una analogía, el olivo funciona en cierta manera como el árbol de frutas prohibidas ubicado por Dios en el centro del Paraíso, tal como relata el Génesis (Gn 3,3). Si comes de él, mueres. En *La Casa de Bernarda Alba*, ir al olivar, servirse de sus beneficios, es equivalente a la muerte, si no física, como la hija de La Librada, al menos socialmente, por el repudio generalizado de los demás pobladores.

### 3.3 La maroma y la estrella fugaz

El amor y la muerte son temas recurrentes en el teatro lorquiano. Así, por ejemplo, encontramos ambos tópicos tanto en las tragedias *Yerma* y *Bodas de Sangre* como en sus comedias. Al decir de Zdenek, las mujeres en las comedias de Lorca siempre son frustradas, sufriendo por causa del amor o de la infecundidad (Zdenek, 1955: 67). El destino trágico de la hija de la Librada al final del segundo acto es percibido por Adela como un presagio del suyo. Y tal como queda de manifiesto en ese pasaje, los actos pecaminosos de los hombres, por más que se los quiera ocultar, son develados por Dios. Eso es, en efecto, lo que pasó con la hija de la Librada cuando los perros “como llevados por la mano de Dios” (García Lorca, 2012: 134) descubren su fatal asesinato. Y ante esta conciencia de saber que el Creador todo lo ve y nada se le oculta, una de las criadas, cuando se entera que Adela se encuentra con Pepe el Romano le dice: No vayas contra la ley de Dios (García Lorca, 2012: 105). La criada le quiere indicar así que acepte su destino. Pero he aquí que uno de los rasgos más admirables de Adela es su pertinaz atrevimiento para salirse del orden establecido. Ella reniega de los mandatos irracionales de su madre, se rebela contra la estructura de poder que la reprime. Y se ilusiona con el cambio:

**Adela:** Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice:  
Santa Bárbara bendita,  
que en el cielo estás escrita  
con papel y agua bendita?

**Bernarda:** Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado.

**Amelia:** Yo cierro los ojos para no verlas.

**Adela:** Yo no. A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros. (García Lorca, 2012: 147)

Aquí, la ilusión de un cambio se representa con la estrella fugaz, que normalmente suele estar

quieta por miles de años. Por ende, puede decirse que Adela no acepta el destino. Para Adela, la estrella fugaz representa la rebeldía, porque en vez de estar quieta, corre por el cielo y está llena de lumbre, de movimiento, de vida. Sus palabras dicen: “A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros” (García Lorca, 2012: 147). En este caso la estrella fugaz sería el término *in prasentia* y la rebeldía el término *in absentia*.

Quitino afirma que García Lorca está aludiendo a las creencias folclóricas que asignaban a las estrellas fugaces el papel de augurio. De aquí que ellas muestren la prefiguración del destino. Según él “la estrella fugaz es portadora de peligro próximo y por eso se evoca a Santa Bárbara.” (Quitino, 2010: 42). Es por esta razón que Amelia cierra los ojos para no verlas, como dice el texto. Sin embargo, Adela cuestiona el peligro y la evocación a Santa Bárbara. Adela no ve el destino peligroso en la estrella fugaz, sino una oportunidad para romper la quietud de lo preestablecido. Su admiración por las estrellas nos demuestra que Adela sueña con un cambio y se opone a la existencia quieta, en luto, que está viviendo. Ella hace todo lo que puede para estar con Pepe, incluso enfrentar a la muerte: “He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (García Lorca, 2012: 169-160). La Poncia describe su estímulo: “Las cosas se han puesto ya demasiado maduras. Adela está decidida a lo que sea” (García Lorca, 2012: 153). Su carácter es rebelde y es la única que enfrenta a su madre tratando de crear una vida sin opresión, una vida en libertad. Rompe el bastón de su madre, significando con esta acción su decisión de abolir el rígido gobierno matriarcal que la sofoca.

Todas estas características son fundamentales para analizar la frustración que siente Adela. Llena de pasiones, con sentimientos tan vívidos y habiendo adoptado la firme resolución de sublevarse contra el régimen despótico de su madre, sufre más que las otras hermanas la frustración a causa del amor. Si bien en todas las hijas de Bernarda puede sostenerse que se da la frustración, en Adela adquiere notas superlativas. Esto se comprende mejor si se lo vincula a lo que afirma Sharp, para quien Magdalena teme a los hombres desde pequeña y ha optado ya por no ver a un hombre nunca; Martirio y Amelia deciden aceptar su destino sin amor y Angustias se casará con un hombre que no la ama (1961: 231). Ninguna de ellas, en efecto, posee la voluntad que tiene Adela, a tal punto que habiendo dado todo por el amor de su vida, ante la obstrucción y los impedimentos de su madre, prefiere morir como respuesta a la frustración experimentada.

Cuando describe el amor por Pepe dice: “He ido como arrastrada por una maroma” (García Lorca, 2012: 133). La maroma es una cuerda que bien puede representar el lazo de unión de ese amor. Pero he aquí que también es el instrumento que usa Adela para quitarse la vida, por lo que se percibe así la ambivalencia del instrumento utilizado para dar término a su mustia existencia. ¿Por qué usó una cuerda para suicidarse? Porque esta representa el lazo de amor que la unía a su amado. Como el lazo no se pudo concretar, tornándose un deseo imposible y por lo tanto frustrado, decide romper con él. La cuerda nos indica ante todo, el nexo de unión con el amado. Y por eso, más que un instrumento con que se quita la vida, es el motivo por el cual lo hace. De esta forma, entonces, aparece la ambivalencia de la maroma: la cuerda, que simboliza el lazo de amor, al mismo tiempo se convierte en el medio para alcanzar la muerte, convirtiéndose en sinónimo de amor frustrado.

### **3.4 El Mar**

En el tercer acto de la obra, María Josefa, la madre octogenaria de Bernarda, irrumpe en escena en medio de la noche entonando unos versos poéticos que rememora el papel del coro en las antiguas tragedias griegas. La anciana, como transportada en un idilio de locura, anticipa el desenlace final. Ingresando cantando alegremente transportando una oveja -a la cual considera un niño: “Vamos a la orilla del mar [...]y en la playa nos meteremos en una choza de coral”(García Lorca, 2012: 155-156). La orilla del mar es el lugar donde el alma se expande, donde se corre libremente, donde se puede contemplar la infinidad de las aguas que fluyen por delante. El correr de las aguas expresa el dinamismo de la vida. He aquí el significado positivo del mar en cuanto símbolo.

La valoración positiva del mar se encuentra también en otros pasajes en relación a la sexualidad. En boca de María Josefa encontramos, por ejemplo: “Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar. ¡Quiero irme de aquí! ¡Bernarda! ¡A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar!” (García Lorca, 2012: 90). Cuando Adela describe su amor por Pepe dice: “Pepe el Romano es mío. El me lleva a los juncos de la orilla” (García Lorca, 2012: 161). Ramos-Gil sostiene que el fluir del agua se identifica con el placer amoroso (Ramos Gil citado en Qutiño, 2010: 164), Por eso el agua del mar, abundante y copiosa, está relacionada con los impulsos eróticos y la fecundidad.

Retomando el canto nocturno de María Josefa, la anciana asocia el color blanco de su pelo y el de la lana de las ovejas, que han de reproducirse hasta conformar una ingente descendencia, al blanco de la espuma del mar:

Como tengo el pelo blanco, de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentiremos todos y tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espumas? Aquí no hay más que mantos de luto (García Lorca, 2012: 157).

En este mismo pasaje puede advertirse que el lugar de la felicidad puede convertirse, de pronto, en una imagen de la tragedia, de donde procede, precisamente, el aspecto negativo de dicho símbolo. El mar sin espuma viene a representar el vacío y esterilidad de sus nietas. De modo que el mar lleva ínsito un doble simbolismo, una dualidad intrínseca que lo transforma en ambivalente. Por un lado es el lugar de la alegría, del júbilo, de la vitalidad, de la prole, de la fecundidad, pero por otro, el lugar de la angustia, del dolor y del luto.

En el análisis de Sharp se puede apreciar cómo el mar es un elemento fundamental en el ciclo de la vida (Sharp, 1961: 232). Arango afirma algo similar: “Es considerado como fuente de vida que circula a través de toda la naturaleza [...] Las aguas son el principio y el fin de todas las cosas de la tierra” (Arango, 1998 :184). Tales autores asocian, por tanto, al mar tanto con la vida como con la muerte. Vale aclarar que la connotación negativa del mar también se pone de manifiesto cuando muere Adela. Bernarda anuncia que todos se “hundirán en un mar de luto” (García Lorca, 2012 168), queriendo significar con ello que el dolor será inmenso e inevitable.

#### **4. Conclusiones**

El objetivo de este estudio consistió en identificar y analizar los tropos ambivalentes que connotan y/o representan sentimientos de frustración en *La Casa de Bernarda Alba*. Se ha examinado los símbolos y metáforas teniendo en cuenta las tópicas freudianas constitutivas del psiquismo. De esta manera se ha visto cómo el impulso del ello, está representado a través de las connotaciones de carga positiva. De la misma manera, las cargas negativas a menudo han sido asociadas con el superyó, es decir la moral impuesta por una sociedad. Cuando los impulsos del ello son opuestos al superyó, el yo debe alinearse a la hipermoral, lo cual puede desembocar en la frustración.

De esta forma, se ha visto cómo el símbolo con sus dos connotaciones puede representar tanto un deseo como el mismo obstáculo que lo imposibilita. Por lo tanto, los símbolos detectados en este estudio están relacionados con la frustración debido a que el individuo es obstaculizado por las normas de la moral de la sociedad. Para comprender la frustración ha sido necesario comprender cómo era concebida la moral de la época en que se inscribe la obra. En la parte teórica se ha mostrado las similitudes que presenta esta moral con las

características típicas del pensamiento iluminista, es decir el cumplir con el cumplir, el reprimir, la autoridad, la norma por encima de todo. Al tener una comprensión más amplia sobre los conceptos de la frustración basada en Freud y en el pensamiento iluminista se cree haber obtenido una base firme que ha ayudado a estudiar y comprender la frustración en la obra.

En el estudio se ha detectado cuatro símbolos ambivalentes relacionados con la frustración. El color blanco, el olivo, la maroma y el agua. En el análisis del color blanco hemos visto cómo lo simbolizado depende del sustantivo al que modifica sintácticamente dicho adjetivo. Esto ha sido evidente al analizar el caballo blanco y el muro blanco. En el primer caso, el blanco es símbolo de fertilidad debido a que el caballo refleja en sí la figura de un ser libre y pasional. Por este motivo se asocia también a las fuerzas del ello, como el instinto o el impulso natural. En el caso del muro blanco, el color adquiere en cambio una connotación negativa de esterilidad y frustración por el hecho de que el muro es una pared que limita y restringe el acceso hacia un determinado lugar. Por este motivo, cuando el caballo da coces contra el muro, el acto en sí puede ser visto como una metáfora de la frustración, dado que a la fertilidad le está siendo imposible entrar a la casa.

En el primer acto también se ha analizado el color blanco como símbolo de la fecundidad. En el análisis que se ha hecho se ha visto cómo el blanco se conecta con la juventud y con la vitalidad de Adela. Esto es evidente al analizar los actos neuróticos de Adela que surgen como consecuencia de la opresión materna. En el primer acto Adela rompe a llorar y grita: “¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!” (García Lorca, 2012: 86). Esta exclamación se ha visto como una consecuencia de la frustración de perder su juventud dentro de la casa. La frustración de no poder encontrarse con su amor es tan fuerte que grita desesperadamente a las gallinas, que la miren. En este caso, el ello (el amor) es tan reprimido por el superyó, es decir, las exigencias de la madre, que Adela recurre a este acto de locura a través del cual expresa su frustración.

Otro símbolo con carácter ambivalente es el olivo. Al mismo tiempo que se relaciona con la sexualidad y la libertad, también contiene connotaciones de muerte, y de censura social. De esta forma, el símbolo representa tanto las fuerzas del ello como el superyó. Este último aparece en el simbolismo negativo del olivar, en la condena social. Debido a esto se ha visto como el olivo contiene dos fuerzas opuestas, de modo similar a como ocurre en el hombre. De tal manera, el olivo no solo se concibe como símbolo, sino también como metáfora. Es

decir, lo mismo que sucede en el ser humano, también sucede en el olivo, pues en ambos existen impulsos en pugna: el ello y el superyó.

Se ha analizado el simbolismo del olivar, llegando a la conclusión de que aunque es un lugar donde la vida en libertad es posible, también implica la muerte y la venganza. De esta manera se manifiesta cierto paralelismo con el árbol de la vida y de la muerte de la Biblia. En ambos casos, el deseo de la fruta prohibida conduce inevitablemente a la muerte. En *La Casa de Bernarda Alba* el olivo, aunque tenga un simbolismo deseable, de vida y libertad, es equivalente a la muerte. Esto se ha visto al estudiar La hija de la Librada, quien por haber tenido relaciones sexuales siendo soltera, debe matar a su propio hijo. El personaje, quien no tiene una identificación propia, es símbolo de frustración porque su vida resulta arrebatada como consecuencia de las reglas que regían la conducta del pueblo.

Otro símbolo compuesto por fuerzas opuestas es la maroma. Al estudiar dicho objeto, se ha llegado a la conclusión de que contiene connotaciones de amor y muerte. Hemos visto cómo el símbolo ambivalente representa fuerzas opuestas –el deseo y la represión- y al mismo tiempo desemboca en la frustración debido a que la fuerza de signo negativo termina imponiéndose. En el caso de la maroma la explicación se encuentra en que la fuerza negativa (la muerte) es más fuerte que la positiva (el amor). Por lo tanto la frustración es inevitable. Esto se ha visto al analizar el amor, tanto para la hija de la Librada como para Adela. En ambos casos ha resultado imposible y en los dos casos termina en la muerte. En los dos casos una fuerza superior al ser humano indica el camino que los personajes deben seguir.

En el caso de La hija de la Librada, unos perros llevados por la mano de Dios, revelan su pecado. En el segundo caso, cuando Adela trata de verse con Pepe el Romano, La Poncia le dice que no vaya contra la ley de Dios. Estos hechos indican un camino predeterminado que conduce a una frustración inevitable. No obstante, al estudiar el carácter de Adela, se evidencia la incapacidad de aceptar un destino predeterminado. Al analizar la estrella fugaz se ve que Adela en cambio desafía el destino, y va en contra de las normas y las creencias de la época. En Adela, por ende la frustración toma notas superlativas si se compara con las hermanas, debido a que ninguna de ellas se opone a una vida sin amor como hace Adela. El simbolismo utilizado para mostrar tanto el amor como el amor frustrado resulta ser la maroma. Se ha visto que al mismo tiempo que representa el lazo de unión del amor, también simboliza el amor frustrado.



El último símbolo que se ha analizado es el mar. Dicho símbolo ha sido estudiado por varios críticos pero no desde un punto ambivalente. Por ende se ha tratado de analizarlo partiendo de afirmaciones de otros críticos, como Gil y Sharp (1961) pero observándola desde un punto ambivalente, estudiando las dos cargas. En este estudio se ha analizado el discurso poético de María Josefa. Se ha visto que el correr de las aguas expresa el dinamismo de la vida. Es precisamente aquí donde se encuentra el significado positivo del mar. Pero en el monólogo de María Josefa se ve como de repente el mar, un lugar de felicidad se transformara en una imagen de una tragedia. El mar sin espuma viene a representar el vacío y esterilidad de sus nietas. Por un lado es el lugar de la alegría, de la vitalidad y de la fecundidad, pero por otro lado también es el lugar de la angustia, del dolor y del luto.

Durante la obra entera la frustración se hace presente a través de fuerzas antitéticas que se manifiestan a través de los símbolos recién mencionados. Un hecho que puede advertirse es que el símbolo ambivalente y las fuerzas contradictorias en numerosas ocasiones también se personifican en protagonistas. Esto ha sido evidente al analizar a Adela y a Bernarda, quienes representan un grupo ambivalente donde cada personaje actúa como una fuerza opuesta, lo cual lleva hacia una tensión permanente entre una persona positiva y negativa.

## **Bibliografía**

Arango, Manuel Antonio. (1998) *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Cabrera, Vicente. (1978) "Poetic Structure in Lorca's La Casa de Bernarda Alba". *Hispania*, Vol. 61, No. 3 (Sep., 1978), pp. 466-471. [En línea] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/341073>. [Fecha de consulta: 1 abril 2014].

Dolan, Kathleen. (1980) "Time, Irony, and Negation in Lorca's Last Three Plays". *Hispania*, Vol. 63, No. 3. pp. 514-522. [En línea] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/341005> . [Fecha de Consulta: 1 abril, 2014].

Freud, Sigmund. (1986) *El malestar en la cultura*. Volumen 21. Buenos Aires: Amorrortus

Galán Martínez, Rosario. (1990) "El simbolismo en el Romancero Gitano". Universidad de Cadiz. [En línea]. Disponible en:

<http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/7581/14029923.pdf?sequence=1>

[Fecha de consulta: 26 de octubre de 2012].

García Lorca, Federico. (2012) *La Casa de Bernarda Alba*. Madrid: Alianza Editorial.

Greenfield, Sumner M. (1955) "Poetry and Stagecraft in *La casa de Bernarda Alba*".

*Hispania*, Vol. 38, No. 4 (Dec., 1955), pp. 456-461. [En Línea] Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/335325> . [Fecha de consulta: 1 de abril 2014].

Komar, Emilio. (1996) *Orden y misterio*. Rosario: Fraternitas/Emecé.

León Vegas, Carolina. (1983) *Ausencia, prohibición y carencia Estudio de los personajes*

*masculinos y el deseo frustrado en tres obras de García Lorca*. Tesis. Lunds Universitet,

Språk- och Litteraturvetenskapligt centrum Spanska.

Lumbreras García, Pedro y Lumbreras Sanchón, Sara. (2012) "Introducción". García Lorca,

Federico. *Romancero Gitano*. Madrid: Akal

Martines Qutiño, Luis. (2010) "Prólogo". García Lorca, Federico. *La Casa de Bernarda*

*Alba*. Buenos Aires: Losada

Platas Tasende, Ana maría. (2011) *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa, Puig.

Enric Ainsa. (2012) "El yo y el ello". [En línea] Disponible en:

[enric.indexcat.cat/filosofia/fl1.pdf](http://enric.indexcat.cat/filosofia/fl1.pdf) . [Fecha de consulta: 26 de octubre 2012].

Serrano Begega, Carmen. (2012) "La obra poética de Federico García Lorca. Breve estudio

de la metáfora lorquiana". [En línea]. Disponible en:

[www.fidescu.org/attachments/article/73/Carmen\\_Serrano.pdf](http://www.fidescu.org/attachments/article/73/Carmen_Serrano.pdf). [Fecha de consulta: 1 abril]

Sharp, Thomas. (1961) "The Mechanics of Lorca's Drama in *La Casa de Bernarda Alba*"

*Hispania*, Vol. 44, No. 2 (May, 1961), pp. 230-233. [En línea] Disponible en:

<http://www.jstor.org/stable/334897> . [Fecha de consulta: 1 abril 2014].

Tusón, Vicente y Lázaro, Fernando. (1999) *Literatura del Siglo XX*. Madrid: Grupo Anaya.

Zdenek, Joseph W. (1955) "La Mujer y la Frustración en Las Comedias de García Lorca".

[En línea]. Disponible en: [www.jstor.org/www.bibproxy.du.se/stable/334649?seq=1](http://www.jstor.org/www.bibproxy.du.se/stable/334649?seq=1). [Fecha de

consulta: 22 de noviembre de 2012].