

José Francisco da Silva Filho

Un análisis mitopoético e imaginal
de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García
Lorca,
y *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues

Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Tesis Doctoral

Dirección académica: doctor José Ramón López García

Universidad Autónoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Bellaterra 2013

SUMARIO

Agradecimientos	05
Presentación	08
Introducción	11
PRIMER CAPÍTULO: El mito y las imágenes en cuestión	19
1. LAS MIRADAS	20
1.1 Mirada conceptual	21
1.2 Mirada histórica	24
2. LAS IMÁGENES	32
2.1 Imagen profunda	33
2.2 Imagen onírica	43
SEGUNDO CAPÍTULO: El inframundo y el teatro en escena	48

1. LOS DESCENSOS	49
1.1 Descenso de Psique	50
1.2 Descenso de Perséfone	55
2. LAS REPRESENTACIONES	61
2.1 Representación del relato mítico	62
2.2 Representación del género dramático	69
3. LOS DRAMATURGOS	82
3.1 El teatro de Nelson Rodrigues	83
3.2 El teatro de García Lorca	89
TERCER CAPÍTULO: Los arquetipos y las obras en comparación	95
1. <i>DOROTÉIA Y LA CASA...</i> : TEMAS ARQUETÍPICOS	96
1.1 Lo femenino	97
1.2 La familia	112
2. <i>DOROTÉIA Y LA CASA...</i> : TEMAS CIRCUNDANTES	132

2.1 El hogar	133
2.2 La religión	142
2.3 La sexualidad	150
3. <i>DOROTÉIA Y LA CASA...: OTRAS APROXIMACIONES</i>	167
3.1 <i>Dorotéia</i> y Psique	168
3.2 <i>La casa de Bernarda Alba</i> y Perséfone	174
CUARTO CAPÍTULO: Lo sentimental y lo imaginal en análisis	181
1. LOS SENTIMIENTOS	182
1.1 Espacio sentimental	183
1.1.1 deseo	188
1.1.2 envidia	195
1.1.3 amor-odio	201
1.1.4 culpabilidad	208

2. LO IMAGINAL	216
2.1 Espacio imaginal	217
2.1.1 oscuridad	221
2.1.2 sueño	229
2.1.3 invisibilidad	236
2.1.4 abismo	243
2.1.5 clan	252
CONSIDERACIONES FINALES	258
BIBLIOGRAFÍA CITADA	275
ANEXOS FOTOGRÁFICOS	288

AGRADECIMENTOS

La elaboración de una tesis doctoral es un ejercicio de reflexión y escritura solitario. En cierto modo, se asemeja al proceso de montaje de un monólogo en que un actor/actriz en un escenario, a solas, se sumerge en el mundo imaginal de la creación. Tras un tiempo de incertidumbre en que ha tenido que construir, deconstruir y reconstruir las ideas, llega el momento en que tanto el artista como el doctorando tienen que ponerse delante de un público, sin compañía de nadie, y defender con su alma lo creado. No obstante, no hubieran llegado al resultado sin la colaboración de otras personas como un director con observaciones y aportes en cada etapa del proceso creativo, otros profesionales de su área con informaciones adicionales, amigos con consejos y apoyo, entre otros –por lo tanto, también es fruto de un trabajo colectivo.

Habiendo reconocido que una tesis doctoral tiene implicaciones colectivas, aunque la escribe una persona, a continuación nombraré a aquellas que hicieron posible esta investigación y a quienes agradezco su participación:

- Al personal de la Universidad Autónoma de Barcelona por la buena acogida durante estos años de convivencia académica.
- A la Dra. Meri Torras por su ayuda constante en los trámites de mi beca del Programa Alban, así como por haber dirigido mi trabajo del Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Gracias por su amabilidad y generosidad impares.
- Al Dr. José Ramón López García por haber aceptado la dirección de esta tesis doctoral, demostrando confianza en este proyecto investigativo. Gracias por sus valiosas observaciones y paciente verificación.
- Al Dr. Enric Sullá por ayudarme en los trámites para que la presentación de esta tesis se diera. Gracias por hacer menos complicadas las gestiones.
- A la Dra. Carmen Cáliz por haber abierto las puertas de su hogar para recibir a los compañeros del máster y a mí, acercándome a la obra de James Hillman, autor fundamental para el desarrollo de esta investigación.
- A los profesores de las universidades españolas y brasileñas que contribuyeron a mi formación, especialmente al Dr. Jorge Araujo, por la revisión de buena parte este trabajo, y al Dr. André Mitidieri, por su incesante espíritu de colaboración.
- A los compañeros del Máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada – Andréia, Cristina, Fernanda, Ivan, Jorge, Juan Pablo, Manuel, Maricarmen y Verónica –con quienes estreché lazos de amistad tan fuertes que representaron para mí una familia en Catalunya.

- A mis dos familias: la de Brasil, porque constantemente me hizo llegar su cariño y abundantes bendiciones, aunque estuvo obligada a convivir con la “saudade” durante los años de mi estancia en Barcelona; la de España –el mayor regalo que esta tierra lejana me ha brindado ha sido una esposa y dos hijos–, por haber asumido este proyecto “mío” como si fuera “nuestro”.
- A los amigos y amigas de ambos lados del Atlántico que me han escuchado y dado ánimo en los momentos de vacilación, ayudándome a seguir adelante.
- Al Programa Alban de Becas de Alto Nivel de la Unión Europea para América Latina por haberme otorgado una beca de estudios de postgrado, cuya ayuda financiera ha contribuido a este proyecto.
- Por último a Nelson Rodrigues y a Federico García Lorca que con su producción dramática han logrado tocar tan fondo el alma humana.

Palabras clave

Teatro, Mitopoético, psicología, García Lorca, Nelson Rodrigues,

Esta investigación tiene como propuesta analizar las obras dramáticas *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1898–1936) y *Dorotéia*, del brasileño Nelson Rodrigues (1912-1980), desde el marco de la literatura comparada. Se ha buscado elucidar no tanto los elementos visibles y explícitos que pueden aproximar ambos textos, sino desentrañar más el aspecto simbólico, implícito y mítico que conllevan en su interior. Como uno de los objetivos de este trabajo es hacer un análisis mitopoético, el primer capítulo inicia con algunas reflexiones sobre el concepto de mito. En la búsqueda por crear un campo de diálogo entre los relatos míticos con el *corpus* literario matriz de esta investigación, la segunda parte de este capítulo está dedicada a las imágenes bajo el enfoque de la psicología arquetípica, de donde se ha extraído el concepto de lo “imaginal” que apunta el *modus operandi* de este ensayo. Como el tipo de análisis propuesto se inserta en el ámbito mitopoético, el segundo capítulo aproxima los dos textos modernos a los relatos mítico de Psique y Perséfone. Estos dos personajes femeninos bajan al reino del inframundo, donde logran un crecimiento interior, lo que se asemeja a los procesos psíquicos vividos por los personajes principales de las obras que elegimos para esta investigación. Este capítulo, también aborda el género dramático y el teatro de Nelson Rodrigues y García Lorca, autores de las obras que consagramos para este ensayo. El tercer capítulo desarrolla un ejercicio de comparación entre *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba*: primero, se aborda lo femenino y la familia como temas arquetípicos; luego, el hogar, la religión y la sexualidad como temas circundantes; y, finalmente, se aproximan las historias de *Dorotéia* y Psique y de *La casa de Bernarda Alba* y Perséfone. El último capítulo se compone de dos apartados: uno trata de los sentimientos inferiores y otro de las imágenes “almadas” de las obras –medios utilizados para acceder a la realidad psíquica de los personajes. Debido a la importancia dada a la imagen en este trabajo, hemos seleccionado unas fotografías de montajes de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba*, relacionándolas con las cuestiones que hemos tratado en los dos últimos capítulos de esta tesis, imágenes que se reproducen en el anexo de esta tesis.

PRESENTACIÓN

Esta investigación es el resultado de un magnetismo hacia el teatro que empezó en mi infancia cuando tuve por primera vez el contacto con el mundo de los tablados. Los estudiantes de cuarto de primaria fuimos a un teatro a ver la puesta de escena de *Los tres cerditos* y allí encontré un mundo de imágenes donde las criaturas encantadas y los sueños mágicos que poblaban mi pequeño reino infantil tomaban vida. Años después, este mismo arte logró encandilar mis ojos de adolescente a través de imágenes censurables, cuando en el Brasil de los años 70, y como parte de mecanismos de protesta contra la censura y la represión del momento, se mostraban en diversos escenarios cuerpos desnudos, así como todo tipo de inclinaciones sexuales, instintivas y patológicas, vistas en aquel entonces como inapropiadas. Hoy día, pasadas unas décadas, este arte sigue ejerciendo sus encantos sobre mí, de modo que continúo yendo a su encuentro con el corazón lleno de expectativas. Y cuando las luces se apagan y las cortinas van lentamente abriéndose, me dejo nuevamente conducir por él al mundo de la imaginación. Confieso –y que quede aquí entre nosotros– que tengo mis preferencias. Me fascina ir a aquellos mundos cuyos seres imaginativos viven situaciones límite y donde se pone en discusión estados agudamente antagónicos. Son aquellas piezas que tienen la capacidad de remitir al sentido trágico de la existencia humana cuyos personajes realizan un viaje de bajada hacia las regiones más profundas y oscuras del alma humana.

Soy aficionado a un tipo de obra teatral que, como la define Federico García Lorca, «se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un

traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre...» (GARCÍA LORCA, 1997, 14). Es este tipo de teatro el que me inspira preguntas como: ¿Por qué sentimos la necesidad de contemplar criaturas arrastrándose y sufriendo ante fuerzas opuestas? ¿Por qué en el siglo XXI, cuando el pensamiento lógico y la tecnología reinan casi de modo absoluto, aún existen autores y espectadores interesados por las tragedias griegas y su mundo mítico y simbólico? ¿Por qué nos encanta ver a imágenes de personajes erotizados, abyectos y crueles que forman parte del teatro antiguo y moderno? Quizá tenga la respuesta Nelson Rodrigues al declarar en una entrevista que «O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós» (*apud* CASTRO, 273). Es justamente con la obra de estos dos grandes nombres de la dramaturgia occidental del siglo XX, con la que pretendemos dialogar en este trabajo.

El texto dramático siempre ha ocupado un lugar relevante en mis trabajos académicos, por lo cual escribí una tesina que presenté en la Universidad Autónoma de Barcelona hace unos años en la que efectué un análisis de las relaciones familiares en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, y en *Álbum de familia*, del brasileño Nelson Rodrigues. Con ese estudio preliminar pude percibir que tanto en las obras de los dramaturgos como en muchas otras de otros autores que pertenecen a la historia del teatro occidental existe no sólo la presencia de elementos trágicos, sino además una conexión que las vincula a figuras míticas de la antigüedad. Así nació la necesidad de profundizar mis estudios de los mitos, una búsqueda para poder identificar estas referencias en los textos elegidos y para poder entender las razones que han llevado a tantos escritores dramáticos de diversas épocas a reutilizar los relatos mitológicos como una forma de expresar los problemas del ser humano en su momento y entorno.

Somos conscientes de la complejidad de llevar a cabo un análisis sobre los mitos ya que éstos son plurisignificativos y pueden llevarnos en múltiples y paralelas direcciones. Sin embargo, sabemos que una investigación implica un desafío y he aceptado este reto usando como herramienta para abrir caminos algunos textos de investigadores que, buscando un acercamiento a este universo mitológico, ya realizaron recorridos semejantes.

Mi intuición me dicta que vivimos una época donde el hombre ha cerrado sus ojos y oídos a la naturaleza, que ha sido desplazada por las formas artificiales. El mundo natural aún se muestra y nos habla de forma simbólica, sin embargo, es el ser humano quien ha quedado sordo y ciego ante su lenguaje. Si los árboles están pelados o con sus hojas, ello nos puede indicaren qué época del año estamos, no obstante, a menudo nos damos cuenta del cambio de las estaciones a través de la televisión. La posición del sol en el cielo nos dice la hora del día, pero preferimos una cadena con punteros en la muñeca. Aunque la tecnología esté sustituyendo a la magia y las máquinas ocupen cada vez más el lugar del ser humano en nuestra época computerizada, ciertos comportamientos míticos perviven. Es una paradoja que nos lleva a reflexionar sobre el hecho de que el ser humano nunca ha estado tan aislado como en los tiempos actuales, es decir, en la era de las comunicaciones, en la cual se pasa horas hablando a través de artilugios tecnológicos, como el teléfono móvil o a través de aplicaciones o programas de Internet, y pese a todo ello poco dicen de sí mismos y de su estado de soledad inconfesable.

INTRODUCCIÓN

A pesar de las múltiples transformaciones que la humanidad y el arte de la representación han sufrido desde la antigüedad, algunas obras del teatro moderno aún mantienen una estructura y una representación del imaginario que evocan las formas de la tragedia antigua y su mundo mítico y simbólico. Este es el caso de *Dorotéia*¹, de Nelson Rodrigues, y de *La casa de Bernarda Alba*², de Federico García Lorca.

Para llevar a cabo el análisis de ambas obras, vamos aplicar una metodología interdisciplinaria, que recurre a las ideas desarrolladas por la Psicología Arquetípica. Según nuestro punto de vista, esta escuela psicoanalítica puede contribuir a los estudios literarios puesto que se dedica a observar la capacidad imaginativa del ser humano, un planteamiento que nos ayuda a entender no sólo el proceso de creación de los mitos, sino, además, el propio teatro, un arte que se forma y ocurre en el reino de la imaginación. Si la literatura es fruto de la imaginación del artista y el psicoanálisis se dedica a estudiar la fantasía humana como parte de su tejido inconsciente, podemos concluir que ambos campos dialogan y que pueden enriquecerse mutuamente³. Otra de las aportaciones de la Psicología Arquetípica a este trabajo es valorar las oposiciones binarias (ejemplo, vida-muerte, luz-oscuridad, entre otros) como elementos que se complementan, a la vez que se defiende la idea de que hay una interconexión entre todo lo que existe, posicionamiento que aplicará para el estudio tanto de los mitos como de las obras seleccionadas. También propone esta disciplina una visión más crítica sobre las patologías, al considerar que los instintos y los desvíos de la personalidad humana (tan recurrentes en los personajes que serán estudiados), no son

¹ De las diecisiete piezas que ha escrito Nelson Rodrigues, existe una clasificación hecha por el importante estudioso Sábato Magaldi, quien, de acuerdo con el dramaturgo, no aplica para dicha ordenación un criterio cronológico, sino temático. *Dorotéia*, escrita en 1947, forma parte de las piezas llamadas míticas.

² Sobre este «Drama de mujeres en los pueblos de España», comenta Francisco García Lorca: «El manuscrito de esta obra, la última que el poeta escribiera, está fechado el 19 de junio de 1936, dois meses antes de su muerte. En representaciones póstumas en las más diversas lenguas, y en un ámbito geográfico que abarca todos los continentes, *La casa de Bernarda Alba* ha contribuido a la fama de su autor...» (372).

³ «Freud siempre profesó enorme admiración por los grandes escritores que, guiados por su intuición, desvelaron las profundidades del alma humana. En este sentido, Sófocles en su *Edipo Rey*, o Shakespeare en su *Hamlet*, Cervantes en su *Don Quijote* o Dostoievski en sus diversas novelas. Todos ellos pintan la condición humana que el psicoanálisis posteriormente, desvelaría de manera sistematizada» (BALENCIAGA, 50).

en su esencia algo negativo que debe ser combatido, sino, más bien, un ejercicio que lleva a alcanzar al ser humano una conciencia más profunda.

A través de un estudio comparativo de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* que enlaza ambas obras con los relatos míticos de Psique y Perséfone, pretendemos demostrar, por un lado, que el mundo mítico se actualiza en la producción teatral de estos dos autores, al tiempo que, por otro, se comprueba que dichos mitos están presentes en la imaginación creativa de todo hombre, puesto que le hablan de historias que ha vivido en su vida cotidiana, como de emociones que ha sentido o va a sentir en algún momento de su existencia. El hecho de que el mito sea atemporal—no pasó a existir a partir de una fecha determinada— y que tampoco surgiera en un lugar específico del planeta —ocurrió en la mente y en la vida de pueblos de la antigüedad— le permite estar conectado a cualquier cultura de distintas épocas. Así pues, partiremos de él para proceder a una búsqueda que identifique un parentesco entre los dos autores, sus culturas y la larga tradición del teatro occidental. Los sentimientos sombríos y las situaciones dramáticas que muchos personajes míticos experimentan en las tragedias griegas —sea a través de sus crímenes de sangre, deseos prohibidos, adulterios o venganzas —, se actualizan en la producción teatral de García Lorca y Rodrigues.

Aunque hemos comprobado que en la obra dramática del escritor brasileño y del español los aspectos míticos son recurrentes, por una cuestión de limitación operacional y propósito, hemos seleccionados un único texto de cada autor. El criterio que nos ha llevado a esta elección se basa, primero, en su importancia como tales obras teatrales relevantes en el conjunto de su producción literaria y como parte del teatro universal. En segundo término, porque, como cabe esperar y veremos más adelante, encontramos elementos recurrentes que ponen de manifiesto un cierto diálogo mutuo las obras y entre los mitos asociados a ellas. Nuestra hipótesis es que más allá de las evidentes diferencias entre *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* y sus autores⁴ existe una proximidad entre se da en un nivel profundo, a través de su

⁴*Dorotéia* posee una naturaleza sobrenatural: una casa sin habitaciones, tres viudas que nunca duermen, una joven mortinada cuyo novio es un par de botines, una mujer que busca la fealdad para redimir sus pecados). Este aspecto se podría considerar opuesto a *La casa de Bernarda Alba*, que posee un tono

trasfondo mitopoético e «imaginal»⁵. Creemos que son dos obras que, por un lado, nos acercan a la realidad psíquica femenina y que, por otro, logran materializar imágenes y sentimientos arquetípicos comunes a todo individuo.

Sin embargo, algunos interrogantes han persistido. ¿Cómo lograr aportar algo de originalidad cuando hablamos de dos piezas que han hecho correr tanta tinta y han producido tantos estudios académicos? ¿Cómo es posible encontrar espacios de intersección en dos obras que fueron producidas en distintos contextos espacio-temporales, una en España en 1936 y la otra en Brasil en 1945, y en sistemas culturales en muchos sentidos alejados? Más allá de estas diferencias que saltan a la vista cuando nos acercamos a ellas, hay que tener claro que ningún trabajo académico tendrá la capacidad de identificar cuantas huellas han sido dejadas por un autor, o de explotar todas las posibles lecturas y, por lo tanto, siempre podremos encontrar caminos nuevos. Por otra parte, si ambos autores han logrado un reconocimiento universal, se debe en gran medida a que sus textos reflejan principalmente aspectos humanos que es posible interpretar, al margen de contextos lingüísticos, sociales y geográficos específicos.

Las razones que podrían dificultar o hacer inviable este proyecto se desvanecen cuando cambiamos el enfoque y dejamos de mirar sólo lo divergente, lo aparente y el localismo de estas obras y comenzamos una búsqueda para identificar cuánto hay de convergente, de profundo y de universal en ellas. Creemos que el desafío de un trabajo de investigación radica en desvelar algo y, si es posible, poner de manifiesto elementos implícitos que puedan suscitar nuevas discusiones.

Los estudios que buscan interpretar las obras literarias a luz del psicoanálisis suelen detenerse particularmente en el ámbito del contenido más que en el de su forma⁶. En

más realista, pues: «Tal predilección por *La casa*, aparte los innegables méritos de la obra, tiene que ver con las ideas estéticas imperantes en la época en que esa última producción lorquiana se conoce y difunde. Me refiero, claro está, a la boga del llamado realismo social. Frente a *Bodas de sangre* o *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* impresiona por la ausencia casi total de elementos líricos, simbólicos o míticos» (FEAL, 87).

⁵Citando a Henry Corbin, James Hillman hace uso del término «imaginal» para distinguirlo del de imaginario, toda vez que considera que la imaginación no tiene una función únicamente reproductiva, sino más bien productiva (1999a, 59).

⁶ Paul Julian Smith, en la «Introduction» de su libro *The theatre of García Lorca* – *Text, Performance*,

cambio, además de revelar los aspectos implícitos de un texto dramático escrito, la Psicología Arquetípica puede ayudarnos en un análisis de las formas concretas mediante los objetos escénicos, ya que considera que todos los objetos poseen una fisionomía estética. Nuestra propuesta, pues, consiste en un análisis de los textos en un nivel más profundo, de los vínculos que subyacen en lo externo, entendido este como aquel nivel aparente en el que se manifiestan diferencias con respecto al estilo, el lenguaje y el argumento.

Como es evidente, nuestra proposición se inserta asimismo en el ámbito de la Literatura Comparada, disciplina que se ha caracterizado como un espacio de debates muy intenso en la época contemporánea, y cuya larga trayectoria y evaluaciones críticas sobre ella, no aspiramos a desmenuzar ahora. Más bien, lo que pretendemos es señalar algunos aspectos que nos ayuden a elucidar mejor nuestro planteamiento, y usar la comparatista como método interpretativo de dos obras teatrales de dos autores de distintas nacionalidades y culturas, pero como ya ha sido expuesto anteriormente, confrontando estos dramas modernos con dos relatos de diosas míticas. De igual forma, es importante aclarar que en los estudios comparados actuales no se analizan dos textos buscando demostrar una relación de fuente-influencia y, por consiguiente, no podemos concebir que entre ellos exista una relación de dependencia o sometimiento, es decir, que los relatos clásicos sean necesariamente modelos/superiores en relación a los textos modernos. De este modo, cuando nos propusimos comparar *La casa de Bernarda Alba* con *Dorotéia*, y luego ésta con el mito de Psique y aquella con el mito de Perséfone, este planteamiento no significa que el texto 1 habla «del» texto 2, sino que habla «con», o mejor dicho, que ambos dialogan entre sí a través de conexiones intertextuales. Pretendemos, pues, poner en evidencia a lo largo de nuestro trabajo las coincidencias que se dan no tanto en la superficie de los relatos como en sus raíces, a nivel más profundo. Esta noción abre la posibilidad de crear interconexiones entre textos que se transforman, permitiendo que

Psychoanalysis, comenta: «Hence if I draw in this book not on Freud's literary or cultural texts but on his clinical or metapsychological words, it is not because I seek, as some previous critics have, to pathologize García Lorca or his characters, indeed, a psychoanalytic reading, as I understand it, must transcend both author and protagonist. (...) Psychoanalysis can thus attempt to incorporate at a theoretical level the most delicate, fragile, and pleasurable aspect of the theatrical experience - dramatic rhythm» (10).

la asimilación genere algo nuevo. En el momento que volcamos nuestra mirada a la versión homérica de Perséfone y al texto de Apuleyo sobre Psique, estos textos sufren una revisión y se actualizan, gesto que propicia ese sentido de quiebre de jerarquía que Carvalhal comenta al analizar el ensayo «Kafka y sus precursores», «Como se vê, para Borges, é o texto de Kakfa que faz realçar o texto anterior e lhe dá sentido. Ele o revaloriza ao convertê-lo em um de seus precursores. Desse modo, se dívida há, é do texto anterior com aquele que provoca sua redescoberta» (CARVALHAL, 65).

En este sentido, nuestro trabajo es una especie de ejercicio intertextual en el que vamos a echar mano de ejemplos de los textos comparados a fin de encontrar puentes que los unan en un movimiento de ida y vuelta⁷. Aun dentro del campo de los estudios comparados, nuestro análisis tiene un carácter interdisciplinar al establecer un diálogo entre la literatura y la psicología, pues vamos a recurrir a la psicología arquetipal y a las ideas fundamentales de su James Hillman, su principal representante⁸. En síntesis, lo que planteamos es hacer un análisis de obras literarias, a partir de las conexiones intertextuales e interdisciplinarias, tomando como método los estudios comparados que, como hemos observado, ha buscado borrar las fronteras que separan no solamente las obras literarias, sino además la literatura de otras ciencias⁹.

Con el fin de entender mejor la relación que hay entre las dos obras seleccionadas y lo mítico-literario es necesario dar marcha atrás y analizar en profundidad tanto la

⁷En su texto «Operaciones Hipertextuales», Sebastián Bianchi comenta que Genette, en su libro *Palimpsestos*, habla de cinco relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad. Define a la primera como la «copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro»; a la segunda, como la relación que «el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto», es decir: títulos, subtítulos, prefacios, etc.; la metatextualidad, por su parte, es «la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo. (...) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica»; la cuarta categoría, la architextualidad, es definida por Genette como una relación «completamente muda que, como máximo articula una mención paratextual (novela, relato, poemas) de pura pertenencia taxonómica»; y por último, la hipertextualidad, a la que define como «toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario» Cfr. <http://hecate.com.ar/bianchi/operacione.html>.

⁸James Hillman (1926-2011) psicólogo norteamericano que a partir de Jung desarrolló una corriente de pensamiento conocida como *psicología arquetípica*; ha publicado libros de filosofía, arte y mitología; con *Re-imaginar la psicología* fue nominado al Premio Pulitzer.

⁹Respecto a la intertextualidad y los estudios comparados, comenta Carvalhal: «Outros campos da investigação comparatista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o da relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares que ampliaram os pontos de interesse e as formas de “pôr em relação”, características da literatura comparada» (73).

naturaleza de los mitos como las diferentes acepciones que se le han atribuido a lo largo de la historia occidental, lo que constituirá la primera parte del primer capítulo de este trabajo. Como toda investigación de esta naturaleza, elegimos *a priori* algunas direcciones teóricas de la mitopoética para orientar la trayectoria investigadora, así que vamos a dar énfasis a autores como Mircea Eliade, Ernst Cassirer y James Hillman –quienes abordan este tema desde una perspectiva más mítico-simbólica¹⁰–, sin desmerecer la importancia de los trabajos que siguen otras vertientes¹¹. En este apartado veremos cómo las definiciones cambian según el enfoque que se le da a los mitos y, seguidamente, a partir de qué mirada particular vamos a observarlos en este trabajo. En la segunda parte de este capítulo, trataremos la imaginación bajo la perspectiva de los estudios de la psicología arquetípica y de las ideas de uno de sus fundadores, James Hillman. Además en esta sección analizaremos la relación entre psicoanálisis y literatura, y definiremos conceptos como sueño, alma, *anima mundi* y *mundus imaginalis* a partir de la escuela arquetípica.

En el segundo capítulo, inicialmente vamos a analizar la idea de descenso a las regiones oscuras a través de la muerte. Para ello remitiremos al uso de la mitología que nos ofrece el Reino de Hades como imagen del mundo de los muertos y a un conjunto de relatos de personajes míticos que estuvieron en el inframundo como Psique y Perséfone. La primera parte la dedicaremos al descenso de Psique al inframundo, justo después de la bajada de Perséfone a esta región subterránea, imágenes que hablan de un proceso que, aunque doloroso, conlleva un desarrollo interior, hecho que las aproxima a otros personajes femeninos de las obras modernas que estamos estudiando. Seguidamente dirigiremos nuestra atención hacia el teatro,

¹⁰Tomamos esta clasificación la tomamos de Francisco Javier Ordiz Vázquez, quien apunta a Eliade, Cassirer y Durant como investigadores que siguieron esta dirección mítico-simbólica, grupo al que añadiremos a James Hillman, una vez que éste, semejante a aquéllos, también ha partido de los estudios junguianos del mito para desarrollar sus ideas (8-9). Cuando hablamos de «simbolismo» haremos referencia a otro modo de pensar que no es el «cientificismo», que se basa en el empirismo y que ganó espacio en la sociedad moderna. Lo que queremos es validar otra forma de percepción del mundo que no sea solamente a través de la razón y de los sentidos. El ser humano posee otra capacidad de percibir las cosas que no están en el espíritu (el intelecto), ni en el cuerpo (lo sensorial), sino en el alma (la imaginación). Este rasgo simbólico encontró en los mitos una forma de convertirse en imagen y vino a posibilitar una experiencia más profunda del ser.

¹¹Respecto a esta cuestión, se puede leer el capítulo «La interpretación de los mitos en el siglo XX» de la obra de Carlos García Gual, en el señalan tres orientaciones básicas en los estudios sobre mitología antigua: simbolismo, funcionalismo y estructuralismo (103-128).

dedicando un breve estudio panorámico desde su origen en la antigüedad hasta el concepto de lo trágico en la modernidad. Además, analizaremos la presencia de los héroes míticos en el género dramático y los cambios ocurridos en la transición del mito vivo al mito literario. Dando continuidad a esta cuestión, en la tercera parte de este apartado situaremos a los dos autores y su producción literaria, dando énfasis a sus obras teatrales. En este punto, examinaremos el contexto social y artístico de la primera mitad del siglo XX, el cual, de varios modos, determinó la creación artística de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca.

En el tercer capítulo nos dedicaremos a comparar las dos obras escogidas para este estudio – *Dorotéia* de Nelson Rodrigues y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca – a través de los «Temas arquetípicos», tales como lo femenino y la familia, y los «Temas circundantes» a estos que se ponen de manifiesto, como el hogar, la religión y la sexualidad, y observaremos sus vínculos con los relatos mítico-literarios de Psique y Perséfone. Para llevar a cabo el análisis comparado de *Dorotéia* con Psique tomamos como referencia el texto *El asno de oro*, de Apuleyo, que presenta la historia de este personaje mitológico con el dios Eros. En cuanto a la comparación del texto moderno de *La casa de Bernarda Alba* con el mito clásico de Perséfone, recurriremos a la versión conocida como *Himno Homérico a Deméter*, en el que se relata la vida de esta diosa primaveral con su madre Deméter¹².

Desde luego, deseamos dejar claro que el propósito principal de nuestro trabajo no es señalar solamente las correspondencias explícitas entre las dos obras modernas, ni tampoco entre éstas y los relatos mitológicos. Nuestra intención es ir más allá y examinar qué aproximación, a un nivel más profundo, puede darse entre textos tan diferentes en apariencia. Por tanto, tenemos como meta desarrollar un análisis vertical de las obras, observando no tanto las semejanzas aparentes, como las más subyacentes.

¹²Como aclara Torres Guerra en la «Introducción» en su edición castellano al texto, «“El *Himno a Deméter*” es el segundo texto de una colección de treinta y tres himnos hexamétricos que nos han sido transmitidos bajo el nombre de Homero, el cual (si entendemos por “Homero” el auto de la *Iliada* o la *Odisea*) no debió de componer ninguno de estos poemas» (13).

El cuarto capítulo lo consagraremos al estudio de las obras que elegimos para nuestra investigación dando énfasis a pasajes de *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* que ponen de manifiesto dos aspectos esenciales: el espacio sentimental y el espacio «imaginal». Como el teatro es un arte que convierte las emociones en imagen, es importante observar qué tipos de sentimiento y atmósfera predominan en las dos piezas y cómo éstos se manifiestan a través de imágenes escénicas. Así pues, en la primera parte del capítulo examinaremos algunos de los sentimientos que incitan a los personajes a actuar de una determinada manera a lo largo de la obra, dando protagonismo a aquéllos que suelen ser rechazados y tildados de negativos. En la segunda parte, nos detendremos en lo imaginal – distinto del concepto «imaginado» que, como hemos señalado antes, tiene la connotación de algo irreal – al centrarnos en algunas imágenes concretas presentadas en las dos obras, en especial las más entrañables y profundas. Para desarrollar este apartado y con el propósito de desentrañar los significados ocultos en algunas escenas de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba*, nos remitiremos de nuevo a algunos textos de James Hillman como, por ejemplo, uno de sus estudios sobre el sentimiento («A função sentimento») y otro dedicado a las imágenes oníricas (*El sueño y el inframundo*).

En síntesis, sin olvidar otros textos teatrales que han sido igualmente relevantes a lo largo de sus carreras como dramaturgos, nuestra propuesta consiste en el estudio de estas dos obras de García Lorca y Rodrigues, una vez que ha sido en ellas en las que hemos encontrado aquellos elementos que nos permiten establecer un análisis comparativo desde un enfoque psicoanalítico. Aunque ya existan trabajos que relacionan la producción dramática de ambos autores con el universo trágico-mitológico, la comparación con los relatos mitológicos de Psique y Perséfone se justifica por la originalidad de un proyecto de investigación que aproxima personajes femeninos del universo lorquiano y rodriguiano a dos divinidades femeninas de la mitología griega.

PRIMER CAPÍTULO:

EL MITO Y LAS IMÁGENES EN CUESTIÓN

1. LAS MIRADAS

El Mundo «habla» al hombre y, para comprender este lenguaje, basta conocer los mitos y descifrar los símbolos. (ELIADE, 1991a, 149).

1.1 Mirada conceptual

Al aceptar que los mitos tienen funciones diversas y dependientes siempre del enfoque que les demos, y que no sólo explican la creación del mundo exterior, sino que, además explican las emociones que habitan en el interior del ser humano, reconocemos cuán difícil es definirlos bajo un concepto único. En lugar de iniciar nuestra exposición dando una definición de lo que es un mito, revisaremos distintas definiciones para después centrarnos en la versión más adecuada a nuestros intereses. Para llevar a cabo nuestro enfoque investigador, hace falta aclarar que no podemos encontrar el mito en su plenitud si lo buscamos desde una mirada estrictamente científica. Como ha observado correctamente E. Cassirer:

El hombre primitivo no mira a la naturaleza con los ojos de un naturalista que desea clasificar las cosas para satisfacer una curiosidad intelectual, ni se acerca a ella con intereses meramente pragmáticos o técnicos. (...) Su visión de la naturaleza no es puramente práctica ni meramente teórica, es *simpatética*; si descuidamos este punto no podremos abordar el pensamiento mítico (CASSIRER, 1997, 109).

Por lo tanto, del mismo modo que un religioso no va a encontrar el alma en un análisis del cuerpo, un científico no va a hallar únicamente datos empíricos en un análisis del mito. Se trata de actividades, experiencias y miradas distintas. Tras este posicionamiento, podemos entender que una de las definiciones inadecuadas sería entonces aquella que suele afirmar que los mitos son «ficción».

Aunque muchos de los relatos sean convertidos en literatura por los poetas griegos, éstos no son fruto del ingenio de un escritor, sino que ya existían antes en el imaginario colectivo y se perpetuaron de generación en generación. De ahí que García Gual señale que el mito: «es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son “historias de tribu” y viven en el país de la “memoria” comunitaria» (GARCÍA GUAL, 12).

Retomando la definición del mito como supuesta ficción, una tendencia también común en la aproximación al estudio de los mitos es aquella que les otorga la acepción de «fábulas» y narraciones «inventadas»¹³. La teoría alegórica respecto al mito parte de Platón y tiene diversos seguidores hasta nuestros días, los cuales consideran ideas abstractas a un fenómeno que trasciende a un entendimiento lógico. Lo mismo ocurre al Xvarnah persa que ha estudiado Henry Corbin.

Toda interpretación racionalista equivocaría aquí el camino de reducir esta figura a una alegoría, con el pretexto de que “personifica” el acto y el actuar del hombre. Pero dicha figura no es una construcción alegórica, sino una imagen primordial gracias a la cual es percibido un mundo de realidades que no es ni el mundo de los sentidos ni el mundo de las abstracciones del entendimiento (CORBIN, 49)¹⁴.

Esta explicación se ajusta a nuestro análisis de los mitos en tanto que éstos no son igualmente un producto de los sentidos ni de las abstracciones, sino que se manifestaron en el hombre de los albores. Estamos hablando de una época donde el mundo no era comprendido, sino vivido, y las experiencias no se basaban en el pensamiento, sino en la contemplación. En aquel entonces se consideraban los relatos míticos como una verdad acaecida en la antigüedad, momento en el cual a través de ellos el origen del mundo y la formación del hombre lograban un valor significativo¹⁵. Concretamente, Mircea Eliade habla del *in illo tempore* cuando el mito tenía un valor sagrado y, por ende, era elevado al nivel de verdad. El hombre de la prehistoria atribuía un origen mítico a todo, por tanto veía las cosas con una mirada personificadora. La existencia de la tierra era la prueba de que existió el mito

¹³ Sobre los mitos, Hans-Georg Gadamer señala: «Son historias “halladas”, o mejor: dentro de lo conocido desde hace largo tiempo, desde antiguo, halla el poeta algo nuevo que renueva lo viejo. En todo caso, el mito es lo conocido, la noticia que se esparce sin que sea necesario ni determinar su origen ni confirmarla» (26).

¹⁴ En el prólogo del libro de Henry Corbin se esclarece que Xvarnah, en el contexto islámico, «es una presencia que viene a habitar el alma de aquel que se orienta hacia la luz y que es, de este modo, iluminado» (11).

¹⁵ La fe en relación con la existencia de estos seres era algo sagrado e indudable, según señala Jacob Burckhardt: «No sólo estaba muy extendida la creencia de que los dioses y los hombres eran de la misma raza, sino que toda una serie de familias y de personalidades aisladas se enorgullecían de su ascendencia de dioses y héroes, y hasta creían poder enumerar, por lo menos, las generaciones intermedias» (61).

cosmogónico¹⁶ (cuando las cosas han sido creadas), bien como el mito del origen de la muerte (ELIADE, 1991a, 13) se comprobaba a través de la mortalidad del ser humano (cuando la muerte pasó a existir), por lo tanto era el Mundo¹⁷ el que confirmaba y daba veracidad a los mitos.

Otra descripción estereotipada que se suelen dar a los mitos es la que los definen como historias con referencias explícitas a dioses, sin embargo, como advierte G. S. Kirk, gran experto y estudioso del pensamiento griego, hay famosos héroes que ejercen un papel principal en los mitos griegos y que no son, de hecho, dioses, como Edipo y Perseo, donde la narración hace referencia a un hombre que transita entre seres humanos. Tras citar a autores que han expresado esta visión reduccionista en sus textos, el profesor Kirk apunta que: «Es una virtud de los eruditos clásicos la de que no son tan propensos a hacer esta clase de generalizaciones, al menos en su forma más simple; sin duda porque los héroes, que juegan tan gran papel en los mitos griegos, no son, obviamente, dioses» (KIRK, 24-25).

Más recientemente, los dioses y sus energías destructivas y re-creadoras se han convertido incluso en meras referencias poéticas y al perder la cosmovisión del mundo, nos hemos apartado de un universo en el que convivían dioses, semidioses, hombre y naturaleza. Hemos perdido el vínculo que nos ligaba a otras formas de vida y a un mundo simbólico. En este sentido, Joseph Campbell¹⁸ advierte que «cuando las

¹⁶ Los mitos pueden ser clasificados en cosmogónicos (cuando hablan de la creación del mundo), teogónicos (relatan el origen de los dioses) y escatológicos (narran el destino del hombre hasta su término).

¹⁷ Aquí escribimos la palabra «Mundo» con inicial en mayúscula para sacarla de su acepción común y dotarla de valores abstractos. Al personificarla, queremos decir que ésta no se limita a una mera etiqueta para asignar algo específico y externo, sino más bien una entidad portadora de valores universales e internos. Atribuimos a esta palabra un carácter personal con la intención de dejar de verla como un objeto cualquiera y convertirla en un sujeto que interactúa con nosotros. Al hablar de un proceso de personificación de las palabras, Hillman ha advertido: «Son presencias personales que tienen mitologías enteras: géneros, genealogía (etimologías relativas a los orígenes y creaciones), historias y modas, así como sus propios efectos protectores, blasfemadores, creadores y aniquiladores. Pues las palabras son personas» (1999a, 70).

¹⁸ Joseph Campbell (New York 1904; Hawai 1987) fue orador, filósofo, historiador y profesor. Reconocido por sus estudios de las religiones y de la mitología comparada que han inspirado a muchos de los grandes mitos creados en el cine contemporáneo, a partir de las ideas junguianas de que existen arquetipos en el inconsciente colectivo, descubrió temas comunes en varias religiones y mitologías del mundo. Igualmente, observó ciertos elementos característicos de la aventura del héroe mítico (*la partida, la iniciación, la apoteosis y el regreso*) y que los sistemas simbólicos representan creaciones naturales de la mente humana que, a partir del racionalismo de nuestra sociedad occidental, se refugian en su lugar de origen (el inconsciente).

formas de los ritos y símbolos se difunden a otras zonas, o pasan a generaciones posteriores que ya no participan en la experiencia original, pierden profundidad, sentido, alma» (1999, 118).

Con su psicología arquetípica, James Hillman propone justamente cultivar el «alma» que habita en todas las cosas del mundo y no rescatarla sólo en términos conceptuales – ideas que serán profundizadas en el seguimiento de este trabajo. Este investigador postjunguiano precisa que lo que plantea no es «revivir una fe muerta, porque no nos conciernen ni la fe, ni la vida o la muerte de Dios. Psicológicamente, los dioses nunca mueren; y la preocupación de la psicología arquetípica no es el renacimiento de la religión, sino la supervivencia del alma» (HILLMAN, 1999a, 338).

Los mitos no sólo «son una expresión del inconsciente colectivo, se encuentran en formas similares en todos los pueblos y en cualquier época» (FORDHAM, 29), reflejan, además, las capas más profundas de la psique humana y se hacen parte de nuestra historia y de nuestra condición humana aún antes de conocerlos. Uno de los pueblos que más cultivó los mitos fueron los griegos de la antigüedad y, conforme a Hillman, la Grecia Antigua fue un lugar propicio para expresar las diversas divinidades míticas por el hecho de que esta civilización poseía una imaginación politeísta. «Detrás y dentro de toda cultura griega –en el arte, el pensamiento y la acción– está su origen policéntrico mítico. Ése fue el mundo psíquico imaginal que hizo posible la gloria de Grecia» (HILLMAN, 1999a, 103).

1.2 Mirada histórica

No cabe duda de que desde tiempos inmemoriales los mitos han sido extremadamente importantes en la formación de la humanidad y está extendida la creencia de que surgieron en la antigüedad ante una necesidad del ser humano por comprender su hábitat y explicarse a sí mismo puesto que, al contrario de lo que pasa con otras criaturas, el hombre posee una conciencia que le pide entendimiento y respuestas a constantes indagaciones. Como hemos expuesto anteriormente, para aquellos

individuos de la prehistoria la narrativa mítica no era leyenda o ficción, sino una expresión de la verdadera realidad que daba sentido a su existencia y a su entorno.

Esa realidad trascendente había unido al hombre a la naturaleza, dotándolos a ambos de unidad; y a la vez ese mundo formaba parte de una época en que no había una dicotomía radical entre realidad/apariencia, dioses/mortales y materia/espíritu. Parejo al desarrollo del pensamiento racionalista, el hombre moderno se alejó de esa visión unitaria, dando lugar a una fragmentación que repercutiría en distintos niveles de la vida. Al someter las fuerzas del mito a la Razón, aquel mundo rico de misterios y símbolos se vio empobrecido. James Hillman traza algunas de las consecuencias que resultarán de la alegorización de los relatos y personajes mitológicos:

Tratamos a las personas míticas como alegorías siempre que deseamos olvidar o negar sus peculiares naturalezas patológicas. Luego las poetizamos. Se vuelven deliciosas, curiosas, encantadoras, y pierden su efectividad. La mitología, sin su lado patológico de animales monstruosos, crueles asesinatos, pactos perversos, lascivas violaciones y destructoras penitencias, ya no toca las pasiones ni habla del alma y al alma en su aflicción (HILLMAN, 1999a, 67).

La oposición entre *mýthos* y *lógos* ha generado siempre un debate controvertido y algunos teóricos consideran el surgimiento de la razón y de la filosofía en la Jonia del siglo VI como el período en que esta disputa se instaura. En aquella época, el pensamiento mítico pasa a ser objeto de cuestionamiento puesto que se intenta encontrar una explicación racional a la existencia del hombre y del mundo. Según Mircea Eliade, «El nacimiento del racionalismo jónico, coincide con una crítica cada vez más corrosiva de la mitología “clásica”, tal como se encontraba expresada en las obras de Homero y Hesíodo. Si en todas las lenguas indoeuropeas el vocablo “mito” denota “ficción”, es porque los griegos lo proclamaron así hace ya veinticinco siglos» (ELIADE, 1991a, 156).

No obstante, Jean-Pierre Vernant apunta que no siempre hubo una oposición entre estos dos conceptos y añade: «En griego *mythos* designa un discurso formulado, ya se

trate de un relato, un diálogo o la enunciación de un proyecto. El *mythos* pertenece, pues, al orden del *legein*, como indican los compuestos *mytholegein*, *mythología*, y no contrasta, en principio, con los *logoi*, términos de valores semánticos vecinos que se refieren a diversas formas de lo que es dicho»(VERNANT, 1982, 171-176). Para este historiador francés, una serie de condiciones se hicieron necesarias para que la mentalidad griega desarrollara la oposición entre *mythos* y *logos*, como el desplazamiento de la tradición oral por la literatura escrita y el surgimiento de la filosofía. Por su parte, en *Mito y razón*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer cuestiona la idea de que hubiera un momento en que la razón pasase a ocupar el lugar del mito (del *mitos* al *logos*), y argumenta que la razón se realiza en dependencia a las cuestiones metafísicas, es decir, que están fuera de sí misma. «La idea de una razón absoluta es una ilusión. (...) Su auto posibilitación está siempre referida a algo que no le pertenece a ella misma, sino que le acaece y, en esa medida, ella es sólo respuesta, como aquellas otras fueron respuestas míticas. También ella es siempre interpretación de una fe, no necesariamente de la fe de una tradición religiosa o de la de un tesoro de mitos extraídos de la tradición poética». Y concluye sugiriendo que «si la razón no es mucho más racional cuando logra esa auto-compresión en algo que excede a la misma razón» (GADAMER, 20-22).

Sobre la civilización griega añade Glauco Ulson, estudioso de la mitopoética: «O mundo interior é ainda pouco desenvolvido, e poderíamos dizer que, para eles, tudo é percebido como vindo de fora. Os deuses estão lá no Olimpo; as florestas, os rios, as montanhas estão cheios de espíritos e de divindades menores. Vivem em pleno politeísmo e não têm, ainda, uma visão unitária do mundo» (ULSON, 1995). Así, pues, los griegos nos han legado un material mitológico importante: Gaia (de la tierra), Urano (del cielo), Poseidón (del mar), etc. Como se puede observar, muchos de los mitos griegos están relacionados con la naturaleza, siendo personificaciones de su mundo externo y natural. Serán esas narraciones míticas las que van a servir de fuente de inspiración para un amplio número de los trágicos de la antigüedad, que buscaron en las leyendas y en un extenso acervo de mitos una forma de expresar un mundo lejano que todavía estaba despierto tanto en las conciencias humanas como en los valores de entonces. Aludiendo a una perspectiva psicológica, Peñuelas apunta que: «Al parecer, nace y se desarrolla en zonas de la siquis humana hundidas en el

inconsciente. Tiene poco o nada que ver con el cálculo, con la lógica, con la razón. De lo anterior se deduce que está más cerca de la imaginación –poesía– que de la razón –ciencia» (PEÑUELAS, 16-17).

En cuanto a los héroes míticos, éstos poseen una estructura fundamentada sobre un conflicto y son caracterizados por una acción heroica que les arrastra al cumplimiento y asunción de una misión que, después de realizada, tendrá como paso siguiente su propio fin. Aunque la derrota sea su destino porque se deben castigar sus fallos (circunstancia que significaba el triunfo de los valores colectivos), su acto de insubordinación tiene una gran importancia como expresión del eterno deseo humano por superar sus límites. En el relato bíblico tenemos el caso emblemático de Adán y Eva con su deseo de probar el fruto prohibido del Jardín del Edén, bien como en la mitología griega encontramos ejemplos como Ícaro y su deseo de volar más allá de los límites humanos. Esa ansia por elevarse sobre la frágil y finita condición humana todavía persiste en el alma, y quizá ello, justifique la presencia y la fascinación que aún producen los mitos en los escritores y en el mundo modernos¹⁹.

Disponemos de una diversidad de mitos que son símbolos de la vida moderna: desde las entidades del folklore de cada región hasta algunas personalidades producto de la cultura de masas. Humberto Braga apunta cuatro mitos humanos básicos: Prometeo, símbolo de lucha contra el poder; Don Quijote, símbolo de la lucha por el ideal; Fausto, símbolo de la insatisfacción; y Carlitos (el Vagabundo), símbolo de la libertad, de la lucha ante una sociedad masificadora. En su definición, el sujeto mitológico corresponde a un ser que se distancia de la normalidad por su comportamiento y, en consecuencia, su especificidad radica en que: «Não são representantes do ser humano comum, por isso são mitos [...] são símbolos de algo maior do que o homem comum e é isso que lhes assegura a grandeza e a perenidade» (BRAGA, 17).

¹⁹Con relación al mito en la sociedad moderna apunta, M. Eliade: «No se puede decir que el mundo moderno haya abolido completamente el comportamiento mítico, sólo ha trastocado su campo de acción: el mito ya no domina en los sectores esenciales de la vida, ha sido rechazado, ya en las zonas oscuras de la psique (...) Fuera de la vida religiosa auténtica, el mito, como hemos visto, nutre particularmente las distracciones. Pero jamás desaparece: en la escala colectiva manifiesta en ocasiones con una fuerza considerable, bajo la forma del mito político». Y añade: «No hace falta recurrir a los descubrimientos de la psicología profunda para probar que existe en el hombre moderno la supervivencia subconsciente de una mitología abundante...» (1991b, 16-17).

Debido a la complejidad que albergan, las manifestaciones míticas han despertado gran interés entre los pensadores a largo de la historia de la humanidad tanto en su forma viva como a través de la palabra escrita. Por su indudable importancia y riqueza, el mito ha seguido generando diversas definiciones y ha transitado por diversos campos del saber²⁰. Para el especialista en culturas antiguas Marcel Detienne, Platón fue el primero en usar el término mitología y como nos traslada en una de sus citas, el mito: «designará ya lo que en muchas oportunidades Platón señalará en la tradición de la boca al oído: su carácter de repetición, desde los antiguos hasta nosotros»²¹. Marcelino C. Peñuelas apunta que: «En los siglos XVII y XVIII comienza a despertarse un nuevo interés por la mitología, que ha ido creciendo hasta nuestros días. Algunos racionalistas anticlericales, como Fontanelle y Bayle, utilizaron en detallados estudios las fantasías de los mitos como base de veladas burlas, usando siempre el término en sentido peyorativo» (PEÑUELAS, 28).

A partir del siglo XIX, con el surgimiento de corrientes del pensamiento como el positivismo de Comte y el evolucionismo de Darwin, los estudios sobre mitología estuvieron marcados por una visión científica²². En tal atmósfera, el método comparado de estudios florece tanto en la ciencia de la naturaleza (Biología Comparada, Anatomía Comparada), como en la humana (Lingüística Comparada, Mitología Comparada). Max Müller, considerado el padre de la Mitología Comparada, ya en sus estudios de aquella época intentaba demostrar que, así como había semejanza entre las lenguas indoeuropeas, también existía afinidad entre los dioses de diversos pueblos²³. Sin embargo, los mitos eran analizados como imágenes alegóricas del hombre primitivo que se habían quedado instaladas en un período prelógico²⁴.

²⁰ Marcelo C. Peñuelas ha seleccionado diversas definiciones con relación al mito que nos permiten tener una idea de la amplia y hasta contradictoria concepción que se le ha atribuido a este fenómeno (13-15).

²¹ M. Detienne apunta que el verbo «mitologizar» (mythologeúein), aparece en la *Odisea* una única vez con la idea de «relatar», por tanto, no es un neologismo, sino una palabra nueva con un valor semántico dado por Platón (1985, 109).

²² C. Lévi-Strauss señala que el hiato entre ciencia y mito tuvo su inicio antes: «El corte, la separación real entre la ciencia y aquello que podríamos denominar pensamiento mitológico –para llamarlo de alguna manera, aunque no sea ése el nombre exacto– tiene lugar durante los siglos XVII y XVIII. En esa época, con Bacon, Descartes, Newton y otros, la ciencia necesitó erguirse y afirmarse contra las viejas generaciones del pensamiento místico y mítico» (1978, 24).

²³ Véase García Gual (92-100).

²⁴ Peñuelas habla del equívoco de analizar los mitos de la antigüedad como un ignorante del pasado y añade: «Sin tener en cuenta que el hombre primitivo establecía comparaciones y asociaciones de las

Para Marcel Detienne la literatura comparada de Max Müller se constituye en una ciencia de lo escandaloso puesto que se basa en exponer lo salvaje, lo absurdo, lo repugnante contenido en la mitología de los griegos, por lo que en su obra *La ciencia del lenguaje* llega a declarar que: «La mitología, ese flagelo de la antigüedad, es, en realidad, una enfermedad del lenguaje» (1985, 21)²⁵.

La vivencia de dos guerras mundiales provoca que en el llegar al siglo XX, se cuestiona la creencia de que el hombre salvaje pertenecía exclusivamente al pasado. Como apunta el profesor Francisco Javier Ordiz: «La Primera Guerra Mundial supone una conmoción profunda que hace tambalearse los cimientos del pensamiento positivista. El hombre europeo cae en la cuenta de que en realidad él mismo no es tan distinto del individuo de las sociedades “bárbaras” o tradicionales (...), el mito empieza así a ser visto como algo vivo en la mente del hombre de todo tiempo y lugar» (ORDIZ VÁZQUEZ, 8). Por lo tanto la idea de «pasado» que suele asociarse a los mitos corresponde a una explicación simplista una vez que aquel comportamiento aún subsiste hoy día bajo otras formas. En esta línea, al analizar la diferencia entre el tratamiento que se daba al mito en el siglo XIX y en el siglo posterior, M. Eliade escribió:

En vez de tratar, como sus predecesores, el mito en la acepción usual del término, es decir, en cuanto “fábula”, “invención”, “ficción”, le han aceptado tal como le comprendían las sociedades arcaicas, en las que el mito designa, por el contrario, una “historia verdadera”, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa (1991a, 7).

que no poseemos la clave. Por eso los relatos míticos antiguos con frecuencia nos parecen pueriles o absurdos» (25).

²⁵ M. Detienne expone las tres fases de la palabra humana que han sido planteadas por Max Müller en *La ciencia del lenguaje*: «temática, dialéctica y mitopoeica. El primer período preside la formación de una gramática primitiva; contiene ya el germen de todas las formas de lenguas turanías, así como las de las lenguas arias y semíticas. Entonces se forjan los términos que expresan las ideas más necesarias. En el curso del segundo período, en el que se diferencian las dos familias de lenguas –semíticas y arias–, el sistema gramatical recibe, de una vez para siempre, sus características específicas. La separación inevitable de los dialectos y de las lenguas inaugura una tercera época en que no hay ya leyes ni costumbres, sino que en ella se esbozan los primeros rudimentos de la religión y de la poesía. Es la edad *mitopoeica*» (19-20).

En nuestros días, los mitos se suelen ver como formas creadas con la finalidad de ser meramente un elemento intermedio entre el hombre y el universo, y nacidas de la necesidad de entender los fenómenos externos más allá de la percepción ordinaria. Sin embargo, el mito abarca otros valores que trascienden a esa idea racionalista y pragmática de que ha sido creado para responder a una carencia de los individuos del pasado. Si es cierto que los mitos representan nuestra matriz cultural, también es una verdad que nacen como respuestas a indagaciones sobre el propio ser humano y su mundo interior. Los mitos surgieron espontáneamente en la mente del hombre y expresaban un sentido trascendental, divino y mágico. Así pues, no eran vistos como un elemento mediado entre la realidad y la imaginación puesto que, como deja claro E. Cassirer, no se daba la separación entre «imagen» y «cosa»: «Ahí donde nosotros vemos una relación de mera “representación”, para el mito existe más bien una relación de *identidad* real (...). La “imagen” no representa la “cosa”; es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella sustituyéndola en su inmediato presente» (CASSIRER, 1972a, 63).

A pesar de los cambios vividos por la humanidad, la naturaleza sigue siendo superior ante la debilidad humana y aún vivimos en un mundo lleno de misterios, hecho que tal vez explique la necesidad que hay de crear y re-crear los mitos. Ellos no sólo habitan en el imaginario de la humanidad puesto que también actúan en la realidad, una vez que

los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas. Si el Mundo *existe*, si el hombre existe, es porque los Seres Sobrenaturales han desplegado una actividad creadora en los “comienzos” (ELIADE, 1991a, 17).

La cultura occidental ha logrado grandes avances tecnológicos y el ser humano, además de «dominar» el planeta, viene conquistando el espacio celeste; no obstante, las condiciones de vida en la tierra siguen siendo inhumanas, se sigue percibiendo la deshumanización en las huellas de destrucción y muerte dejadas por el hombre,

circunstancia que demuestra su incapacidad de gobernarse, de actuar y respetar los valores colectivos. Se habla en nuestro tiempo de la crisis de la modernidad y/o de la postmodernidad, de la crisis de los grandes relatos o de todo discurso totalizado que excluya la diversidad, así como de un destronamiento de la Razón que ha obligado replantearse los fundamentos del humanismo occidental,

El contacto con las grandes civilizaciones espiritualmente diferentes a la nuestra, como la India y la China, ha hecho estallar el cuadro del humanismo tradicional. Occidente hoy ya no puede considerar *su* pensamiento como *el* pensamiento, ni saludar en la aurora de la filosofía griega el nacimiento del sol de la Razón. El pensamiento racional, en el tiempo que siente preocupación por su porvenir y que pone en duda sus principios, se dirige hacia sus orígenes; interroga su pasado para situarse, para comprenderse históricamente (VERNANT, 1982, 335).

Por un lado, podríamos considerar que el interés especial por los mitos en nuestra época que revela la revalorización de los estudios de los mitos en el siglo XX (Eliade, Vernant, Cassirer, Lévi-Strauss y tantos otros), prueba el hecho de que el universo mítico nos muestra una faceta híbrida (humano y animal), nos expone una multiplicidad de relaciones (dioses, semidioses y mortales) y logra integrar elementos distintos (escrito/oral; tradición/modernidad; presente y pasado). Por otra parte, deduce que el mito se perpetúa porque la realidad no nos satisface, no llena el vacío de nuestra existencia ni sacia la sed por conocer quiénes somos y dónde están nuestros orígenes, al igual que tampoco ha sido extirpado el deseo del espíritu humano por experimentar el sabor del fruto prohibido, condición que se manifiesta en las imágenes de los personajes de las obras aquí estudiadas.

2. LAS IMÁGENES

El hombre es ante todo un hacedor de imágenes.
(HILLMAN, 1999a, 92).

2.1 Imagen profunda

La energía que llevaba a los primeros hombres a buscar un mundo simbólico, aún se manifiesta en la actual era de la imagen virtual, aunque por supuesto, ni la relación ni los hombres son los mismos. No obstante, seguimos buscando formas que posibiliten manifestar la imaginación. El hombre contemporáneo también arrastra historias que han sido formadas no sólo durante la vigilia, sino también en esos sueños que le proveen de un rico material imagístico²⁶.

Como en este trabajo pretendemos comparar la producción teatral de dos dramaturgos del siglo XX a partir de la presencia de elementos míticos y su dimensión formadora de la personalidad humana, consideramos que la psicología profunda es una de las disciplinas que mejor se ajusta a este propósito²⁷. Por un lado, porque contribuye con sus estudios de la literatura y la mitología a dar un nuevo enfoque al tema de la patología, como veremos más adelante cuando analicemos a algunos personajes de las obras seleccionados para este trabajo, a la vez que relaciona el alma con los mitos griegos²⁸. Por otro, porque el estudio de la psicología que presenta Hillman se dedica a revisar la importancia de la imaginación, buscando comprender mejor las cuestiones sobre el mundo vivido e imaginado del ser de cualquier época –cuestión que se vincula directamente a la creación artística del texto dramático y espectacular.

James Hillman considera que existe un vínculo importante no sólo entre la psicología y la filosofía, sino además entre la psicología y las artes, y nos vuelve a recordar la estrecha relación que ha existido siempre entre la creación literaria y la psique humana al declarar que «El psicoanálisis es una inmensa ficción sobre el alma humana, sobre su genealogía, sus cataclismos prehistóricos, sus reinos transpersonales y los poderes

²⁶ Señala Hillman: «el árbol del sueño es imaginal, y los árboles para su comparación se encuentran en la imaginación: pintura, literatura, poesía, ilusión, mito, sueño» (1999a, 195).

²⁷ «La relación entre mitología y psicología se hace evidente en el término *psicología profunda* (*Tiefenpsychologie*), propuesto a comienzos de este siglo por Eugen Bleuler, el psiquiatra de Zurich, como el nombre apropiado para la nueva ciencia del psicoanálisis. Este cambio llevó la atención desde la actividad de explorar concienzudamente las cosas hasta la visión de contemplarlas en profundidad» (HILLMAN, 2004, 44-45).

²⁸ Respecto a los objetos de la psicología arquetípica afirma Hillman: «devolver la perspectiva mítica a la psicología profunda reconociendo la afinidad intrínseca del alma con los dioses o, más bien, su amor a ellos. O, como habrían dicho los griegos, reafirmar la trágica relación que existe entre lo mortal y lo inmortal, ese conflicto del alma que está en la base de cualquier psicología que pretenda hablar de la psique» (1999a, 30).

que gobiernan su destino» (HILLMAN, 1999a, 85). Así, el alma humana sería el *leitmotiv* tanto de la psicología como de las obras que la literatura ha producido. Tal vez la ciencia del espíritu tenga más vínculo con lo poético que con lo científico, y en especial la psicología arquetípica por dar una atención particular a la imaginación humana. De hecho, Hillman advierte que el padre del psicoanálisis ganó el premio Goethe de literatura y no el Nobel de medicina, y lo cita directamente:

Hombre de letras por naturaleza, aunque médico por necesidad, concebí la idea de convertir una rama de la medicina –la psiquiatría– en literatura. Aunque tengo el aspecto de un científico, era y soy un poeta y un novelista. El psicoanálisis no es más que la interpretación de una vocación literaria en términos de psicología y patología²⁹.

A fin de situar las ideas postuladas por esta corriente, vamos desde luego a declarar que ésta no se trata de una nueva ciencia que, basada en postulados científicos, haya descubierto algo nuevo³⁰. La psicología arquetípica nació a partir de la psicología analítica de C.G. Jung, principalmente de su idea de arquetipo³¹ y del pensamiento de Henry Corbin en su *Mundus Imaginalis*³². Hillman tomó la palabra «Imaginal» de Henry Corbin, pensador francés que la usa para diferenciarla de «imaginario», en tanto que este término asociado a la idea de algo irreal. Corbin considera que la imaginación tiene además de una función reproductiva, otra productiva y que este

²⁹Cfr. Giovanni Papini. *A Visit to Freud*. Colosseum (1934). Reimpreso en Rev. Existential Psychology and Psychiatry IX (1969), pp. 130-134. (apud. HILLMAN, 1999a, 85).

³⁰ Peñuelas observa que «En nuestro tiempo, el halo de prestigio que rodea a la palabra Ciencia ha llegado al extremo que casi ha hecho perder la cabeza a muchos investigadores. La obsesión de usar el adjetivo “científico” en sus trabajos, de acogerse bajo su manto protector, ha despertado en ellos una ilusión de que basta con emplearlo para que, sin más, se eleve el mérito de sus actividades» (86).

³¹ Hillman subraya: «Mi trabajo se encamina hacia una psicología del alma basada en una psicología de la imagen. Estoy sugiriendo una *base poética de la mente* y una psicología que no arranca de la fisiología del cerebro, ni de la estructura del lenguaje, ni de la organización de la sociedad, ni del análisis de la conducta, sino de los procesos de la imaginación. Al invocar a Jung en el punto de partida, estoy reconociendo la importantísima deuda que la psicología de los arquetipos ha contraído de él». (1999a, 41).

³² Hillman adopta el término *Imaginal*, que significa reino del alma o de las imágenes a partir de la obra del islamólogo Henry Corbin, conforme su obra «*Mundos Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal*». Cfr. *Spring* 1972, pp. 1-19.

reino de imágenes (*Mundus Imaginalis*) se percibe solamente por la imaginación creadora y no lo aprehendemos por el intelecto, ni por los sentidos.

Al nombrarse «arquetípica», esta corriente psicoanalítica denota la deuda que tiene con la teoría junguiana de los arquetipos, que eran originalmente mitos³³. Como disciplina del campo de la psicología, se dedica a estudiar la psique, que para los griegos era un mito que representaba la personificación del alma. Respecto a la relación entre psicología y mitos, Hillman señala que: «La mitología es una psicología de la antigüedad, la psicología es una mitología de la modernidad. Los antiguos no tenían propiamente una psicología, pero sí tenían los mitos, los cuentos que especulaban sobre los humanos en relación con fuerzas e imágenes sobrehumanas» (HILLMAN, 2004a, 43-44). Así podemos considerar que el mito y la psicología juegan un papel semejante: colocar nuestras almas en conexión con otras dimensiones del ser humano.

Tal vez uno de los puntos más discutidos de esta corriente es que James Hillman, uno de los fundadores, rescata la idea de *anima mundi*, o sea, que el mundo y todo cuanto existe contiene un alma³⁴. Cada ente existente posee una fisionomía estética, sea el individuo o un objeto, y será esta propiedad particular la que posibilite además de la interpretación, la activación de la imaginación. Por tanto, para la psicología arquetípica el alma sería algo así como el significado que cada ente manifiesta al mundo a través de su imagen. En primera instancia y en tanto que proveniente de un trabajo de cuño científico, nos parecería incompatible la idea de imagen como manifestación del alma del mundo. Sin embargo, como afirma Ítalo Calvino, entre pensamientos aparentemente contrarios existe una conexión: «al leer el libro científico

³³ Según Ángel González de Pablo: «La psicología arquetípica, denominada así por Hillman por primera vez en 1970, toma de Jung la idea de que los arquetipos no son “órganos de la psique”, los “patrones más profundos del funcionamiento psíquico”, las estructuras básicas y universales que gobiernan la psique, pero que no se encuentran limitada únicamente al ámbito psíquico, sino también se manifiestan en los terrenos físico, social, lingüístico, estético y espiritual» (2002, 10).

³⁴ J. Hillman dedica a esta cuestión un capítulo de su libro *El pensamiento del corazón* en el que apunta: «En lugar de la tradicional noción de la realidad física, basada en sujetos privados sensitivos y en objetos públicos inanimados, quiero proponer una visión característica de muchas culturas (llamadas primitivas y animistas por lo antropólogos culturales occidentales), que también tuvo su breve momento de auge en la nuestra a través de Florencia y de Marsilio Ficino. Me refiero al alma universal del platonismo, que no es otra cosa que el mundo dotado de alma. (...) Imaginemos más bien el *anima mundi* como una chispa, esa imagen creadora que se presenta en su forma visible a través de las cosas» (1999b, 147).

más técnico o el libro de filosofía más abstracto se puede encontrar una frase que inesperadamente sirva de estímulo a la fantasía figurativa» (CALVINO, 103).

El simple hecho de usar el vocablo «alma», ya podría poner en duda su credibilidad, como si ciertas palabras estuviesen prohibidas en el campo de estudios más serios. Sin embargo, en un intento por profundizar su significado, adoptaremos una iniciativa arriesgada al usar la palabra «alma» en el sentido dado por la psicología arquetípica. En ese análisis veremos, por ejemplo, que su uso no denota la idea religiosa de la parte inmaterial del ser humano que pasa a vivir tras su muerte. La idea no es que tenemos un alma, un cuerpo celestial, sino que somos un alma, y ello cambia nuestro enfoque completamente. Hillman expone que el alma no es una sustancia, sino una perspectiva, no es una cosa, sino una visión de las cosas, y especifica que antes se usaba este término, intercambiándolo con el de *ánima* del latín y *psique* del griego. No obstante, este psicoanalista ahora observa tres diferencias que son importantes contemplar en nuestro estudio:

En primer lugar, «alma» hace referencia a la transformación, por *ahondamiento*, de los acontecimientos en experiencias; en segundo lugar, la significación que el alma hace posible, tanto en lo que atañe al amor como en la inquietud religiosa, procede de su especial *relación con la muerte*. Y en tercer lugar, por «alma» quiero entender las posibilidades de imaginación presentes en nuestra naturaleza, la experiencia a través de la especulación reflexiva, el sueño, la imagen y la *fantasía*, esa modalidad que reconoce toda realidad como primordialmente simbólica o metafórica (HILLMAN, 1999a, 39-40).

Conforme hemos apuntado antes, pretendemos aprovechar las ideas hillmanianas y su concepto de «alma» para nuestro estudio. Será justamente el tercer aspecto de su cita («posibilidades de imaginación presentes en nuestra naturaleza») el que nos interesará en particular en nuestro análisis de los mitos y el teatro. Ello se debe a que será por el hecho de poseer esta alma – una parte intermedia entre el cuerpo (físico) y el espíritu (metafísico)³⁵ –, en la cual funciona la imaginación simbólica, que puede entenderse

³⁵ En el mundo clásico el hombre se constituía de cuerpo (la materia), alma (lo psíquico) y espíritu (lo metafísico) y sólo a partir de Descartes (1596-1650) se establece una visión binaria de cuerpo-alma a través de su teoría «pienso, luego existo». En nuestra opinión, esta reducción en la forma de concebir

que no solo los hombres de la antigüedad manifestaron un mundo mítico, sino que el conjunto de la raza humana siempre ha estado envuelta en un mundo de imágenes.

Como es sabido, para Jung la psique no solamente es alma, también imaginación, una cuestión en la que Hillman va a ahondar en sus estudios. En su opinión, el alma implica el acto de percibir las cosas poéticamente, encontrando su fisionomía oculta. Hagamos un paralelismo entre una obra de arte y la idea de cuerpo, espíritu y alma vista anteriormente. Podemos percibir un objeto artístico bajo tres perspectivas: la sensorial –que incluiría sonido, color, textura, y todo cuanto los sentidos captan; la intelectual –el estilo, la calidad, la opinión y todo cuanto construye la mente; y la imaginal – que implicaría ir más allá de las formas y de las ideas desde una perspectiva que penetrase el alma y encontrase el significado profundo de las cosas.

Podríamos haber elegido cualquier otro enfoque para desarrollar nuestro estudio sobre los mitos y el teatro ya que, como hemos subrayado, este tema está presente en diversos campos de estudios científicos³⁶. Sin embargo, la psicología profunda postjunguiana³⁷ de Hillman tiene la ventaja de no ver los mitos como algo muerto y enterrado en el pasado de la humanidad, ni como mero objeto pasivo de análisis, tampoco los busca en su relación con factores externos como la historia, el lenguaje, la cultura, aunque puede servirse de la contribución de estos estudios. La psicología arquetípica busca entender el significado de los mitos y las razones de su existencia dentro del propio hombre puesto que es un fenómeno que tiene como morada el alma de la humanidad. Como agrega E. Cassirer acerca de las culturas «Todas están, por así

el hombre en Occidente ha afectado su dimensión trascendental y ha limitado sus potencialidades.

³⁶ Peñuelas señala: «El misterio que rodea al mito se pierde en el pozo del pasado y en el de la naturaleza humana. Tal vez por eso parece haber ejercido siempre en el hombre irresistible fascinación. Y a intentar desentrañarlo se han dedicado competentes historiadores, filósofos, filólogos, poetas y, últimamente, antropólogos y sicólogos» (22).

³⁷ Sobre el término *posjunguiano* Ángel González de Pablo aclara que este término fue propuesto por Samuels en 1985 para referirse a aquellos estudiosos que aunque se situaban en la tradición del pensamiento de Jung, se distancian en cierta medida de sus postulados. Y agrega: «Tres fueron las principales escuelas posjunguianas determinadas por Samuels. la clásica, la evolutiva, la arquetípica. La escuela clásica mantiene en términos generales una concordancia de conjunto con la metodología de Jung, sin que ello presuponga que no haya evolucionado dentro de este marco general. (...) La escuela evolutiva se vincula más estrechamente con el psicoanálisis y concede suma importancia a las experiencias tempranas. En la teoría sitúa en primer lugar de su escala de valores al desarrollo de la personalidad y en la práctica clínica otorga una importancia prioritaria al análisis de la transferencia y de la contratransferencia. Por último, la escuela arquetípica, en el plano teórico asigna un valor prioritario a los arquetipos, sirviéndose de ellos para explorar las dimensiones profundas de las experiencias vitales» (2002, 9-10).

decirlo, vestidas en alguna figura surgida del mito», así que no existe ninguna sociedad humana donde los mitos no hayan existido. También corrobora Marcelino C. Peñuelas que el mito «Se manifiesta como un fenómeno profundamente vital, inseparable de nuestra condición humana. Surge de forma espontánea. No ha existido, ni existe, ningún grupo humano donde los mitos hayan dejado de aparecer y proliferar con vigorosa abundancia; porque, al fin y al cabo, responde a humanas necesidades» (PEÑUELAS, 16).

El psicólogo norteamericano habla de la existencia de una conciencia mítica del hombre primitivo cuando veía las cosas existentes como entidades personificadas. Todos los seres, animados o inanimados, poseían vida y valores sagrados, y por ende, no había barrera entre yo-otro y sujeto-objeto³⁸. En un estudio sobre la idea de alma en la Grecia Antigua Jan N. Bremmer apunta:

Si comparamos el alma animal con el alma humana descubriremos que para los griegos antiguos las dos almas tenían mucho en común; la ausencia del *noos* y la ausencia de cualquier mención de una *psiqué* que se dirige al Hades constituyen las diferencias más notables entre ambas. [...] La *psiqué* se menciona sólo una vez en Homero. Eumeo mata un cerdo para Odisea, y Homero escribe: “La *psiqué* lo abandonó (14.426)”. Sin embargo, no se hace mención de que esta *psiqué* se dirigiera al Hades. Teniendo en cuenta que dicha mención tampoco se hace siempre en el caso de la *psiqué* humana, su ausencia aquí no se traduce necesariamente como incredulidad; simplemente no lo sabemos (BREMNER, 92).

Aunque existía la conciencia de lo diferente, la manera de relacionarse con el mundo no era marcada por la idea de oposición, sino de continuidad, es decir, existía una cosmovisión en la que hombre y dios, vida y muerte, sueño y realidad eran elementos que se complementaban. La cosmovisión mítica no concebía el mundo bajo la distinción entre las partes y el todo, ya que la unidad era parte de la totalidad, y a su vez ésta se formaba a partir de las unidades menores. Esta idea de que todas las cosas existentes están conectadas, fundamental en las poéticas literarias desarrolladas desde

³⁸ Sobre esta cuestión, Hillman ha expuesto: «Tendríamos que prescindir de juegos del tipo sujeto-objeto, izquierda-derecha, interior-exterior, masculino-femenino, inmanencia-trascendencia, mente-cuerpo...en definitiva, del juego de los contrarios. Gran parte de aquello que nos es más querido tendría que venirse abajo para que la emoción contenida en estas preciadas reliquias pudiera romper esos recipientes y fluir de nuevo hacia el mundo» (1999b, 186).

el romanticismo hasta las vanguardias históricas, la encontramos tanto en la producción literaria de Federico García Lorca³⁹ como en la de Nelson Rodrigues⁴⁰, cuyas imágenes simbólicas enlazan al ser humano con la naturaleza, los animales y elementos inanimados, como mostraremos más adelante al analizar las dos obras que elegimos como objeto de estudio.

En nuestra era lo que prevalece es la idea de que sólo existe lo que puede ser comprobado científicamente, aquello que pueda ser examinado y sometido al pensamiento racional. Todo debe ser definido, palpable y explicable, lo que elimina el misterio presente en la mentalidad del hombre antiguo. El campo de las ideas y de muchas ciencias, existe una tendencia a hacer hincapié en las diferencias y en las oposiciones binarias del tipo: padres/hijos, amor/odio, blanco/negro, hombre/mujer. En concreto, sobre la idea de superioridad de lo masculino sobre lo femenino, un pensamiento que se ha reforzado y manipulado por parte de muchas teorías a lo largo de la historia, el escritor postjunguiano expone:

La transformación de nuestra visión del mundo necesita la transformación de la visión de lo femenino. (...) esta transformación en lo que respecta a lo femenino no se refiere meramente a los derechos de la mujer, a la píldora o al matrimonio de los sacerdotes, sino a un movimiento de la conciencia en lo tocante al hombre corpóreo, a su materialidad y a su naturaleza instintiva. La imagen unitaria del mundo en metafísica requiere la previa unidad de sí en psicología, la conjunción del espíritu y la materia representada por lo masculino y lo femenino (HILLMAN, 2000, 246-247).

Por esa vía, algunas veces olvidamos que en estos binomios existe más conexión que exclusión; es decir, que aunque uno posea una luz propia, también forma parte de la misma constelación de los parentescos (padre-hijos), de los sentimientos (amor-odio),

³⁹ Al hablar del lenguaje simbólico en Lorca, Ricardo Doménech comenta: «Respondían tales lenguajes, en su origen, a una visión mágica del mundo que comportaba una identificación de lo humano con la naturaleza. Esa identificación se podía reconocer a través de imágenes plenas de sacralidad y susceptibles de ser clasificadas en varias series: series de imágenes animales, vegetales, elementales – o sea, de los cuatro elementos: tierra, agua, aire e fuego –; cósmicas – el sol, la luna, etc. – (y con ellas, las imágenes rituales: la sangre, el cuchillo, ciertos colores, etc.)» (2008, 31).

⁴⁰ Mário Guimarães señala: «Para escapar ao polvo da censura, temas desagradáveis da peça *Dorotéia* (morte-ressureição, família-bordel em reabsorções cíclicas) se escudam por trás duma rica simbologia. Máscaras. Leques. O jarro. As botinas. Personagens-objetos. A natimorta, Das Dores.»(1990, 96).

de los colores (blanco-negro), del ser humano (hombre-mujer). Incluso cuando hablamos de la oposición entre la conciencia mítica y la conciencia científica, esto debe ser relativizado⁴¹. Aunque una utiliza la imaginación y otra la razón, ambas conciencias aspiran a un objetivo común: encontrar respuestas a cuestiones relacionadas con el hombre y con su vida. Sobre las oposiciones, Henry Corbin apunta que los magos primitivos que abogaban por la idea de que hay un principio único para la luz y para las tinieblas, rechazaban el dualismo radical defendido por otros planteamientos (CORBIN, 11-12).

Esta concepción moderna del mundo que se basa más en las diferencias que en las semejanzas, conlleva una visión fragmentada de la existencia. Vivimos sometidos a un universo de (pre)conceptos que priorizan la jerarquía, las fronteras, la separación, algo que nos distancia cada vez más del otro y de aquella mentalidad del hombre antiguo donde todo estaba enlazado. E. Cassirer declara que en el pensamiento prehistórico se daba la relación mágico-simpática, la cual supone la idea de que existe un nexo entre una parte y su todo aunque ambos estén separados físicamente y como ejemplo agrega: «Los cabellos que un hombre se ha cortado, sus uñas o excrementos deben ser enterrados o quemados a fin de que no caigan en manos de un hechicero enemigo» (CASSIRER, 1972a, 79). Esta visión antigua que consideraba que la parte de un cuerpo del hombre llevaba en su interior elementos vitales de la persona implicaba una sabiduría que la ciencia vino a comprobar *a posteriori* con los estudios del ADN. Hoy en día, a través de una gota de sangre, se puede conocer además del perfil biológico de un individuo, sus rasgos psicológicos, es decir, somos un gran conjunto de cosas y una parte divisible está orgánicamente unida a la totalidad.

Al hablar de los mitos, por lo tanto, nos adentramos en un mundo donde el alma habitaba en el cielo, pero también en la tierra y en todo lo existente. Si tomamos como

⁴¹ Gillo Dorfles reflexiona: «El arte podrá ser mito en las época en que el pensamiento mítico sea preponderante y podrá, en cierto sentido, ser “ciencia” en épocas tecnológicas como la nuestra. Y no sólo como la nuestra: piénsese si no en otros ejemplos remotos de un arte que ha sido racionalidad pura y se ha acercado a la ciencia, como el arte de las pirámides, o ciertas formas de arte religioso, astronómico, hindú, babilónico, azteca. Esos monumentos que –cubiertos por la pátina del tiempo– estamos dispuestos a “ver” hoy solamente como artísticos (en todo caso entretijidos con mitos), fueron, en realidad, instrumentos racionales y “científicos” de un pensamiento, para aquellas épocas, sumamente maduro; y quizá fueron entendidos en aquel entonces más como documentos científicos –o al menos científico-iniciáticos– que como documentos artísticos» (65).

ejemplo otras culturas como la prehispánica, podemos encontrar que el maíz no solamente cumplía con la función de saciar al hombre del hambre, sino que simbolizaba un alimento sagrado⁴². Para aquellos pueblos andinos antiguos, el dios de la vegetación creó a los seres humanos y les puso a su disposición el maíz para mantenerlos, así como para los antiguos nórdicos los truenos no eran un fenómeno de descarga eléctrica que tenía su origen en los relámpagos, sino que eran el sonido producido por el martillo mágico del dios Thor.

Cuando pensamos en el vínculo entre la naturaleza y la mitología, podemos identificar en la dramaturgia de Nelson Rodrigues y García Lorca la presencia de dos elementos naturales con un valor mítico: la tierra y el agua. Algunos personajes femeninos lorquianos como Yerma, la Madre de *Bodas de Sangre* y María Josefa en *La casa de Bernarda Alba* representan la fuerza telúrica de la vida que necesita cumplir su ciclo vital, aspecto que las aproxima a la madre-tierra. En *Senhora dos afogados* del brasileño encontramos al elemento agua con un valor mítico, conduciendo la vida y la muerte de los personajes, así como en *Dorotéia* la simbología del agua asume una importancia fundamental y se relaciona con valores míticos de purificación que serán profundizados en otros capítulos: la imagen de una jarra de agua que era usada por la protagonista cuando se prostituía y el ahogamiento en un río de la otra Dorotéia.

Aunque los mitos se han convertido, como hemos visto, en alegorías, ficción e invención, y hemos dejado de hablar con ellos, esto no significa que hayan dejado de existir o se hayan quedado mudos. En el momento que buscamos formas de comunicación con aquel mundo mágico podemos restablecer un tipo de diálogo. Por supuesto que no será el mismo que realizaban aquellos individuos, ya que el mundo ha cambiado y la conciencia del hombre moderno se diferencia de la antigua en el sentido de que es consciente de los cambios de perspectiva y mentalidad del mundo actual. De ahí que Hillman afirme que para devolver la perspectiva mítica hace falta despertar la capacidad de personificación de nuestra alma: «Al desechar los argumentos habituales en contra de la personificación, esperamos encontrar una nueva forma o perfeccionar

⁴² Señala M. Eliade: «los actos humanos, naturalmente los que no dependen del puro automatismo; su significación, su valor, no están vinculados a su magnitud física bruta, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial, repetición de un ejemplar mítico. La nutrición no es una simple operación fisiológica; renueva una comunión» (1972, 15).

una ya existente de revitalizar nuestras relaciones con el mundo que nos rodea, de conocer nuestra fragmentación individual, nuestros múltiples espacios y voces, y de fomentar la imaginación para descubrir sus aspectos brillantes» (HILLMAN, 1999a, 58-59).

Una aproximación a aquel universo encantado y lleno de significado se da a través de la producción dramática de Federico García Lorca y Nelson Rodrigues, en la que podemos encontrar personajes femeninos como la Madre (*Bodas de sangre*), Yerma (*Yerma*) y Adela (*La casa de Bernarda Alba*), o Senhorinha (*Álbum de familia*), Moema (*Senhora dos afogados*), Dorotéia (*Dorotéia*), que cargan una dimensión mítica a través de sus fuertes vínculos con la naturaleza y/o los instintos. Como veremos más detenidamente en el seguimiento de este trabajo, en el caso concreto de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* también se manifiesta la personificación de entidades como animales (caballo, perro) y objetos (jarra, botines), que actúan como si fuesen humanos.

En nuestra época, la conciencia moderna nos ha *des-almado*⁴³ y tan sólo a unos pocos se les permite habitar este mundo *imaginal*: los niños, los locos y los artistas. Sin embargo, el mundo real no llena nuestra alma y la necesidad de viajar por el reino de la imaginación sigue viva en nuestro ser, así que los telespectadores aún consultan el futuro a través de la pantalla, se endiosan a las estrellas de la música y del cine, se recurre a la literatura y a otras formas de expresión artística para disfrutar de una experiencia con lo simbólico. Una de las posibilidades para re-encantar nuestra mirada, como hicieron dramaturgos como Federico García Lorca y Nelson Rodrigues, es volver los ojos a los mitos que llenaban de luz y sentido la existencia humana⁴⁴.

⁴³ Apunta Hillman: «Las intenciones, conductas, voces o sentimientos que yo no puedo controlar con mi voluntad o conectar con mi razón son extraños, negativos, psicopatológicos. (...) Tanto el mundo de allá fuera como el de aquí dentro han sufrido el mismo proceso de despersonificación. Nos han des-almado a todos» (1999a, 58).

⁴⁴ Hillman afirma que: «Cuando la visión dominante que aglutina un período cultural se agrieta, la conciencia regresa a vasijas más antiguas, buscando fuentes de supervivencia que ofrezcan también fuentes de renacimiento. Los críticos están en lo cierto cuando ven en el “retorno a Grecia” un deseo de muerte regresivo, una forma de escapar de los conflictos contemporáneos y adentrarse en las mitologías y en las especulaciones de un mundo de fantasía. Por mirar hacia atrás hace posible el avance...» (1999a, 100).

2.2 Imagen onírica

Los mitos no han sido creados por la imaginación de aquellos hombres del pasado, sino que, como pasa con las criaturas que surgen en nuestros sueños espontáneamente, se les *ocurrieron*. «De la misma manera que no creamos nuestros sueños, sino que nos ocurren, así tampoco inventamos a las personas del mito y de la religión; ellas también *nos ocurren*. Las personas son anteriores a cualquier esfuerzo nuestro por personificar. *Para la conciencia mítica, las personas de la imaginación son reales*»(HILLMAN, 1999a, 82). Hay seres que aparecen cuando estamos dormidos que nunca hemos visto en el mundo de la vigilia y, no obstante, durante esta experiencia onírica no son considerados irreales. Podemos sentir sus presencias y hablarles sin cuestionar su existencia. Del mismo modo para las sociedades antiguas, que tenían una conciencia mítica, los seres míticos eran criaturas reales, con la diferencia de que podían sentirlos y comunicarse con ellos despiertos.

En los estudios de la psicología arquetípica, el sueño adquiere una valiosa importancia para desentrañar el misterio de este fenómeno, puesto que en él se abren las puertas de la imaginación, además de poder mirarnos a nosotros mismos como un gran espejo que refleja nuestra propia imagen. Peñuelas señala que para el psicoanálisis, el origen del mito está relacionado con las actividades del inconsciente humano, y añade: «Así parece pensar Jung cuando habla del “inconsciente colectivo”, al tratar de su teoría de los arquetipos que relaciona íntimamente con la raíz del mito. Y al parecer por influencia de sus ideas es corriente hoy considerar el mito como un “sueño colectivo”» (PEÑUELAS, 43)⁴⁵. El pensamiento mítico tiene como génesis el soñar colectivo de la raza humana del pasado que, en su esencia, todavía se manifiesta en el hombre contemporáneo cuando entra en contacto con formas de la imaginación creadora. A través del sueño nos asemejamos a los hombres de todas las épocas, puesto que es una capacidad común a todo individuo. Es una actividad central del alma que se manifiesta naturalmente, es decir, no es algo que producimos, sino más

⁴⁵ Para Carl Jung existen dos tipos de inconsciente: «Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo que *inconsciente personal*. Pero este estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y en la adquisición personal, sino en el innato. Lo llamamos *inconsciente colectivo*. (...) En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal...» (1996, 10).

bien que nos invade y donde no podemos elegir estar o no dentro. No son las imágenes que están en nosotros, sino nosotros que estamos y somos la imagen, así que a lo mejor es el propio sueño el que nos elige a nosotros mismos ya que es quien decide con qué papel vamos a actuar y que tipo de historia vamos a vivir en el escenario onírico.

Al hablar de los sueños en un trabajo que pretende relacionar el teatro con cuestiones del ámbito del psicoanálisis, recurrir a una cita del consagrado libro de Freud *La interpretación de los sueños* es una tendencia natural. «Sospechamos cuán acertada es la opinión de Nietzsche de que “el sueño continúa un estado primitivo de la humanidad, al que apenas podemos llegar por camino directo” y esperamos que el análisis de los sueños nos conduzcan al conocimiento de la herencia arcaica del hombre» (FREUD, 1977, 543). Esta obra fue publicada en la transición del siglo XIX al XX y sus reflexiones pasaron a ser una referencia casi obligatoria en los trabajos que tratan de un tema tan complejo como este. James Hillman recuerda que el creador del psicoanálisis, a pesar de considerar que los sueños no tienen vínculo explícito con el mundo ⁴⁶, intenta darle una interpretación (como el propio título nos indica) pero fuera del ámbito nocturno donde ocurrieron: «el sueño pertenece totalmente al ámbito del dormir, la *interpretación* de los sueños consiste en traerlos de nuevo al mundo diurno, o sea, rescatar o reformar el sueño (según la propia metáfora de Freud) de su locura submundanal y de su inmersión en el principio del placer» (HILLMAN, 2004a, 25).

No solamente esta visión freudiana es distinta a la que plantea el psicoanalista arquetipal, también lo es a la de los junguianos por dos aspectos: uno, hacer consciente lo inconsciente y dos, por la traducción terapéutica de los sueños al lenguaje de la vida de la vigilia. Aunque se opone a la idea de que *el sueño necesita ser traducido al lenguaje de la vigilia*, el psicoanalista arquetipal reconoce la importancia del pensamiento de Freud y Jung y dialoga con sus ideas: «A lo largo de mi tesis seguiré a Freud y a Jung, aunque no solamente a ellos: a Freud cuando insiste

⁴⁶ Hillman aclara qué: «Por mundo diurno y la luz diurna no quiero entender el mundo cotidiano, sino la visión literal de cualquier mundo en el cual las cosas parecen ser tal como se nos presentan, y no hemos profundizado en su lado oscuro, su sombra nocturna» (2004a, 28).

en que el sueño no tiene nada que ver con el mundo de la vigilia, sino que es la psique hablándose a sí misma en su propio lenguaje, y a Jung cuando insiste en que el ego tiene que ajustarse al mundo nocturno» (HILLMAN, 2004a, 27-28).

No es el propósito de este trabajo entablar un debate sobre las diferentes posturas adoptadas por estos estudiosos del psicoanálisis, sino más bien buscar en esta disciplina que estudia el alma humana elementos que la vinculen al mundo imaginativo de los sueños y del teatro. Así como en una obra teatral tan sólo podemos llegar a una lectura, jamás a la lectura que abarque todos sus sentidos subyacentes, Freud también apunta que en los sueños existe una zona oscura y desconocida que nos lleva a varios puntos: «Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido. Los pensamientos oníricos con que nos topamos a raíz de la interpretación tienen que permanecer sin clausura alguna y desbordar en todas las direcciones dentro de la enmarañada red de nuestro mundo de pensamientos» (FREUD, 1991, 519).

Como sabemos, las teorías psicoanalíticas de Freud ejercieron gran influjo sobre el pensamiento y las tendencias artísticas que despuntaron en las primeras décadas del siglo pasado⁴⁷. Entre aquellos movimientos destacamos el surrealismo que mantuvo fuertes vínculos con las ideas freudianas al declarar que la dimensión del sueño es tan real como la del mundo exterior y acercarse al espacio oscuro y profundo de la mente humana. Se considera que Federico García Lorca tuvo contacto con estas tendencias cuando estuvo en la Residencia de estudiantes en Madrid y allí estableció amistad con Dalí y Buñuel. Al analizar el surrealismo y Federico García Lorca Antonio F. Cao señala que aunque se acercó a este movimiento, «nunca aceptó este principio estético, debido, sin duda alguna, a su conciencia de escritor». Y concluye:«...sin el auge del surrealismo, no hubiese escrito Lorca *Poeta en Nueva York* ni su “teatro irrepresentable” de la forma en que lo hizo» (CAO, 66-67). Nelson Rodrigues también plasma lo onírico en su producción literaria en obras como *Vestido de Noiva, Valsa*

⁴⁷En un estudio de corte simbólico-psicoanalítico sobre *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, Yerma* y *Bodas de sangre*, Rupert C. Allen comenta:«Though Lorca himself was not a Freudian (Perlimplín is his only “Freudian” work), he could recognize good dramatic material when he saw it, and the psychosexual conflicts described by Freud are nothing if not dramatic; nor is it likely that he was staged to better effect and with fuller intuitive understanding of the tragically futile and empty, neurotic personalities described in his case histories» (4).

no. 6 y *Dorotéia* con características que nos remiten a Freud. Así lo describe Alberto Guzik «O texto tem um experimentalismo que beira, de um lado, o teatro do absurdo de Ionesco, e de outro o surrealismo»⁴⁸.

Si el sueño se compone de escenas que eliminan el tiempo cronológico y la singularidad espacial, el teatro se hace de sueños y también nos pone en contacto con otras realidades y otro tiempo. Los actores, los objetos, los trajes, etcétera, una vez teatralizados, asumen la condición de elementos no-reales, por lo tanto el teatro es en cierto modo como un sueño despierto. Ambos tienen como base la imagen y sus mundos se reconstruyen más en la imaginación que en las palabras. Puede haber una puesta en escena teatral donde no haya expresión verbal, pero no se puede hacer teatro sin imágenes ni sin la acción dramática. En un sueño es posible dialogar con seres oníricos, no obstante lo que se va a recordar son las formas vistas y las sensaciones experimentadas a partir de ellas. Tanto el soñador como el espectador viven una experiencia abierta a todas las posibilidades, no tienen poder de elegir el rumbo de las historias, pero pueden formar parte de las mismas como observadores o partícipes (teatro interactivo) y sienten emociones que nacen a partir del contacto con la imaginación. Por lo tanto, el teatro y el sueño tratan de fenómenos que nos conducen a un mundo imaginal. Hillman aclara que cuando soñamos no solamente las personas, sino además uno mismo va a desempeñar un papel conforme las necesidades escenificadas por el sueño:

...estamos viendo y actuando en una película, en una ópera o en la puesta en escena de una novela histórica, una representación espectacular. En el teatro de nuestros sueños, tú y yo, aunque estemos entre el público, estamos en el escenario: todos somos actores, todos somos personajes oníricos, llevando la máscara apropiada según el personaje que debemos representar y la forma en que lo debemos representar (2004a, 147).

Como hemos visto, el psicoanalista postjunguiano insiste en que los sueños deben ser observados desde la escena donde se desarrollan y en que no debemos

⁴⁸Cfr. GUZIK, Alberto. «Nelson Rodrigues – Mergulho no universo feminino». Disponible en: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=17> Accedido en: 20 jul. 2012.

«interpretarlos⁴⁹», ni «trasladarlos» a la conciencia despierta ya que esta última posee otros criterios y códigos que simplifican su mundo de complejidades profundas. El mundo diurno tiene leyes que se diferencian de las del mundo onírico, puesto que en éste podemos por ejemplo volar como pájaros, actuar libremente sin juicio de valores morales y olvidar ideas maniqueas. «En los sueños no podemos tomarnos nada naturalmente, nada puede ser referido de nuevo a lo superior, no hay retorno hacia arriba. No hay buenas o malas perspectivas en los sueños, porque la esperanza es una categoría extraña e irrelevante en el inframundo, donde cada sueño es a fin de cuentas un deseo autosatisfecho» (HILLMAN, 2004a, 153-154).

En los estudios sobre el sueño, se suele buscar una conexión entre éste y la vida. En cambio, Hillman traza un recorrido contrario ya que en su teoría el mundo onírico está vinculado a la muerte. El hombre no es únicamente mortal, sino además un ser soñante y a través del sueño logra entrar en contacto con otra realidad, que se puede ver con los ojos cerrados como si estuviera sin vida. Esta dimensión puede ser comparada al reino de los muertos, o la Casa de Hades (si quisiéramos darle un valor mitológico) o de la oscuridad (si volvemos a una tradición literaria). En el soñar ocurre una muerte iniciática puesto que se borran los límites de tiempo-espacio y se abren las puertas de la percepción hacia formas sobrenaturales y habitantes sólo de ese mundo. Del mismo modo, como los sueños para Freud estaban asociados a la idea de represión y para Jung a la de compensación, en Hillman serían como una especie de iniciación. Este último considera que en el soñar ocurre una especie de descenso desde la perspectiva del alma, que posibilita una apertura hacia el mundo de la oscuridad y de la muerte: «El trabajo deformativo y transformador de los sueños constituye la Casa de Hades, la muerte individual de cada uno. Cada sueño se erige a partir de esta casa, y cada sueño es un ejercicio de entrada al inframundo, una preparación de la psique para la muerte» (HILLMAN, 2004a, 187).

⁴⁹ Ítalo Calvino coincide con Hillman respecto a no salir de la imagen cuando habla de los mitos: «Sé que toda interpretación empobrece el mito y lo ahora; con los mitos no hay que andar con prisa; es mejor dejar que se depositen en la memoria, detenerse a meditar en cada detalle, razonar sobre lo que nos dicen sin salir de su lenguaje de imágenes. La lección que podemos extraer de un mito está en la literalidad del relato, no en lo añadimos nosotros desde afuera» (17-16).

SEGUNDO CAPÍTULO:

EL INFRAMUNDO Y EL TEATRO EN ESCENA

1. LOS DESCENSOS

Pero la luz negra es la que no puede ser vista, porque es lo que hace ver; no puede ser objeto, porque es Sujeto absoluto: Deslumbra, como deslumbra la luz de la *supraconciencia*. (CORBIN, 128).

1.1 Descenso de Psique

La muerte constituye, sin duda, uno de los mayores misterios para el ser humano y un reto que desencadena sentimientos profundos como miedo, rebeldía, angustia y hasta curiosidad. El deseo por desvelar este misterio ha llevado a hombres de todas las épocas y culturas a buscar respuestas a la pregunta: ¿Hay algo más allá de la muerte corpórea? Sin embargo, la angustia por desconocer cómo, cuándo y de qué forma vamos a dejar de existir sigue viva como un eterno dilema, a la vez que el tema de la mortalidad ha servido de inspiración para diversas obras literarias como las tragedias griegas. La única certeza que tenemos es que no podemos vencerla y que a cada día que pasa se acerca más a nosotros. En nuestra cultura occidental se teme a la muerte y nos olvidamos de su presencia, que aunque invisible es constante. Solamente cuando su forma se hace presente ante citaciones límites, es cuando sentimos que el suelo se abre y de pronto el Señor de los Hades aparece y nos rapta y lleva a las profundidades de su reino.

La muerte en la psicología profunda se concibe de forma concreta ya que aclara que durante los sueños el ego diurno está muerto, mientras la conciencia onírica está despierta. La teoría hillmaniana, por ejemplo, rechaza la visión diurna de la muerte como algo negativo, sombrío y malo, a la vez que considera que bajar al mundo de las sombras significa una apertura a dimensiones más profundas del ser. Por lo tanto, la psicología arquetípica considera importante para el desarrollo interior del hombre el descenso a las regiones más oscuras como el inframundo, donde se debe mirar sin miedo a los *daimones* como Hades⁵⁰.

Cuando Hillman habla de «inframundo» hace referencia a otra dimensión que no es el mundo de arriba (sobre el suelo), ni tampoco el mundo de abajo (subsuelo), sino una tercera región más profunda. El mundo de arriba se constituye en la tierra física, dominada por los vivos y compuesta de formas tangibles. El mundo de abajo hace referencia a la idea de *terra Mater*, en la que reina la Gran Madre y que se relaciona a la fecundidad y la fertilidad. En cambio, el tercer mundo alude a la tierra oscura donde

⁵⁰ Se suele utilizar esta palabra para referirse a diferentes realidades que comparten rasgos fundamentales, las cuales en muchas culturas se equivalen a los ángeles o demonios. Aquí me refiero a los espíritus que habitan el inframundo.

habitan los *ctónicos*⁵¹ (Hades) y está vinculado a los sueños y la muerte. El psicoanalista norteamericano hace hincapié en marcar la diferencia entre submundo e inframundo en su obra *El sueño y el inframundo*:

El inframundo difiere tan radicalmente del subsuelo, lo que tiene su hogar ahí, los sueños, deben referirse a un mundo pneumático o psíquico de fantasmas, espíritus, ancestros, almas y *daimones* (...) Al ubicar el sueño entre esos fundamentos impalpables de Hades, empezamos a encontrar que los sueños reflejan un inframundo de esencias más que un subsuelo de raíces y semillas (HILLMAN, 2004a, 67).

El sueño nos habla a través de imágenes y hace despertar la capacidad de la imaginación, por ende, para penetrar en su mundo, no nos debemos limitar a los sentidos físicos, ni tampoco a los puntos de vista de la realidad. Para entrar en contacto con el alma hace falta desplazar la mente racional por la mente imaginativa, algo que, en cierto modo, se asemeja a la experiencia del arte dramático. Tanto las imágenes de una puesta en escena como las de un sueño poseen una riqueza de significados que nos convoca a ver más allá de las formas iluminadas y tangibles, adentrándonos en sus sombras y metáforas. En ambos casos, procedemos a ver las cosas en términos figurados, arrancándolas de una comprensión literal para encontrar su valor metafórico. Esta conducta sería lo que Hillman llama «desliteralización», es decir, la actitud de rechazar lo superficial y claro para ir en búsqueda de lo profundo y sombrío de cada imagen, yendo a los espacios en los que se hace alma.

Éste es, pues, uno de los papeles de la psicología profunda: proceder a explorar, como su nombre apunta, las regiones más profundas del ser humano, ejercicio que, por tanto, plantea la necesidad de traspasar la superficie y penetrar en las raíces del alma. Este movimiento de descenso nos conduce a un tipo de muerte, semejante a un viaje

⁵¹Véase como se define ctónico: «Este adjetivo formado sobre el sustantivo griego *khthôn* “la tierra” se aplica a las divinidades que tenían por morada habitual las profundidades de la tierra (incluso aunque tuviesen relación con el mundo superior), especialmente Hades, Hécate y Perséfone. Estas divinidades estaban ligadas simultáneamente a las nociones de vida y muerte en la medida en que los vegetales, fuente y símbolo de la vida, hunden sus raíces y extraen su alimento de las profundidades de la tierra» (MARTÍN, 114).

rumbo al reino de Hades⁵². Nos cuenta el mito que este dios de las profundidades, y gobernante del inframundo, era hermano de Zeus (señor de los cielos) y de Poseidón (soberano de los mares). En la antigüedad, se creía que nombrarlo era signo de mal augurio, por lo que se le llamaba de otras maneras: *el invisible*, el Dios de los infiernos, el Señor del inframundo o, incluso, con otros nombres propios como Plutón (riqueza) y Trophonios (nutriente). Probablemente, el empleo de estos nombres se debía al respeto por el mundo de los muertos, aunque Hades no era la encarnación de la muerte, papel asignado a Tánatos, la divinidad que representaba dicho mundo. A diferencia de la mentalidad moderna, que ve la muerte como algo terrible, en la antigüedad a Hades se lo valoraba más bien como una fuerza que mantenía el equilibrio del universo y a su reino no como un lugar de tormento o paraíso eternos, sino simplemente como la morada de los muertos.

En la mitología griega los fallecidos eran conducidos al Reino de Hades por Caronte, encargado de guiar a las sombras errantes de los difuntos de un lado a otro del río Aqueronte. Este barquero era representado como un anciano flaco de ropajes oscuros o como un demonio alado con un martillo doble que elegía de entre los muertos que se apilaban en orilla del río a quienes merecían un entierro adecuado, pasajeros que habían de pagar un óbolo por su viaje. En la Grecia Antigua, se enterraba a los muertos con una moneda bajo la lengua ya que aquéllos que no podían pagar a Caronte, estaban condenados a vagar cien años por las orillas del Aqueronte hasta ser conducidos por el remero sin el pago habitual.

En la práctica, era imposible que Caronte dejase a un mortal hacer el viaje de ida y vuelta estando vivo, y para asegurarse de que nadie escapara del inframundo, en su entrada se encontraba Cerbero, perro guardián de tres cabezas (aunque su número cambia según la versión) y descrito como un animal feroz con cola de dragón, el lomo erizado de serpientes y con sus fauces que destilaban veneno. La principal misión del Can Cerbero era no dejar salir a nadie, sin embargo no siempre pudo evitarlo: Orfeo usó su música para calmarle y dormirle; Heracles, como parte de uno de sus doce

⁵²En la mitología occidental podemos encontrar otros relatos que hacen alusión al descenso, los cuales incluyen otros personajes además de Perséfone y Psique: Orfeo, para rescatar Eurídice, tiene una experiencia en el inframundo; la bajada a los infiernos de Ulises donde ve a su madre que se había suicidado.

trabajos y en lucha abierta, lo venció con sus propias manos. Psique, mortal convertida en divinidad griega que representaba la personificación del alma (por ello se denomina a la psicología como ciencia del alma, *psyché*), fue una de las pocas mortales que entró y pudo regresar del Reino de los Muertos.

Como precisa Pierre Grimal (458-459), el mito de Psique nos ha sido transmitido por Apuleyo en sus *Metamorfosis*, relato que nos describe a esta heroína como la más hermosa de las tres hijas de un rey, poseedora de una belleza sobrenatural que intimidaba a todos sus pretendientes. Después de consultar al oráculo para resolver este problema, sus padres, desolados, la abandonaron en un local de una montaña al que, según el vaticinio, un monstruo habría de acudir para poseerla. Tras un profundo sueño, Psique se despertó ante un palacio y allí fue a vivir con un marido cuya visión le estaba prohibida y quien sólo la visitaba en la oscuridad de la noche. Aunque feliz, Psique pasaba sus días sola en un palacio lleno de voces e invadida por la añoranza de sus familiares, pidió permiso a su esposo para visitarlos, no sin que éste le advirtiera del peligro que implicaría esta ausencia.

Psique fue recibida con mucha alegría en su casa, no obstante, sus hermanas, igualmente casadas, fueron a verla y, envidiosas al saber de su felicidad, la convencieron para que encendiera una lámpara mientras su marido durmiera a fin de descubrir su verdadera apariencia. Al volver a su morada, Psique llevó a cabo el consejo y mientras contemplaba por primera a su esposo, dejó caer una gota de aceite hirviendo sobre el adolescente dormido, quien se despertó y huyó volando para no regresar jamás. La joven Psique pasó a vivir errante por el mundo sin la protección de su Amor. Afrodita, que estaba indignada por su belleza, la encerró en su palacio y le impuso duros trabajos⁵³: seleccionar semillas, recoger lana de corderos salvajes, buscar aguas oscuras de ríos infernales y, por fin, bajar al reino de Hades, donde debería pedir a Perséfone una caja, que no debería ser abierta, con un poco de su belleza. Por desgracia, Psique desobedeció la prohibición y tras abrir el cofre, cayó en

⁵³ Joseph Campbell (1959, 94) ha señalado: «Uno de los ejemplos más encantadores y mejor conocidos es el de las “tareas difíciles” que Psique tuvo que desarrollar para recobrar a su perdido amante, Cupido. Aquí los papeles principales están invertidos: en vez de que el amante trate de ganar a su desposada, la desposada trata de ganar al amante, y en vez de que un padre cruel retenga a su hija, es la madre celosa, Venus, quien esconde a su hijo, Cupido, de su amada».

un sueño profundo, pero el Amor no había olvidado a Psique: la despertó de su sueño mágico con un flechazo y, acto seguido, logró que Júpiter accediera su petición de casarse con esta mortal. Grimal concluye matizando que «La pintura pompeyana ha popularizado la figura de Psique, representándola como una joven alada semejante a una mariposa – en las creencias populares, el alma solía imaginarse como una mariposa que escapaba del cuerpo después de la muerte–, jugando con Amores, alados como ella» (GRIMAL, 459).

En la descripción de este mito, Agustí Bartra destaca el enfado de Venus⁵⁴ hacia Psique, motivado porque muchos pensaban que tras de su bello rostro estaba Venus rediviva y la adoraban arrodillados: «¿Es posible que yo, Venus, alma primitiva de la naturaleza, origen y germen de todos los elementos; yo, que fecundo al universo, haya de repartir con una mortal los honores debidos a mi majestad suprema?» (BARTRA, 165). Venus pedirá entonces a su hijo Cupido que vengue a su madre haciendo que Psique se enamore del hombre más miserable, pero el propio Cupido caerá rendido ante la belleza de la muchacha. En otro momento de esta versión del mito, cuando la joven ya está viviendo en palacio con su marido invisible y solicita su permiso para volver a ver a sus hermanas, la voz de su esposo le advierte: «consiento en que vengan; pero desconfía, adorada esposa mía, de los consejos que te den para saber quién soy; una curiosidad sacrílega nos separaría para siempre...» (BARTRA, 166). A pesar de la advertencia de que podría perder a su Amor para siempre en caso de que viese su rostro, Psique sucumbe ante la curiosidad y los consejos de sus hermanas. «Ella le veía los cabellos como hebras de oro, llenos de olor divino; el cuello, blanco como la leche; la cara blanca y roja como rosas coloradas...» (BARTRA, 166). Bartra advierte que tras este abandono, Cupido cae enfermo y Venus impone a Psique entonces duras pruebas como castigo por el daño que ha hecho a su hijo. La última de estas tareas, como ya se ha dicho, consistirá en el descenso al Hades para pedir a Proserpina una caja con belleza que sirviera a Venus para recuperar la belleza perdida durante la enfermedad de Cupido. Durante esta última tarea, Psique enfrenta muchos

⁵⁴ En la antigüedad con el imperio romano muchas divinidades de la cultura helénica adquieren un nombre nuevo bajo el dominio de Roma. Así que la diosa griega Afrodita tiene como equivalente a Venus para los romanos, al igual que Eros pasa a ser Cupido.

peligros en el Hades: lanza un pastel de cebada a Cerbero para poder traspasar el umbral, atraviesa el río de los muertos en la barca de Caronte y, finalmente, la diosa de los Infiernos le entrega la cajita. Sin embargo, Psique no puede resistir abrirla con la idea de aprovechar la cajita para aprovechar esta belleza para sí, y lo que encuentra es un vapor infernal que la hace caer en ese sueño profundo del que Cupido la rescatará mediante una de sus saetas para, con el permiso de Júpiter, casarse con su amada. Psique accede así a la categoría de inmortal y de su unión con Cupido nacerá *volupia*, la voluptuosidad.

Como se comprueba mediante las distintas versiones del mito de Psique, los seres mitológicos, aunque posean rasgos particulares, están siempre vinculados mutuamente, y forman parte de un conjunto de divinidades que coexisten. En este caso particular, Hillman (1999a, 364-365) señala lo siguiente: «En la historia de Eros y Psique (a la que ya me he referido en varias ocasiones porque presenta abundantes motivos e imágenes para la relación del amor y el alma), Afrodita pone obstáculos a Psique. Quiere a Eros para ella sola, quiere apartarlo de Psique, evitar que se torne psicológico. ¿Será porque Afrodita es demasiado literalista, porque está demasiado enamorada de la superficie sensorial y de la visibilidad de las cosas, demasiado preocupada por la armonía (otro de sus hijos), y por la utilidad?».

1.2 Descenso de Perséfone

La historia de Perséfone, ser mitológico que junto a Psique servirá de fuente para el estudio de las obras seleccionadas para este trabajo, retrata una relación madre-hija y, por tanto, tampoco puede ser estudiada aisladamente. Para hablar sobre ella, pues, debemos necesariamente incluir a su madre Deméter, no solamente para demostrar que los mitos suelen estar implicados entre sí por lazos de parentesco, también para exponer a través de esta relación los múltiples aspectos del ser humano. James Hillman sostiene que los mitos formaban parte de una conciencia politeísta y que cada relato implicaba una diversidad de personas y que, por tanto, el arquetipo de la madre no se da de modo aislado, sino que su existencia depende de la existencia de un hijo o una hija:

Los dioses separados de los mitos son abstracciones hechas por la conciencia monoteísta, que imagina a los dioses y a los arquetipos como unidades monolíticas. Pero los dioses son relaciones y siempre se implican mutuamente; un dios o arquetipo sólo aparece en solitario cuando es concebido por la conciencia monoteísta. Entonces hablamos del arquetipo de la madre, o de Dioniso, pongamos por caso, pero el arquetipo de la madre no existe fenomenológicamente sin un cónyuge o un hijo o una hija, así como tampoco sin un lugar determinado y un conjunto de atributos, y Dioniso aparece siempre con una multitud o una esposa, o con Hermes o con Zeus o con los Titanes, así como con los atavíos específicos por los que es reconocido (HILLMAN, 1999a, 319).

También Pierre Grimal (131-132) apunta que tanto en la leyenda como en el culto, Démeter (divinidad de la tierra cultivada) se halla estrechamente vinculada a su hija Perséfone. Sus leyendas se desarrollaron en todas las regiones del mundo helénico y constituyen una pareja a la que con frecuencia se denomina «Las Diosas». Al inicio del relato mítico, encontramos a Perséfone, hija de Deméter y Zeus, viviendo en compañía de sus otras hermanas y nada preocupada por cuestiones matrimoniales. En un momento en que se halla recogiendo un narciso (o un lirio según las versiones), su tío Hades la arrastra hacia el mundo de los Infiernos. El lugar del rapto se menciona vagamente como el llano de Misa en el *Himno homérico a Deméter*, aunque hay otras versiones que refieren diferentes ubicaciones como Eleusis, Arcadia o Creta.

Uno de los aspectos que nos llama la atención en este relato mítico de Deméter y Perséfone es que aborda una historia de mujeres vinculadas a la naturaleza, una circunstancia que nos remonte a una época pre-patriarcal en la mujer era quien ejercía el poder político y religioso en su grupo. Los pueblos agrícolas antiguos veneraban a la Gran Madre Tierra que, como Deméter-Perséfone, representaba el poder de la tierra, el sustento agrícola con su florecimiento y la fuerza de la vida. Aunque una exprese la psique de la madre y la otra la de la hija, estas figuras instauran una dimensión de continuidad al revelar dos polos del mismo ser: el principio femenino. Al respecto de esta relación, comenta Jung:

Poderíamos por tanto dizer que toda mãe contém a filha em si mesma e toda filha, a mãe, e que toda mulher projeta-se atrás, estendendo-se na mãe e para a frente, na filha. (...) A experiência consciente desses laços produz o sentimento de que sua vida está espalhada sobre gerações – o primeiro

passo na direção da experiência imediata é a convicção de estar fora do tempo, que traz consigo um sentimento de imortalidade⁵⁵.

Sobre la dualidad en este mito, vemos que Deméter no es únicamente la diosa del trigo sino que además, constituye el arquetipo de la madre, condición que demuestra al perder el sentido de su vida cuando pierde a su hija. Así como una madre dona su cuerpo durante nueve meses para dar forma a su criatura, durante nueve días y sin comer ni beber, esta diosa buscará a la secuestrada Perséfone. Ante la ausencia de la hija, su instinto maternal le llevará a cuidar del hijo de Metanira, esposa de Céleo, pequeño a quien intentará convertir en inmortal, acción que impedirá la intervención de Metanira, pero este instinto maternal también generará fuerzas destructivas en el momento en que amenace puesto que amenaza con destruir la humanidad al despojar a la tierra de su fertilidad.

El mito termina al ponerse fin a este rapto que había roto con la unidad representada en el término madre-hija, logrando que Perséfone vuelva, siquiera sea temporalmente, a los brazos de la madre. Ahora, juntas nuevamente, ponen el ciclo de la vida en marcha y la tierra vuelve a dar sus frutos. No obstante, la experiencia que la joven ha vivido no puede ser borrada del todo, tal y como simboliza la acción física de haber probado un alimento del otro mundo (el grano de una granada), un hecho que, desde ese instante, la convierte en parte integrante de este mundo. Por lo tanto, Perséfone tendrá que vivir un tercio del año con su esposo y sólo durante la primavera la joven escapará de la mansión subterránea y se recuperará la condición unitaria materno-filial. J. Chevalier se ha referido al valor simbólico de la granada:

Es un símbolo de fecundidad, de posterioridad numerosa: en la Grecia antigua, es un atributo de Hera y Afrodita; y, en Roma, el tocado de las novias está hecho de ramas de granado (...). En el contexto del mito, el grano de granada podría significar que Perséfone ha sucumbido a la seducción y merece así el castigo de pasar un tercio de su vida en los infiernos. Por otra parte, al probar el grano de granada rompe el ayuno que es la ley los infiernos. Cualquiera que tome allí un alimento no puede

⁵⁵ Cf. C.G.Jung. *Collected Works*, v-9, 1.Princeton University Press.p.118. En: Zelita Seabra. *Amor entre mãe e filha: Deméter e Perséfone*. Disponible en: <<http://www.sbpa-rj.org.br>>Accedido en: 10 nov. 2008.

volver a la estancia de los vivos. Un favor especial de Zeus le permite finalmente repartir su existencia entre los dos dominios. (CHEVALIER, 538).

Por otro parte, podemos relacionar el grano de granada que la diosa comió en los Infiernos con la experiencia cíclica a la que ella misma se verá sometida, puesto que, como una semilla, Perséfone permanecerá en el fondo de la tierra durante un tiempo como si estuviera muerta o en estado latente, para luego renacer florida en una nueva vida. Del mismo modo era germinada la idea de inmortalidad del alma en los Misterios Eleusinos dedicados a las diosas gemelas y sus iniciados conocían así que la muerte no era el fin, sino el renacer para otra vida. Los griegos suponían que la granada había brotado de la sangre de Dionisio y, además, este alimento, junto con la espiga y el álamo negro, era considerado sagrado, visto como el fruto de ese árbol de la vida al que ya hacía referencia la Reina del Mundo de los Muertos.

Como vemos, Perséfone simboliza el grano sembrado en el mundo subterráneo y su muerte no va a representar su fin, sino una etapa de desarrollo para volver a la vida, correlato de las estaciones que nacen y mueren y vuelven a nacer en cada periodo del año. En apariencia, el inframundo es un ambiente opuesto a lo visible: un mundo de abajo, otro de arriba; uno es de los muertos, otro de los vivos; uno de la sombra, otro de la realidad. Sin embargo, a través de Perséfone el mito nos muestra que el ser humano habita en diversos mundos, que vida y muerte, cuerpo y alma son espacios contiguos y que no existen separadamente⁵⁶. Basta con ver que cada instante que ganamos de vida nos acerca a la muerte, puesto que ambas caminan en dirección a la otra; si tenemos un cuerpo físico para habitar en la realidad concreta a la vez poseemos un alma para transitar por los múltiples espacios de la realidad imaginal. Por lo tanto, no hay vida o muerte, cuerpo o alma, sino vida-muerte, cuerpo-alma.

⁵⁶ Gary Toub (356-357) nos dice que hay dos principios fundamentales del taoísmo: «la relatividad de los valores y el principio de polaridad. Este último se representa tradicionalmente mediante la figura del yin y del yang, las laderas oscuras y soleada de una montaña, las dos caras de una misma moneda, la oscuridad y la luz, lo útil y lo inútil, los dos polos complementarios e inseparables de la naturaleza».

Perséfone también nos muestra la dualidad arquetípica, no sólo porque representa la vida-muerte, sino también el renacimiento. Esta diosa además de vivir en dos mundos –el terrenal y el de las muertas–, regresa al primero como si ambos fueran espacios unidos, lo que significa que la conciencia no tiene límites y puede transitar por diversos estados. Al principio la vemos como Koré, una joven virgen que vive protegida por la madre, y cuando Hades la rapta a su reino se convierte en Perséfone, la reina del Mundo Subterráneo. Su doble nombre Koré-Perséfone ya es una señal de que ella no es sólo una y abarca al menos un doble aspecto. Si por un lado la unión con Hades significó la muerte de su inocencia, por otro, le aportó el nacimiento de una conciencia nueva como Señora del Mundo Subterráneo, y ese rito de paso le supondrá cambios profundos y un crecimiento a nivel de conciencia.

En una lectura superficial, podríamos considerar el descenso de Perséfone al mundo de los Muertos como algo negativo ya que ha desencadenado sufrimiento tanto a ella misma con la separación brusca de la madre con a Deméter. Sin embargo, esta experiencia en el mundo de la sombra, aunque dolorosa, se hace imprescindible para el desarrollo de un nivel más profundo de existencia. Para Jung: «Todo mundo é seguido por uma sombra, e quanto menos ela se encontra incorporada na vida consciente do indivíduo, mais negra e densa ela» (JUNG, 1999, 131). Así pues, la sombra no es otro mundo, sino una parte de nosotros mismos que con frecuencia tememos mirar, como le sucede a Perséfone.

Es importante, por consiguiente, repensar la idea que se tiene del descenso y hasta de la muerte, comúnmente asociados al fracaso y al fin, lo que nos llevaría a traducirlo como una pérdida para las dos diosas, es decir, una pierde a la hija y la otra, a la madre. No sucede así desde la perspectiva psicoanalítica, que interpreta el descenso no como una caída sino como un salto para una nueva etapa de la existencia. Perséfone deja el mundo superior y pasa a habitar el mundo subterráneo y esta experiencia la convierte, además de en una las diosas de la fertilidad, en la reina del inframundo. Deméter deja el monte Olimpo y pasa a vivir por campos y ciudades en búsqueda de la hija, lo que la transforma en el arquetipo de la madre y no sólo en la diosa de la cosecha. Por tanto este cambio no es en esencia una pérdida, sino la conquista de algo

nuevo ya que ambas mujeres amplían su valor sin dejar de ser diosas vinculadas a la naturaleza.

Con relación a la muerte, se puede decir que con su entrada al inframundo para pasar a ser cónyuge de Hades, Perséfone simboliza la defunción de la virgen Koré. Como apunta Shinoda Bolen (264): «La Koré era la doncella sin nombre; representa a la joven adolescente que no sabe quién es y todavía no es consciente de sus deseos y de sus propias fuerzas». No obstante, la muerte no es el fin, sino el nacimiento a otro nivel de vida y de conciencia, proceso que se asemeja al de una semilla que necesita un periodo en el vientre oscuro de la tierra para luego poder revelarse en fruto; Perséfone permanece muerta en el submundo un tercio del año para luego brotar con una nueva forma, es decir, para nacer como la reina del mundo subterráneo la doncella Koré tiene que morir (enterrar).

El inframundo sigue siendo lo que es, un mundo oscuro; son los ojos de la joven Koré, que solamente contemplaban campos floridos, los que se dilatan para poder transitar entre las sombras. Por tanto, a partir del momento en que uno amplía la visión y adquiere la «mirada persefónica», logra no tanto ser apenas ser reina de este mundo subterráneo, como, además, la capacidad de transitar por los dos mundos y alcanza el poder, si por alguna razón la tierra se abriera y algo la arrastrase otra vez hacia el fondo, de conseguir vislumbrar el camino de vuelta a lo terrenal.

En consecuencia, podemos considerar que el mundo de Hades representa las regiones invisibles del ser humano y, por lo tanto, su dimensión más profunda mientras que su gobernante deviene una figura arquetípica que surge en los momentos de crisis y de cambios. En este sentido, los relatos míticos sobre la bajada al inframundo nos hablarían de manera metafórica acerca de la importancia de descender al reino de lo invisible (Hades). Aunque tengamos que pagar un precio por este viaje (óbolo a Caronte) y enfrentarnos a formas asustadoras (Perro Cerbero) que nos impiden penetrar en el lado oculto del alma, no debemos vacilar. Sólo pasando por esta experiencia podremos volver a la superficie transformados (como Perséfone, que se convierte en la Reina de los Hades, y Psique, que gana la inmortalidad) y con otra percepción (pues ambas diosas pasan a tener una mirada que logra captar tanto las formas del mundo de arriba/consciente, como las del abajo/inconsciente).

2. LAS REPRESENTACIONES

El teatro no puede desaparecer porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma. Arthur Miller.

2.1 Representación del relato mítico

En el teatro de todos los tiempos los relatos míticos han sobrevivido bajo diversas versiones. Al hablar de la presencia de los mitos en el género dramático y de los cambios que dicho género ha sufrido a lo largo de la historia, estamos considerando una etapa en la cual los mitos dejan de ser «puros» y pasan a ser elaborados por la mente de un poeta. El profesor García Gual (1997, 29) indica tres factores que, en la Grecia Antigua, alteraron los mitos en sus recuentos: los poetas tuvieron libertad para hacer cambios a su gusto cuando el mito se relacionó con la poesía; el mito pasó a ser un objeto de análisis y no una historia sagrada con la aparición de la escritura alfabética; y el mito se transformó tras la aparición del racionalismo en el siglo VI a.C. y su prolongación en la filosofía que sugiera después, que buscó dar una explicación racional a la existencia del mundo y del hombre⁵⁷. En cada nueva versión pueden existir, por un lado, rasgos comunes que lo vinculan a un mito determinado y, por otro, rasgos específicos que los diferencian de las demás versiones. Los caracteres nuevos que cada escritor introduce en los mitos al re-escribirlos generan cambios tanto en la forma como en el contenido del mito original. Estas alteraciones son fruto de la interpretación particular atribuida por cada dramaturgo y de factores externos como los cambios históricos, culturales o, psicológicos, entre otros, que afectan a la humanidad y que van a estar reflejados en las obras.

Respecto a su forma, en las sociedades preliterarias el mito era una realidad viva y formaba parte de una cultura oral cuyos relatos expresaban un sentir colectivo⁵⁸. Los mitos se transmitían de generación en generación a través del habla y de la memoria de su gente. Cuando se fijaban en un código escrito, perdían algunos de sus rasgos y, por supuesto, adquirirían otros. Podemos apuntar como uno de los cambios esenciales

⁵⁷«Na verdade, os ditos “filósofos da natureza” refletiram sobre o *lógos*, princípio de toda inteligibilidade. Seu pensamento é mais propriamente protoracional, já que não poderiam ainda configurar a racionalidade em si, senão que algo anterior a ela: a representação da verdade, *Alétheia*» (VIDAL-NAQUET, 1988, 8).

⁵⁸Erich Neuman (160) sostiene lo siguiente: «Mas o homem primitivo se relaciona, acima de tudo, com essa realidade primária de dominantes psíquicos, arquétipos, imagens primordiais, instintos e padrões de comportamento. Essa realidade é o objeto da sua ciência e os seus esforços para lidar com ela nos seus cultos e rituais tinham tanto sucesso no controle e na manipulação das forças interiores do inconsciente quando os esforços do homem moderno para controlar e manipular as forças do mundo físico».

su capacidad para estimular una imaginación que antes se manifestaba de forma directa a través de la propia realidad, pero que con la escritura pasa a exponerse de manera indirecta por medio de una representación, escrita o escenificada.

En este sentido, Peñuelas declara que tanto el lenguaje primitivo como el lenguaje moderno mantienen vínculos con lo poético, con la diferencia de que el primero puede darse en forma directa y espontánea, y el segundo, debido a sus matices expresivos, de forma indirecta: «la mente primitiva captaba las cosas con matices mitopoéticos más intensos» (PEÑUELAS, 1965, 100-101). Para otros estudiosos, como M. Eliade, esta transición conllevó una pérdida profunda de sus valores:

Es verdad que en Grecia el mito ha inspirado tanto la poesía épica como el teatro y las artes plásticas; pero también lo es que en la cultura griega el mito se ha visto sometido a un largo y penetrante análisis, del que ha salido radicalmente «desmitificado». (...) la mitología de la que nos hablan Homero, Hesíodo y los poetas trágicos es ya resultado de una selección y representa la interpretación de una materia arcaica que resultaba a veces ininteligible (ELIADE *apud* GARCÍA GUAL, 1997, 20).

Por lo tanto, como hemos señalado, los mitos que conocemos a través de las obras de los poetas de la antigüedad pertenecieron primero a una cultura preliteraria y de tradición oral, periodo en el que las experiencias de los mitos con el mundo natural y sobrenatural no eran sometidas al razonamiento de la mente humana. Luego, los escritores recogieron algunos de estos relatos y los adaptaron a un lenguaje escrito y con ellos, a los valores y al pensamiento de su época. Respecto a la transición de la oralidad a la escritura que se da en la Grecia Antigua, Eric Havelock defiende la idea de que la *Iliada* y la *Odisea* deberían ser vistas como obras poéticas que marcan un momento más que una superación de la práctica oral a través de la letrada, un casamiento entre ambas modalidades de expresión. Este autor menciona que en las sociedades antiguas las narrativas poéticas eran recitadas y transmitidas por medio de la memorización y añade: «Tais eran os poemas homéricos, enclaves de linguagem criativamente elaborada existente ao lado da coloquial. Sua elaboração foi uma resposta às regras de memorização oral e à necessidade de transmissão segura. (...) E assim em “Homero” confrontamos um paradoxo único na história: dois poemas que

podemos ler em forma de documento escrito, a primeira “literatura” da Europa, os quais constituem, porém, o primeiro registro completo de “oralidade”, ou seja, de “não-literatura”» (HAVELOCK, 164).

Igualmente Marcel Detienne ha comentado los cambios que los relatos míticos sufrieron cuando el hombre pasó de la mentalidad prerreligiosa a la religiosa: «Inseparable de una experiencia mística, la mitología de los primitivos corresponde no sólo a una mentalidad prelógica, sino también prerreligiosa. Está dominada por creencia en formas, en influencias, en acciones imperceptibles a los sentidos y, sin embargo, reales, mientras que la religión surge y se instaure cuando la naturaleza se vuelve inteligible, cuando se ofrece como objeto de conceptualización, pues sólo entonces resulta pensable lo sobrenatural, que queda relegado del lado de lo trascendente» (DETIENNE, 1985, 138).

Con relación a su contenido, ya hemos destacado que el relato mítico sufre cambios porque es reinterpretado continuamente por los escritores de cada época, quienes le dan una nueva versión, ajustándolo a su momento histórico, a sus creencias y a su cultura⁵⁹. Aunque los mitos sirven como modelo para expresar que existen cuestiones humanas eternas, vemos que cada autor lo reinscribe según un interés particular. Carlos García Gual afirma que en la Grecia Antigua los poetas alteraban y seleccionaban sus relatos míticos por cuestiones extra-literarias y cita como ejemplo el hecho de que dioses de primera grandeza como Dionisio y Deméter ha quedado en un segundo plano en los poemas homéricos porque este poeta los consideraba más adecuados a un público campesino y menos interesante para el aristocrático y belicoso auditorio ateniense. De esta forma,

la literatura selecciona entre las variantes míticas y, en un país fragmentado políticamente como era Grecia, escoge también entre las variantes locales de las tradiciones, prefiriendo, cuando se trata de un poeta de Ática, las variantes atenienses, pongo por caso, o dejando en la sombra ciertos aspectos de los relatos que el poeta prefiere, por razones momentáneas o en atención a su público, silenciar, o llegando en algún

⁵⁹ M. Eliade señala: «Los mitos griegos “clásicos” representan ya el triunfo de la obra literaria sobre la creencia religiosa. No disponemos de ningún mito griego transmitido con su contexto cultural. Conocemos los mitos en el estado de “documentos” literarios y artísticos, y no en cuanto fuentes o expresiones de una experiencia religiosa solidaria de un rito» (1991a, 166).

caso a censurar y modificar un mito tradicional por razones de moralidad.(GARCÍA GUAL, 1997, 32-33).

A pesar de las distintas versiones, en estos relatos existen rasgos comunes y como ejemplo podemos destacar al héroe mítico que manifiesta como algo característico la necesidad de superar una prueba para que le dé el estatus de ejemplar. En las obras del teatro antiguo los personajes poseían valores que afectaban a su grupo social, como el conocido ejemplo del mito de Edipo, cuyo destino, como parte de una humanidad concebida como un juguete en manos de los dioses, estaba condicionado por fuerzas externas. Por lo tanto, los relatos míticos mostraban una visión cerrada del mundo en que el conflicto era algo insuperable y en que una humanidad opuesta a los dioses tenía que rendirles cuentas de sus actos.

Nuestra actitud ante el mundo ha cambiado y ya no creemos como los griegos que nuestra desdicha sea el resultado de un Destino, ni pensamos que no carezcamos de autonomía para poder cambiarlo. La manera de entender la existencia humana que se aceptaba y representaba en el teatro antiguo no mantiene correspondencia con la mentalidad del hombre actual, quien ya no considera que sus acciones estén regidas por fuerzas que lo trascienden. En nuestros días, nuestra percepción de la realidad y del ser es otra y, por consiguiente, nuestra sino forma de ver y representar lo trágico es distinta. La muerte, cuando recae sobre un personaje moderno, ya no posee la grandeza de los héroes míticos, y con frecuencia asistimos a un morir solitario y sin transcendencia alguna.

No obstante, a pesar de que la mayoría de los personajes modernos carezcan de la grandeza de los héroes míticos, en el teatro moderno de Nelson Rodrigues y García Lorca podemos encontrar algunas características de las antiguas versiones. Suscribiendo la clásica concepción aristotélica del nudo dramático, los personajes muestran en su presentación sus flaquezas, obsesiones y deseos reprimidos⁶⁰. Tanto las

⁶⁰ Ha subrayado Aristóteles (93-94) que «Es propio de toda tragedia el nudo y el desenlace. Los hechos que están fuera de la obra y algunos de los de dentro frecuentemente forman el nudo, el resto forma el desenlace. Y llamo nudo a lo que hay desde el principio hasta aquella parte que es la última de la que procede el paso a la dicha o a la desdicha, y desenlace a la parte que va desde el principio de ese paso al

mujeres de *La casa de Bernarda Alba* como las de *Dorotéia* se describen como criaturas con una intensa inclinación sexual, con un deseo que será fuertemente sofocado. Esta oposición las llevará a experimentar un estado de crisis, toda vez que están atadas a un compromiso que no les permite la concretización de sus anhelos. En la continuidad la trama, esta crisis se intensifica ante la imposibilidad de realizar dichos anhelos para, finalmente, quedar atrapadas por una fuerza superior que las arrastra a trasgredir leyes inviolables, al paso que, casi siempre con la muerte, son duramente penalizadas por su error, sucediéndose entonces el desenlace: la muerte de Adela en Lorca y del conjunto de personajes femeninos en Rodrigues.

En los mitos de Perséfone y Psique, a los cuales dedicaremos mayor atención en el seguimiento de este estudio, también veremos que cada uno de estos personajes sufrirán punición por haber practicado una trasgresión: Perséfone al probar del fruto prohibido de granada, y Psique al abrir la caja negra en el inframundo. Por lo tanto, más allá de la apariencia de seres divinizados se encuentra siempre el rostro de un hombre, es decir, sus rasgos humanos. Los héroes míticos serán mostrados como criaturas tomadas por una fuerte tendencia, por un deseo incontrolable – como Edipo por /saber/, y Prometeo por / poder/–, situaciones que siempre los llevan a la destrucción. Esta *disyunción*, que puede tener varios factores (la moral, la sociedad, la religión, etc.), va a desatar en estos personajes el ansia por vencer sus límites y, consecuentemente, a trasgredir leyes sagradas. Bajo esta tensión, observamos entonces la construcción de una serie de imágenes y símbolos que resultan de sus deseos instintivos que no encuentran un medio de manifestarse en el plano exterior y que son almacenados en el inconsciente, tomando la forma de locura, frustración, inclinaciones incestuosas, auto-punición, entre otros problemas⁶¹. Algunas de esas manifestaciones asumen la forma de arquetipos universales que serán mostrados en la dramaturgia de los autores que estudiaremos, principalmente en sus obras más

final».

⁶¹ Al hablar de la personificación en Freud, Hillman agrega: «Los conceptos freudianos tales como libido –y especialmente su Eros, Tánatos y Edipo– son de hecho antiguas imágenes extraídas explícitamente de una larga historia de personificación mitológica. (El mundo griego fascinó siempre a Freud; de muchacho llegó incluso a llevar un diario en griego.) (...) El propio Freud escribió: “La teoría de los instintos es, por así decir, nuestra mitología. Los instintos son seres míticos, maravillosamente indeterminados”» (1999a, 86).

relevantes. Por tanto muchos relatos míticos literarios expresan a través de distintas imágenes formas primarias de arquetipos que gobiernan el alma humana.

En el teatro de la antigüedad se manifestaba la superposición de los relatos de héroes míticos con la historia de personajes legendarios como medio para expresar la visión de mundo y los problemas de su tiempo. Estas entidades mitológicas poseían una estructura arquetípica ya que, aun siendo seres supra-humanos, mantenían referencias a situaciones y patrones comunes a toda criatura⁶².

Podemos afirmar, pues, que los arquetipos son modelos colectivos que forman parte de la identidad de todo hombre (ya que resultan de la condición humana) y que se manifiestan a lo largo de su existencia: el nacimiento, la muerte, el envejecimiento, la sexualidad, entre otros, al lado de sensaciones comunes como el dolor, el miedo, el hambre etc. En una lectura junguiana, Walter Boechat (1995, 23-24) declara que «A mitologia é um sonhar coletivo dos povos. Os temas míticos retratam situações humanas básicas, arquetípicas, como as chamou Jung (...). Todos os seres humanos, independentemente de raça ou origem cultural, possuem os mesmos arquétipos, estruturas básicas da mente humana, os conteúdos do inconsciente coletivo».

En este sentido, aunque existan algunas identidades comunes entre los relatos de la Grecia Antigua y algunas obras escritas *a posteriori*, vale a pena respetar la diferencia estilística, contextual e histórica que separa al hombre de la antigüedad y al moderno. Si algunos especialistas han catalogado varias obras de Nelson Rodrigues como míticas y otros a determinadas propuestas de García Lorca como trágicas, estas clasificaciones no implican que hallan de concebirse conforme a los moldes de la antigüedad. Más bien sucede que el teatro moderno hereda del teatro antiguo temas universales comunes a toda la humanidad y los presenta desde la perspectiva de su momento histórico, es decir, los actualiza.

⁶² Junito de Souza Brandão añade: «*Arquétipo*, do grego *arkhétipos*, etimologicamente, significa modelo primitivo, idéias inatas. Como conteúdo do inconsciente coletivo foi empregado pela primeira vez por Jung. No mito, esses conteúdos remontam a uma tradição, cuja idade é impossível determinar. Pertencem a um mundo do passado, primitivo...» (BRANDÃO, 37).

Los cambios que sufren los mitos son un proceso natural puesto que la mentalidad del hombre moderno no es la del hombre de la antigüedad. Sin embargo, surgen interrogantes al haber la posibilidad de ver el verdadero rostro del mito en las versiones que cada autor ofrece del mito cuando lo reinscribe. Antropólogos del calibre de Lévi-Strauss consideran que la literatura se opone al mito y que sólo se lo puede conocer en su ambiente natural⁶³. Otros son de la opinión que, por detrás de las diferentes versiones, el mito permanece con una estructura inalterable y que, por tanto, se pueden encontrar rasgos comunes recurrentes en los diversos relatos míticos⁶⁴. Si por un lado, para algunos estudiosos el advenimiento de la escritura significó un proceso de desmitificación –cuando la Razón desplazó al Mito–, por otro, hallamos posicionamientos como el de M. Eliade, quien observa que a pesar de la degradación de los relatos míticos, debemos a aquellos que escribieron estas versiones la transmisión del pensamiento mítico a futuras generaciones:

Gracias a la cultura, un universo religioso desacralizado y una mitología desmitificada han formado y nutrido la civilización occidental, la única civilización que ha llegado a convertirse en ejemplar. Y en ello hay algo más que el triunfo del *logos* frente al *mythos*. Se trata de la victoria del *libro* sobre la *tradición oral*, del documento –sobre todo del documento escrito– sobre una experiencia vivida que no disponía más que de los medios de la expresión preliteraria. Un número considerable de textos escritos y de obras de arte antiguas se han perdido. Pero quedan las suficientes para reconstruir en sus líneas principales la admirable civilización mediterránea (1991a, 165)⁶⁵.

⁶³ Con relación a la cuestión de la literatura y el mito, C. G. Gual expone la visión de Malinowski. Éste señala: «El antropólogo tiene a mano el propio hacedor de mito. No sólo puede tomar como completo un texto en el estado en que existe, con todas sus variaciones, y revisarlo una y otra vez; también cuenta con una hueste de auténticos comentaristas de los que puede informarse; y, lo que es más, con la totalidad de la misma vida en la que ha nacido el mito» (*apud* GARCÍA GUAL, 1997, 87).

⁶⁴ Sobre este otro grupo, nos dice Detienne: «Hay caminos olvidados o senderos borrados que llevan al límite mismo del país de los mitos. Se han propuesto estrategias para reducir la distancia entre nosotros y el habla mítica original. La arqueología del lenguaje es una de las primeras: la gramática comparada trama una ciencia infalible de la mitología» (1985, 154).

⁶⁵ «Para Pierre Brunel, la literatura y las artes desempeñan un papel fundamental en la conservación de los mitos, dado que es a través del código literario como éstos pueden sobrevivir, dentro de un proceso dinámico de superposición de significados, de modificaciones, de eclipses, de adaptaciones y de “palingénesis” que los reactivan en las condiciones de una época determinada» (TROCCHI, 2002, 145).

Jean-Pierre Vernant considera que hace algún tiempo que el poderío supremo de la lógica clásica y la idea de superioridad del espíritu griego frente a otras culturas han sido cuestionados por el contacto con otras civilizaciones como las de India o China. En esta línea, el helenista Cornford ha tratado de demostrar que existían muchas correspondencias entre el mito y el inicio del pensamiento racional, contrariando la visión tradicional de que en la Jonia se abrió una frontera entre el pensamiento mítico y el discurso filosófico: «As cosmologías dos filósofos retomam e prolongam os mitos cosmogônicos. Dão uma resposta ao mesmo tipo de pergunta: como pode emergir do caos um mundo ordenado? Utilizam um material conceitual análogo: por detrás dos “elementos” dos jônios, perfila-se a figura de antigas divindades da mitologia» (VERNANT, 1990, 443). Como podemos observar, pues, quienes contrarían la visión de la «discontinuidad» consideran que tanto la reflexión filosófica como las formas míticas tienen en común el anhelo por comprender el origen del universo, es decir, que las indagaciones filosóficas se basan en el pensamiento mítico, argumentación que los ha llevado a identificar una conexión entre *mythos* y *logos*.

A nuestro modo de ver, no se han cerrado todas las ventanas que abren la posibilidad de contemplar el mundo mítico, a pesar de que no sea posible una misma mirada originaria, puesto que los ojos de la humanidad ya son otros. Así como una hoja que se desprende de su árbol lleva en su interior y forma elementos que nos permiten identificar su origen, creemos que existen rasgos comunes que se manifiestan en los textos míticos y que nos conducen a su forma embrionaria. Un pasaje abierto en esta dirección lo constituye la actividad imaginativa que el arte proporciona, y aquello que nos proponemos analizar es el acto imaginativo de la obra literaria y, en concreto, el texto dramático.

2.2 Representación del género dramático

En nuestra opinión, el teatro es un mundo dotado de alma puesto que todo cuanto se convierte en elemento escénico pasa por el referido proceso de personificación o, si utilizamos el concepto hillmaniano, están «almadas». Este arte tiene el poder de estimular la imaginación y ampliar el significado de las cosas. El actor deja de ser una

persona corriente y pasa a abarcar a una multiplicidad de criaturas, incluso por lo que se refiere a los objetos inanimados o todo tipo de recursos que entran a formar parte del lenguaje espectacular. Así, una silla deja de ser un objeto común únicamente usado para los fines pragmáticos de asiento o decoración para pasar a convertirse en un elemento plurisignificativo dotado de valores especiales en los tablados; una luz de determinado color no sirve sólo para iluminar, crea una atmósfera específica durante una escena; en fin, el espacio teatral todo deviene en sí un lugar mágico que devuelve, de algún modo, el alma a las cosas, y saca a los seres humanos (público e intérpretes) del tiempo real y ordinario. Por algunos momentos, pues, el teatro nos permite entrar en contacto con seres imaginales y hasta convertirnos en criaturas soñadas sin el peligro de ser encarcelados en una clínica. Así pues, teatro y mito quedan vinculados al estar regidos por leyes específicas que escapan a la lógica racional y permanecer abiertos, por tanto, a todas las posibilidades de representación. El propio escenario es considerado por los actores como una especie de lugar sagrado en el que reina la magia, en el que cohabitan lo real y la fantasía y en el que, de este modo, se desdibuja la frontera entre la verdad y la mentira. En este sentido, tanto las figuras míticas como las escénicas aunque no sean externamente reales, sí lo son en su esencia.

Por su propia naturaleza, el teatro es uno de los lenguajes artísticos que más se vincula al mito. Primero, por ser un arte esencialmente colectivo que sólo existe cuando se da el encuentro receptivo entre personas, ya que no hay teatro sólo con los artistas, es necesario, al menos, la presencia de un espectador. En segundo término, porque constituye una experiencia que a pesar de repetirse periódicamente en un mismo espacio, sin embargo, se actualiza en cada función como si fuera la primera en un movimiento circular de vida y muerte, de inicio y fin⁶⁶. El tiempo mítico también se pauta en la idea de repetición y no manifiesta esa división triádica de pasado, presente y futuro. El tiempo del mito es un tiempo indivisible y la conciencia mítica ve todo de

⁶⁶ Al hablar de un tiempo cíclico, M. Eliade señala: «En cierto sentido, hasta puede decirse que nada nuevo se produce en el mundo, pues todo no es más que la repetición de los mismos arquetipos primordiales (...). El tiempo se limita a hacer posible la aparición y la existencia de las cosas. No tiene ninguna influencia decisiva sobre esa existencia, puesto que también él se regenera sin cesar» (1972, 86).

modo interrelacionado: día y noche, vida y muerte, luz y oscuridad, interior y exterior⁶⁷.

El hombre moderno vive esclavo del tiempo cronológico y toda su existencia está sometida a este tiempo histórico, lo que se opone al hombre antiguo cuya vida estaba determinada por el tiempo cósmico⁶⁸. Somos seres escindidos que actuamos, por un lado, condicionados por los fantasmas e ideas del pasado y, por otro, con la visión proyectada hacia un futuro que es tan sólo idealización. A este respecto, E. Cassirer advierte que en oposición a aquel mundo politeísta, el monoteísmo trajo un cambio en la forma de concebir el tiempo del pensamiento religioso. La conciencia temporal de la religión mesiánica que se encuentra bajo la idea de devenir provocó que todo se redujese la idea de futuro: «El pasado y el presente se sumergen en este tiempo del futuro. Este regreso al tiempo es la más pura idealización. Toda existencia desaparece ante este punto de vista de la idea. La existencia del hombre trasciende hasta ese ser del futuro...Lo que el intelectualismo griego no pudo producir, lo consiguió el monoteísmo profético» (CASSIRER, 1972a, 159).

En este sentido, se revela especialmente significativo el hecho de que, como ponen de relieve algunos estudiosos del mito, el teatro surgiera de los antiguos rituales dedicados a las estaciones y que, desde sus orígenes, quedará marcado así por una especial percepción cíclica del tiempo:

Theodor Gaster, en su obra *Thespis*, sigue ideas parecidas a las de Cassirer al exponer su teoría de los orígenes de las representaciones dramáticas. El ritual aquí juega también el papel principal junto con el mito. Según Gaster el drama surge de rituales alegóricos de las estaciones. Estos rituales van acompañados de mitos y «la interpenetración del mito y del ritual produce el drama». El mito aquí juega un papel de intermediario. El lazo que relaciona...que transmuta el ritual en drama, es el mito. La función del mito (tan obstinadamente incomprendido) es traducir lo real en

⁶⁷Jan N. Bremmer apunta que «en el tiempo de Homero el individuo no concebía la voluntad como un factor ético, ni distinguía entre el interior y el exterior de sí mismo como hacemos nosotros. Los primeros griegos, al igual que otros pueblos indoeuropeos, no se consideraban a sí mismos individuos independientes sino miembro de un grupo» (BREMNER, 57).

⁶⁸Mircea Eliade en un estudio sobre las religiones afirma que: «el cristianismo es la religión del hombre moderno y del hombre histórico, del que ha descubierto simultáneamente la libertad personal y el tiempo continuo (en lugar del tiempo cíclico)» (1972, 148).

términos de lo ideal, lo momentáneo en términos de lo durable y trascendente... (PEÑUELAS, 61).

En los ritos sagrados de la cosecha se manifiesta la creencia de que la germinación del alimento depende del culto a los dioses, quienes, de este modo, ofrecerán a los hombres su subsistencia. Así pues, además de la cuestión de la temporalidad, tanto la actividad escénica como la mítico-ritualística exigían un acto de fe entre las criaturas involucradas y el individuo se interrelacionaba con el mundo mágico-mítico a través de actos físicos, puesto que entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo no existía la separación sino continuidad. Para E. Cassirer, en suma, aquello que se manifestaba en los ritos era el sentimiento de identidad:

(...) lo que el danzante ejecuta al participar en un drama mítico no es ninguna mera representación o espectáculo sino que el danzante *es* el dios, *se convierte* en el dios. (...) Lo que ocurre en estos ritos, como en la mayoría de los cultos de los misterios no es ninguna *representación* meramente imitativa de un suceso sino el suceso mismo y su *acontecer* inmediato; (...) (CASSIRER, 1972a, 64).

Al vincular en este trabajo el teatro con el mito, nos adentramos de inmediato en el terreno de lo religioso, en esa la lucha entre lo divino y lo humano recurrente en el teatro de la antigüedad. Este fabuloso mundo mítico habitado por dioses, semidioses y mortales nos remonta a una época en que los mitos establecían una estrecha relación con los ritos religiosos, manifestaciones extremadamente importantes para la cultura helénica. Es justamente a partir de los cultos a los dioses que nace la tragedia en la Grecia antigua, siendo acaso Dionisio figura más representativa⁶⁹.

El célebre historiador Pedro Voltes apunta la relación entre el origen de aquel teatro y las grandes fiestas dionisiacas, que se celebraban en el curso de seis días con procesiones, festejos callejeros y concursos, elementos que con el tiempo nutrieron la obra de los grandes tragediógrafos⁷⁰. En igual sentido, el especialista en tragedia

⁶⁹ Hillman ha hecho un interesante estudio sobre Dionisio, en el cual nos muestra este dios como aquel que conjuga los elementos que comúnmente se ven como opuestos y añade «Dioniso nos sitúa ante los fenómenos límite, de tal manera que no podemos decir si está loco o sano, excitado o sombrío, si es sexual o psíquico, masculino o femenino, consciente o inconsciente»(2000, 317).

⁷⁰ Igualmente señala este autor, las dificultades en la reconstrucción del teatro griego antiguo, debido a

griega Albin Lesky (60-61) expone que «só com hipótesis é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia. (...) Entretanto, dois elementos básicos, que já encontramos nos primórdios, sempre conferiram à tragédia grega seu cunho essencial: Dionísio e o mito». De acuerdo con este estudioso, la comedia estaría vinculada al Dionísio de las Leneas y la tragedia lo estaría con el Dionísio Eleutereo de las Dionisias Urbanas, y considera que aunque el culto dionisiaco haya impulsado el desarrollo del drama trágico, el contenido de la tragedia se volcó más hacia los mitos de los héroes.

Sobre las Dionisias Urbanas, Junito de Souza Brandão observa que esta fiesta en honor al dios del vino tenía lugar en la primavera, a fines de marzo, a lo largo de seis días. Durante el primer día se organizaba una procesión con la participación de toda la ciudad en la que la estatua del dios del Teatro era trasladada desde su templo en la acrópolis hasta un templo arcaico de Baco. Los dos días siguientes se realizaban los concursos de diez Coros Dítirámicos, cada uno compuesto por con cincuenta integrantes, y en las tres últimas jornadas se llevaban a cabo los concursos dramáticos (BRANDÃO, 1990, 127-128). En cualquier caso, se cree que el nacimiento de la tragedia está vinculado al culto de Dionísio y los estudiosos consideran que durante estas fiestas atenienses los adoradores de esta divinidad rompían con las convenciones sociales y se liberaban de las medidas (*démeseure*), pues en un estado de éxtasis (*ékstasis*), podían no sólo establecer contacto con este dios, sino además liberar la imaginación y su lado instintivo. A partir de estas celebraciones habrían surgido los concursos con las inmortales tragedias y con sus héroes trágicos inclinados a cometer errores fatales (*hamartia*)⁷¹. Estos héroes solían ser duramente penalizados por violar algún principio sagrado, resolución que planteaba un problema entre lo divino y lo humano recurrente en las tragedias: la fatalidad (*fatum*). El *fatum* se convertirá en la parte más esencial del teatro griego puesto que la condición trágica de estas obras

la fragmentación e insuficiencia de materiales que han sido objeto de diversas interpretaciones. (VOLTES, 1958, 9-10).

⁷¹ Arturo Berenguer Carisomo (85) apunta que «para el atormentado creador de Zaratustra todos los héroes trágicos hasta Eurípides no son sino transfiguraciones de Dionisos y la tragedia conlleva tras de sí una triple enseñanza filosófica: hacer conocer la fundamental unidad de todo lo creado, destacar en ese conjunto la fuerza ordenadora de la individualidad, considerar al arte como una esperanza de reencontrar nuevamente la perdida unidad de lo existente».

estará íntimamente vinculada a la idea de un inevitable desenlace fatal predeterminado por el destino.

Como ya hemos subrayado, a lo largo de la historia de la literatura occidental otros escritores también han retratado a criaturas sometidas o acometidas por un fatalismo de signo trágico. Aunque el hombre moderno ya no cree que su vida esté regida por un sino, cuando le ocurre una desgracia casi siempre reflexiona sobre su fragilidad y sobre la condición de la existencia humana. Al comparar el teatro helénico con el rodriguiano, el gran estudioso de la obra del brasileño Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi señala que «A dramaturgia grega associou para nós a tragédia à inevitabilidade, quase sempre à luta inglória do homem com o destino que lhe é superior, e muitas vezes o abate. Apesar da progressiva humanização da tragédia grega, o homem nunca deixa de ver-se a braços com uma fatalidade» (1962, 203). En efecto, a pesar de que hayan transcurrido unos 2500 años desde la existencia de aquel teatro griego, esa esencia trágica sigue viva en el teatro moderno. Diversos autores aún construyen sus obras y sus personajes desde una perspectiva trágica del dolor, circunstancia que demuestra que esta visión de la existencia tiene sus raíces en la literatura de aquellos poetas. Albin Leski considera que no es posible para un autor moderno crear un teatro trágico sin volver los ojos a las tragedias antiguas (LESKY, 18) y, de modo específico, Hillman apunta que esta vuelta constante a temas y héroes mitológicos a lo largo de la historia y hasta la actualidad no se limita al valor histórico que la civilización griega representa para el Occidente: «El retorno a Grecia no es un retorno a un tiempo histórico en el pasado ni a un tiempo imaginario, a una Edad de Oro utópica que ya fue o que puede resurgir. Por el contrario, “Grecia” nos ofrece la posibilidad de revisar nuestras almas y nuestra psicología por medios de lugares y personas imaginables en vez de fechas y personas históricas» (1999a, 104). Por tanto, la necesidad de volver a este mundo ocurre no porque en esta sociedad nos encontremos con la gran cultura, sino más bien porque allí descubrimos una conciencia colectiva que ultrapasa los sentidos individuales y la razón excluyente. El pensamiento griego nos habla a través de sus antiguas tragedias de una imaginación politeísta y de una naturaleza bárbara que habita en el interior del hombre, rasgos aún latentes en nuestra alma. Estas formas poderosas si bien reprimidas tanto por la religión monoteísta y su idea de pecado como por la mente racional que impone límites y exige lógica,

logran escapar de las cadenas y se manifiestan a través de los sueños, del arte y de la fantasía. Si en cada periodo de la historia siempre dirigimos nuestra mirada hacia las tragedias antiguas y sus héroes míticos es porque en estas imágenes encontramos algo con lo que nos identificamos. Además de sus valores históricos y culturales, los dioses y héroes trágicos siguen vivos porque son parte integrantes de nosotros y porque adquieren de este modo un carácter universal e intemporal.

Las metáforas del mito condensan el pasado y el presente, de modo que el pasado está siempre presente y el presente puede percibirse desde la distancia del pasado. Los mitos también convierten las particularidades concretas en universales, de manera que cada imagen, nombre u objeto en mi vida, al ser experimentados míticamente, adquieren sentido universal, y todos los universos abstractos, las grandes ideas del destino humano, son presentados como acciones concretas (HILLMAN, 1999a, 315).

En el mundo contemporáneo la idea de tragedia todavía existe y la asociamos a hechos y situaciones de nuestro tiempo concreto –una catástrofe, algunos accidentes, ciertos crímenes pasionales...–, fenómeno que viene a demostrar que ese concepto de lo trágico, lejos de pertenecer a un tiempo distante, continúa existiendo de generación en generación. Esta valorización no implica afirmar que, respecto a la cuestión de los géneros literarios, seguimos escribiendo obras de teatro como hacían los antiguos griegos o que los textos modernos reflejen aquella visión trágica del mundo. Al respecto declara Albin Lesky (21): «a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de carácter bem definido».

En este sentido, la investigadora y profesora de teatro Ângela Leite Lopes ha identificado la presencia de dos actitudes a lo largo de la historia en relación con lo trágico: la primera sería la poética de lo trágico teorizada por Aristóteles y estudiada como género, y la segunda, la filosofía de lo trágico que nace en el romanticismo y que lo define como una idea. En su interesante investigación, Lopes apunta como consecuencia de esta transición el fin de las tragedias en el momento en que la filosofía se apropia del arte, y trae a colación una cita de la *Estética* de Hegel que confirma la existencia de este cambio: «A arte não tem mais para nós a alta destinação que tinha outrora. Tornou-se para nós objeto de representação e não tem mais essa

imediatidade, essa plenitude vital, essa realidade que tinha na época de seu florescimento, entre os gregos» (55).

De este modo, hemos perdido para siempre la inmediatez, es decir, la visión del arte como expresión directa de la realidad, toda vez que para la civilización griega la tragedia estaba integrada en su mundo social. En sentido inverso, para el hombre contemporáneo la representación de la tragedia es una manifestación artística fuera de su realidad y de su tiempo⁷². Ese distanciamiento se establece en razón de la pérdida de una relación con el arte que existía antaño, cuando la oposición entre el mundo interior y el mundo exterior era menos acentuada. Actualmente al entrar en un teatro y asistir a la representación de una obra no tenemos la ilusión de que el mundo ahí recreado en los tablados sea nuestra realidad factual. Al tratar del teatro decimonónico, el momento en que lo trágico se somete a lo filosófico, George Steiner Steiner (98) afirma que «Cuando iba al teatro, el espectador del siglo XIX no participaba en un ejercicio religioso o cívico, según el caso con los atenienses, (...) Simplemente elegía un pasatiempo entre un número creciente de pasatiempos rivales. El teatro se estaba convirtiendo en lo que es hoy: mero entretenimiento».

Así pues, el arte de la representación se convirtió en una simple actividad de ocio y cuando hoy asistimos a una obra de teatro ya no tenemos conciencia de estar participando en un acto sagrado, el público asume el rol de espectador y se sitúa desde fuera de la acción dramática. El arte dramático se convierte entonces en objeto de análisis y juicio; en cambio, en el drama mítico el público se integraba con el mito y en cierto modo, no se daba la separación entre actor y espectador. Ahora bien, a pesar de la existencia de estas diferencias, la representación dramática necesariamente se acerca a aquellos rituales desde el instante en que trabaja con elementos como creencia y transformación. Una obra de teatro alcanzará su objetivo cuanto más

⁷² El profesor Raymond Williams reflexiona que el concepto de «tragedia» está relacionado tanto a acontecimientos y experiencias aterradoras en la vida de un ser humano cualquiera, como puede referirse a un tipo específico de arte dramático que se remonta a veinticinco siglos de historia. Y agrega que aunque no nos parezca que haya dificultad para identificar la relación y la diferencia entre ambos sentidos, existen académicos que consideran vulgar e tal vez vicioso el empleo del vocablo «tragedia» para describir algo que no sea una obra literaria dramática. Respecto al modo en que esta visión encubre un discurso ideológico construido por la tradición, recomiendo leer su obra *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

creíble sea su puesta en escena y cuanto más desplace a la idea de que son actores representando personajes por la de que son verdaderamente personas actuando (entendidas ambas nociones no solo desde la concepción mimético-realista de verosimilitud). Por otro lado, la representación ejerce el poder de sacar objetos de la realidad para llenarlos de valores nuevos en el escenario, transformándolos escénicamente en elementos ricos en significados. Es en este sentido que nos interesa la comprensión de Hillman (1999b, 151) cuando habla del alma de las cosas: «Un objeto da fe de sí mismo mediante la imagen que presenta, y su profundidad reside en las complejidades de esa imagen. Su intencionalidad es sustantiva, viene dada con su realidad psíquica, y solicita nuestro testimonio aunque no lo necesite. (...) Todo objeto, por el contrario, es sujeto, y ese reflexionar sobre sí mismo es su manifestación, su resplandor». En suma, tanto nuestra postura como espectadores como muchas de las propuestas escénicas modernas han cambiado en lo que respecta a la relación público y espectáculo, y así asistimos al surgimiento en el teatro occidental del siglo pasado de movimientos teatrales nuevos como, entre otros, el teatro pobre (Grotowski), el teatro del absurdo (Ionesco) o, el teatro épico (Brecht). En alusión a esta última modalidad, el brasileño Augusto Boal indica que la noción teatral de Aristóteles implicaba la presencia de una platea que cedía pasivamente a los personajes los poderes para pensar y actuar en su lugar; en cambio, en el teatro de Brecht, el espectador es llevado a pensar aunque todavía la condición de actuante es otorgada a los actores⁷³.

A pesar de todas las transformaciones que el arte de la representación ha sufrido, la idea de lo trágico aún existe en la vida y en el teatro de nuestro tiempo, sea en forma de drama, tragicomedia o bajo cualquier otra categoría dada al hecho teatral. En relación con estos cambios, Ângela L. Lopes (66) subraya que «não é o de uma forma,

⁷³Escritor, dramaturgo y director teatral brasileño, Augusto Boal es conocido internacionalmente por haber creado un método y una teoría de un teatro democrático llamado «Teatro del Oprimido», cuya obra ha sido traducida a más de 25 lenguas. En su libro *Teatro del oprimido*, Boal no propone un teatro que genere ni la catarsis ni tampoco sólo la conciencia, sino un teatro en el que el pueblo actúe y piense a la vez. Tanto Brecht como Boal buscan llevar al público a pensar. Sin embargo, la diferencia radica en que el método del teatro oprimido propone que este tipo de teatro sea realizado por el pueblo, por grupos populares, por la capa social menos privilegiada, no por los llamados «actores», ejercitando no la función actoral, sino la ciudadanía de los participantes.

de um estilo, nem mesmo de un gênero. Consideramo-lo, desde o início, como de uma idéia. O que inclui forma, estilo e gênero, mas sem se restringir a isso».

Muchos dramaturgos modernos, aunque hayan construido personajes realistas con rasgos humanos, mantienen viva esa «idea» de lo trágico y tienen como modelo para la creación de sus argumentos las tragedias áticas y los héroes míticos. De hecho, los temas mitológicos van a servir como un modelo para expresar los problemas y el mundo de los escritores a través de sus producciones literarias, a la vez que muchos mitos serán actualizados en diversas obras y géneros literarios⁷⁴. Como es lógico nuestra propuesta consiste en elaborar un estudio histórico que abarque las diversas transformaciones que han ocurrido desde el teatro griego antiguo hasta el teatro moderno de García Lorca y Nelson Rodrigues. Sin embargo, sí merece la pena comentar de modo general los cambios históricos y sociales que existieron entre ellos y que alteraron la forma de representación del género dramático pero sin eliminar la presencia de los mitos y de lo trágico en el teatro occidental⁷⁵. Siguiendo lo expuesto al respecto por Steiner, de un lado, tenemos la concepción neoclásica de la tragedia que busca revivir el ideal griego a través de autores como Racine (*Phèdre, Iphigénie*) y Corneille (*Médée, Oedipe*): «En el teatro neoclásico francés se encuentra la acertada retraducción de un pasado ideal a una forma vigente que denominamos tradición» (STEINER, 91), ejemplo, añade el crítico, de cómo el teatro moderno se ha alimentado constantemente de la mitología antigua, tal y como demostraría la simple enumeración de algunas obras del teatro moderno que reposan en la mitología griega recreando a personajes como Antígona, Medea, Electra, Orfeo o Edipo. De otro lado, como prosigue Steiner, en muchas ocasiones el dramaturgo disfraza en su título el tema mitológico (*La máquina infernal* de Cocteau se basa en el mito de Edipo; *Las moscas* de Sartre, en la *Orestíade...*). Por lo que sostiene que «El dramaturgo

⁷⁴ Mircea Eliade ha señalado: «los arquetipos míticos sobreviven de un cierto modo en las grandes novelas modernas. Las pruebas que debe vencer un personaje de novela tienen su modelo en las aventuras del Héroe mítico» (1991b, 14), y sigue exponiendo la presencia de los temas míticos en el surrealismo, en la literatura callejera e, incluso, en la novela policíaca.

⁷⁵ En la citada obra de George Steiner *La muerte de la tragedia*, este crítico literario habla de diversos cambios que –desde el formal con la sustitución del verso por la prosa– van a alterar el teatro trágico: el triunfo del racionalismo y de la metafísica en el fines del siglo XVII (Descartes y Newton); el romanticismo con el éxito de las novelas que convierten al espectador en lector y propagan la idea de redención y final feliz para los personajes; la visión anti-trágica del mundo en las obras que se basan en el cristianismo y marxismo ya que creen en la justicia; la banalización de las catástrofes con el desarrollo del medio de comunicación; entre otras.

contemporáneo es a menudo un traductor del texto griego: Claudel vertió *Las Coéforas* en su propio estilo suntuoso y expansivo; Yeats y Ezra Pound han trasladado Sófocles a sus formas típicas de escritura. La *Medea* de Robinson Jeffers y la *Elektra* de Hofmannsthal están a mitad de camino entre la traducción directa y la reinención. Al igual que Cocteau, Gide utiliza la fábula clásica a la manera de parodia o crítica (*Ayax*, *Filoctetes*)» (STEINER, 269-271). En semejantes términos, Steiner comenta que el teatro shakespeariano y los dramaturgos isabelinos, con su herencia de las formas medievales y populares (esos payasos, brujas y sabios bufones que remiten a la riqueza imaginativa de la Edad Media), «Violaron las unidades, prescindieron del coro y con la energía indiscriminada combinaron argumentos trágicos y cómicos» (STEINER, 23), y las formas de representación teatral surgidas después mostrarían como legado las formas «abiertas» del teatro inglés (que tuvieron como momento culminante el periodo de 1580 a 1640) y las formas «cerradas» del teatro francés (manifestadas entre 1630 y 1690. Esta compleja y rica transformación opera sobre el teatro de Nelson Rodrigues y de Federico García Lorca, quienes en sus obras más conocidas que se alimentan del teatro clásico se inspirarán en las fábulas griegas para sus temas trágicos (fatalidad, punición, etc.), harán un uso modernizado del coro trágico (la presencia circundante de los vecinos), utilizarán de modo novedoso y con sentido trágico las tres unidades establecidas por Aristóteles en su *Poética*, o se acercarán a las formas del teatro «cerrado».

El teatro ha sufrido a lo largo de su historia visibles alteraciones desde los aspectos de su composición escrita hasta la forma de representarlo y, en el caso concreto de la antigua tragedia, ésta ha dado paso al drama moderno y, en muchos casos, a una comprensión de la «tragedia» asociada a un arte del pasado. En este sentido, la puesta en escena contemporánea ha potenciado la presencia de diversos profesionales (iluminadores, coreógrafos, escenógrafos, entre otros), especialistas (kinésico, proxémico, paralingüístico, etc.) y recursos técnicos que han logrado la producción de complejos efectos visuales en la *mise en scène*. No obstante, todas esas mudanzas y evoluciones no han sido suficientes para anular el sentido trágico de este arte, antes bien, en muchos casos han servido para potenciar esta dimensión en un conjunto de obras teatrales cuyo protagonista es un ser trágico cuya existencia viene marcada por el dolor y que toda vez al final hasta puede encontrar en la muerte su recompensa. La

dramaturgia de los dos autores que escogidos para este trabajo es un buen ejemplo de este proceso, una dramaturgia que, como ampliaremos en el siguiente capítulo, ha sido clasificada como dramática o farsesca, pero también como psicológica, trágica y mítica⁷⁶.

Como se ha podido notar, la relación del hombre con los mitos ha cambiado, así como la propia concepción de tragedia. Mientras que en la antigüedad los griegos colocaban los valores colectivos por encima de los individuales, en el teatro moderno los personajes no suelen poseer la universalidad de los héroes trágicos y sus conflictos son particulares, por lo que la diferencia podría hallarse en el vivir colectivo de los griegos y el vivir individual del hombre moderno⁷⁷. Raymond Williams señala al respecto que el sacrificio del héroe moderno no supone la reestructuración general del mundo, sino un acto individual que nos provoca piedad. «Os heróis comumente nos

⁷⁶ En cuanto a *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* existe un debate entre los estudiosos en cuanto a la clasificación de estos textos. De un lado, encontramos los que abogan por la idea de que esta obra lorquiana es un drama aparte (diferente de las otras obras rurales *Yerma* y *Bodas de Sangre*), ya que su autor la había subtítuloado como *drama de mujeres en los pueblos de España*, además la poca presencia de recursos poéticos. Conforme Ricardo Doménech (1985, 190): «la casi total eliminación del verso, ha movido a algunos críticos a clasificar *La casa de Bernarda Alba* en una zona aparte de los otros dos títulos». «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*». En *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. De otro, los que consideran que aunque existan algunas diferencias formales, la esencia trágica está presente en esta obra. «*La casa de Bernarda Alba*, como las demás tragedias rurales, tiene también fuertes reminiscencias de la tragedia griega. Las mujeres vestidas de negro y proyectadas escuetamente sobre un fondo de paredes blancas; la vigorosa expresión de fuertes emociones; la sensación de la vida humana, dominada por fuerzas superiores... todos estos son elementos que expresan el espíritu y la naturaleza de las tragedias griegas» (EDWARDS, 1983, 330). «*La casa de Bernarda Alba* es, efectivamente, la terminación de la trilogía y debe leerse, antes de nada, en el contexto de esa vena, más bien que a la luz de la política liberal y socialista de 1936» (Anderson, 1986, 145). Ya Carlos Feal (1989) en la “introducción” de su libro *Lorca: tragedia y mito*, incluye no sólo *La casa de Bernarda Alba* en el grupo de obras trágicas, sino además a *Mariana Pineda*. Para los estudiosos de la obra rodriguiana, *Dorotéia* también tiene una clasificación discutible ya que aunque esté ubicada en el grupo de las piezas míticas, fue considerada por su autor como una «farsa irresponsable»—debido a su tono onírico y por cierto rasgo caricaturesco de sus personajes que conjuga lo lírico con lo grotesco. «Nelson Rodrigues nomeou *Dorotéia* de farsa irresponsável, classificação que até hoje provoca longas discussões. Tratando de mitos e formas tão primitivas de funcionamento da *psychê*, o dramaturgo aproximou-se também da origem mítica do próprio teatro, em que tanto a Tragédia como a Comédia nasceram a partir dos mesmos festivais rituais dionisíacos. Como sabemos, por meio da psicanálise, antíteses possuem um mesmo significado» (SILVA, 2006, 69). Ello demuestra que se tratan de dos grandes textos que difícilmente se puede encasillar dentro un modelo único, como acertadamente subraya Carlos Feal: «*La casa de Bernarda Alba* no se deja encasillar tan fácilmente. La clasificación dependerá de la respuesta interpretativa a la obra, a sus múltiples problemas...» (1989, 87).

⁷⁷ Joseph Campbell apunta que en la antigüedad: «todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente» (1959, 341).

tocam mais quando são, de fato, vítimas, e quando são vistos como tais. O nosso vínculo emocional, na maioria dos casos, se estabelece com o homem que morre, mais do que com a ação na qual ele morre. Nesse ponto tem início, precisamente, um novo ritmo de tragédia, em que a cerimônia do sacrificio se afoga não em sangue, mas em piedade» (WILLIAMS, 207). Como expresión de esta vivencia individualizada de la modernidad, nuestra época suele ser tildada como la era de la imagen, pero no de la imaginación en el sentido que plantea el psicoanalista arquetipal, puesto que, en su primera acepción, este exceso de formas visuales tiene únicamente como meta el entretenimiento. Hillman se refiere en concreto a un ejercicio que implica no sólo adentrar, sino además ser adentrado, y explica en qué consiste para él restaurar la imagen y los ídolos caídos:

Significa acercar la perspectiva imaginal, acercar la fantasía, a todo lo que vemos. De este modo se transforma en imágenes significativas, y con ese cambio a la vista nos vemos a nosotros mismo de manera diferente; vemos que nosotros mismos somos en definitiva una composición de imágenes, y nuestra persona la personificación de sus vidas en el alma. (HILLMAN, 1999a, 123).

Estamos también de acuerdo con Ítalo Calvino cuando agrega que en el hombre de la antigüedad su memoria visual se plasmaba a partir de experiencias directas y de las imágenes reflejadas en su cultura, en cambio: «Hoy la cantidad de imágenes que nos bombardean es tal que no sabemos distinguir ya la experiencia directa de lo que hemos visto unos pocos segundos en la televisión. La memoria está cubierta por capas de imágenes en añicos, como un depósito de desperdicios donde cada vez es más difícil que una figura logre, entre tantas, adquirir relieve» (CALVINO, 1990, 107). Por lo tanto, a proporción que la industria visual crece, disminuye nuestra capacidad de percibir el «alma» de cada cosa. ¿Podríamos preguntarnos qué tiene que ver todo esto con los mitos? Vivimos el resultado acumulado de las experiencias y al alejarnos de los valores trascendentales pagamos un precio. Al distanciarnos de los dioses perdemos no sólo el contacto con la magia, sino además con la verdadera imagen que habita el nuestro alma.

3. LOS DRAMATURGOS

O personagem é vil, para que não o sejamos.
Ele realiza a miséria inconfessa de cada um
de nós. Nelson Rodrigues

El teatro necesita que los personajes que
aparezcan en la escena lleven un traje de
poesía y al mismo tiempo que se les vean los
huesos, la sangre... Federico García Lorca

3.1 El teatro de Nelson Rodrigues

La obra del brasileño Nelson Rodrigues (1912-1980) se ha mantenido activa hasta la actualidad, despertando un creciente y profundo interés en el público en general y desencadenando polémicas en los medios artísticos. Es un dramaturgo que, con su capacidad para infringir las normas sociales establecidas, pone en cuestión muchos de los falsos valores que la sociedad brasileña ha asumido como verdaderos. El acercamiento a temas que siempre han estado prohibidos, las taras, los incestos, las obsesiones ocultas son recurrentes en las piezas de este importante autor de la literatura dramática brasileña contemporánea. Sábato Magaldi, su mejor estudioso, ha postulado una clasificación de acuerdo con el dramaturgo en que se aplica un criterio cronológico y no temático para su ordenación (Rodrigues, 1981). Aunque partimos de esta clasificación, cabe resaltar que, desde nuestro punto de vista, esta división no es necesariamente la más apropiada⁷⁸. En este sentido, no destacamos la posibilidad de que estas piezas puedan cambiar de posición en esta ordenación y, en el caso concreto de *Dorotéia*, debido, por ejemplo, a su atmósfera onírica, perfectamente podría formar parte de las llamadas «Piezas Psicológicas». Por tanto, hacemos uso de esta clasificación a penas como punto de partida para facilitar una visión del conjunto de las obras de Nelson Rodrigues, pero en ningún caso como un esquema interpretativo cerrado.

PIEZAS PSICOLÓGICAS: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Valsa número 6* (1951), *Viúva, porém honesta* (1957), *Anti-Nelson Rodrigues* (1974)

PIEZAS MÍTICAS: *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946), *Dorotéia* (1947), *Senhora dos afogados* (1948)

TRAGEDIAS CARIOCAS I: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959)

⁷⁸El propio S. Magaldi reconoce que, debido a su riqueza y diversidad, existen notables dificultad para clasificar la producción dramática de Rodrigues en estos términos. debido a su riqueza y diversidad: «Como reunir, como indiscutível coerência, peças que experimentaram várias direções e estilos, e ao mesmo tempo guardam extrema unidade? Há um inevitável arbitrio em qualquer escolha» (RODRIGUES, 1981, 7).

TRAGEDIAS CARIOCAS II: *Beijo no asfalto* (1960), *Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965), *A serpente* (1978)

Como se puede observar en la clasificación de Magaldi del conjunto de la producción teatral del brasileño encontramos obras que poseen aspectos tanto míticos y psicológicos como trágicos. Esta vocación por lo trágico, que vino a marcar la dramaturgia del siglo XX, tal vez sea fruto de la atmósfera dramática que cubrió la humanidad con la dolorosa experiencia de las dos guerras mundiales, agudizada ante la posibilidad del fin de la especie y del planeta tras la invención de armas de destrucción masiva y el panorama posbélico trazado por la geopolítica de la guerra fría. Este escenario trágico marcado por el dolor de las guerras en la primera mitad del siglo pasado vino a influir en la escritura de muchos dramaturgos, y en diversas piezas escritas en ese período observamos situaciones trágicas, cuyos personajes han sido dibujados con la tinta negra de la muerte, como un cuadro que buscara reproducir las imágenes oscuras de aquella realidad agónica.

En el terreno de las ideas que afectarán a la literatura y la obra de los dramaturgos occidentales del siglo XX, la influencia de Freud determinó una revalorización de temas como el instinto, el sexo o la muerte en tanto que propulsores para la creación dramática, como se manifiesta en autores como Artaud, O'Neill, Tennessee Williams, entre muchos otros. Quizá parte del origen de este freudianismo dramatizado en el teatro del siglo pasado se halle en la Grecia Antigua, donde la fuerza orgiástica, mítica e instintiva marcaron originalmente el desarrollo de la tragedia a través de la experiencia religiosa dedicada a Dionisio.⁷⁹ Sobre estas ceremonias, ha observado Albin Lesky (61): «Em seu culto orgiástico, a própria natureza arranca o homem à instabilidade da sua existência, arrasta-o para o interior do mais profundo reino de sua maravilha».

La represión de la sexualidad será uno de los temas recurrentes en el teatro de Nelson Rodrigues, que plantea una serie de situaciones que muestran cómo un fuerte deseo, al

⁷⁹ Héctor Vázquez (14) señala que «para Freud la acción del hombre está determinada por un dominio que se sitúa más allá de la conciencia, es decir, por un ámbito irracional que intenta comprender por medio de la razón; he aquí una de las dimensiones racionalistas de Freud. Este inconsciente, en el que lo no consciente se manifiesta, es irracional y posee una estructura universal común a todos los hombres, a todas las épocas y todas las culturas».

no encontrar un medio para manifestarse en el plano exterior, se almacena en el inconsciente y asume la imagen de la locura, la frustración, los sueños, las inclinaciones incestuosas o la auto-punición. Algunas de estas manifestaciones asumen la forma de arquetipos universales que serán mostrados en la dramaturgia rodriguiana, principalmente en sus obras más relevantes.

Maria Cristina Batalha ha identificado un acercamiento entre las ideas de Nelson Rodrigues («teatro desagradable») y Antonin Artaud («teatro de la crueldad»), toda vez que los dos autores buscaban en la energía del ser primitivo las bases para construir sus propuestas escénicas. Al observar las declaraciones del francés —«Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente»(ARTAUD, 25)—y del brasileño—«O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós»⁸⁰—, se puede concluir que ambos concebían el arte de representar desde una perspectiva catártica. Batalha (77) entiende que «Existe em ambos a concepção de que não somos livres, mas que pesa permanentemente sobre nossas cabeças um destino já escrito e inexorável, do qual não podemos fugir», pero también reconoce una diferencia entre ellos en relación a sus dramaturgias: para Rodrigues, la fidelidad al texto teatral era fundamental en la representación de la obra, al paso que condenaba cualquier alteración textual en el habla de los personajes y en las acotaciones autorales; en cambio, para Artaud, en la puesta en escena el director tiene mayor importancia y debería poseer total libertad de creación.

América Latina y, particularmente, el Brasil de las primeras décadas del siglo pasado muestran un ambiente de excitación y de contradicciones. Una pequeña parte de este país-continente entra en un proceso acelerado de industrialización mientras que en otras regiones se vive aún en un estado total de subdesarrollo. Las agudas diferencias entre las grandes ciudades y el campo (rasgo común a diversos países latinoamericanos) marcarán la tendencia en la literatura de entonces por construir

⁸⁰ Nelson Rodrigues en declaración a *Manchete*, 15-6-57 (*apud* CASTRO, 1992, 273).

personajes en crisis como forma de representar al propio sujeto moderno que vive una realidad caótica.

La Semana de Arte Moderno celebrada en el año 1922, marcará un cambio radical en prácticamente todas las formas artísticas: la pintura, la música, la literatura... A través de este acto, los brasileños objetivaron su entrada en sintonía con las diversas propuestas que, tanto en las artes como en el campo político, circulaban por toda Europa, buscando posicionarse «brasileiramente» al mismo nivel que la cultura occidental⁸¹. En este sentido, a partir de los años treinta, la literatura brasileña toma el rumbo de la protesta y recoge las contradicciones de la nación, colocando en sus páginas los problemas del hombre del interior que lucha por sobrevivir mientras que en la ciudad se discute y se aspira a la industrialización. En cuanto a las artes escénicas de ese país, habrá que esperar algunas décadas más para, realmente, observar la revolución y producción de un teatro novedoso.⁸²

Suscribiendo la opinión de Sábato Magaldi acerca del lugar de la obra de Nelson Rodrigues en la historia del teatro brasileño, Fred M. Clark (105) subraya el hecho de que el teatro sea una expresión que abarca varias artes (literarias y extra-literarias) como causa del retraso teatral frente a las otras expresiones artísticas de la Semana del 22. Esta circunstancia, pues, exigía primero una innovación en los otros modos artísticos, y lo cierto es que las artes escénicas sólo van a alcanzar su madurez a partir de los años cuarenta con la obra de Nelson Rodrigues. Con el estreno en 1943 de *Vestido de Noiva*⁸³, Rodrigues sería reconocido desde el primer momento por la crítica como el

⁸¹ Acerca de esa «brasileñidad» en la literatura brasileña comenta Ronaldo Lima Lins (30-31): «Em 1922, verifica-se a explosão. Uma semana de acontecimentos no campo da cultura, em São Paulo—a Semana de Arte Moderna —, marca a reviravolta em tudo o que se faz em matéria de arte no Brasil.(...) Era preciso modificar a língua, isto é, usar a nossa língua, pois o idioma literário continuava demasiado preso a Portugal. Era preciso encontrar novos temas, isto é, descobrir os nossos temas. Era preciso, enfim, atualizar o Brasil, mas atualizá-lo e colocá-lo ao nível da cultura ocidental brasileiramente».

⁸² Oswald de Andrade ha dado los primeros pasos en esa dirección con sus piezas *A morta*, *O homem e o cavalo* y *O rei da vela*, que al no ser llevadas a las tablas en esos años no pudieron imprimir una nueva dinámica en el medio teatral. Fred. M. Clark autor de «Relações Impermanentes: texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues» comenta al respecto: «As diferenças e semelhanças entre Oswald e Nelson são muitas, e interessantes. Entretanto, eu acredito que a semelhança mais básica que os une na experiência modernista se dá ao nível de uma reformulação e redefinição da relação entre o espectador e o texto (escrito ou representacional)» (CLARK, 106-107).

⁸³Esta obra fue un divisor de aguas en la dramaturgia brasileña, debido a complejidad de su estructura, pues se desarrolla en tres planos: realidad, memoria y alucinación. «Formalmente, embora de modo contido e discreto, *Vestido de noiva* tem qualquer coisa dos labirintos joycianos. Não é oferecida ao

«fundador del moderno teatro brasileño»⁸⁴. Sin duda, el dramaturgo aprovechó las aperturas iniciadas por los artistas del 22, a las que sumó su interés por los impulsos interiores del hombre como fuente de inspiración para crear una escritura que marcará un antes y un después en el teatro producido en su país. De entrada, Rodrigues va a establecer cambios en un lenguaje teatral hasta entonces retórico y artificioso, colocando el habla cotidiana y corriente del brasileño común en la boca de sus personajes. Sus textos teatrales, además, abordarán sin enmascaramientos los deseos del hombre reprimidos por el poder institucionalizado, mediante su planteamiento de temas censurados y de aquellas «desviaciones» sexuales prohibidas socialmente. No obstante, la producción literaria de Nelson Rodrigues no se limita al género dramático (las diecisiete piezas que hemos clasificado anteriormente), sino que ha publicado libros de cuentos y crónicas (como *A vida como ela é* de 1961, *O óbvio ululante: primeiras confissões* en 1968, ...), novelas (como *Meu destino é pecar* en 1944, *A mulher que amou demais* en 1949, ... algunas bajo el pseudónimo de Suzana Flag o el heterónimo de Myrna como estas dos) o incluso, debido a su pasión por el fútbol, con su trabajo durante años como cronista deportivo⁸⁵. De hecho, se ha considerado que su vocación por retratar problemas sociales, en especial los de la sociedad «carioca» (la de Río de Janeiro), se debe a su larga experiencia como reportero policiaco en el periódico familiar *A Manhã*, en el que empezó a colaborar con apenas trece años de edad. En esta sección de sucesos de *A Manhã*, Rodrigues convivió con noticias sobre dramas

espectador uma narrativa linear que só serviria para enfraquecer o núcleo central do drama. As informações são dadas de forma fragmentária, ora através de imagens visuais obtidas pela apresentação de cenas mudas, ora através de sons que inesperadamente invadem o silêncio do teatro por intermédio de algum microfone estrategicamente colocado, ora através de diversas situações, cujo desenvolvimento sugere ao espectador a existência de uma cadeia de acontecimentos mais ou menos coerente» (LINS, 1979, 62).

⁸⁴ Como ya hemos señalado, Nelson Rodrigues dio inicio a modernización del teatro en Brasil a través de *Vestido de noiva*. Sin embargo, otros dos nombres fueron fundamentales para que esta primera puesta en escena de la del año 1943 lograra tamaño éxito: Ziembinsk y Santa Rosa. «Os atores (profissionais liberais sem grandes aspirações artísticas na sua maioria e componentes do grupo amador *Os comediantes*) que participaram da primeira montagem de *Vestido de noiva* passaram por um inédito, longo e exaustivo processo de ensaio, coordenado pelo recém-chegado diretor polonês Zibgniew Ziembinski (1918-1978). Os cenários foram elaborados cuidadosamente para que os planos (da alucinação, memória e realidade de Alaíde) propostos no texto rodrigueano fossem realizados com perfeição. Tudo deu certo graças à criatividade e à habilidade do cenógrafo paraibano Thomaz Santa Rosa» (SOUTO, 2005, 63).

⁸⁵ Cf. Irã Salomão (58): «Em 1944, com todo o alvoroço provocado por *Vestido de Noiva*, Nelson ainda ajudava sua mãe e irmãs, tendo uma situação financeira nada confortável. Já casado, trabalhava no jornal *O cruzeiro*, e tinha de fazer bicos para sustentar-se. Nesta época surgiu a oportunidade de trabalhar também para Assis Chateaubriand no *O jornal*, e deste trabalho surgiu o pseudônimo Suzana Flag, que escrevia um folhetim intitulado *Meu destino é pecar*».

familiares en los que incestos, parricidios o problemas conyugales como el adulterio y la violencia de género eran habituales, temas que le servirán de inspiración para escribir sus futuras obras.

En cualquier caso, para crear un teatro universal que no abandonase los rasgos nacionales, Nelson Rodrigues aprovecharía tanto de los elementos trágicos de la rica tradición griega—el *pathos* (la pasión), la *hybris* (la desmesura), la *hamartía* (la falta grave)—, como de aquellos aspectos patológicos del reino mítico en los igualmente se manifiestan incestos, parricidios o perversiones. En este sentido, al relacionar la patología y la mitología, Hillman declara: «Estas figuras míticas, al igual que mis aflicciones, son “trágicas, monstruosas y antinaturales”, y sus efectos sobre el alma, al igual que mis aflicciones, son perturbadores en exceso. La patología sólo encuentra un espejo adecuado en la mitología, puesto que los mitos hablan el mismo lenguaje fantástico y distorsionado» (HILLMAN, 1999a, 222).

El teatro de Nelson Rodrigues determinará un cambio significativo en la historia de la dramaturgia de Brasil, pero tal hecho no significa que haya abandonado su interés por la herencia del teatro occidental. Más bien, ha buscado en las tragedias y en los mitos del teatro antiguo, aquellos elementos vitales que le sirvieran para expresar las contradicciones y angustias del hombre brasileño y moderno. A nuestro juicio, la propuesta teatral de Rodrigues va a retomar, de alguna manera, la idea antropofágica de Oswald de Andrade, quien proponía devorar de lo extranjero y ajeno cuanto fuera importante a fin de incorporarlo a lo local, un proceso simbólicamente digestivo en el que lo que inútil sería desechado y que debe ser leído en una clave anticolonialista en la que lo local y lo universal hallan una concreción nacional efectiva⁸⁶. De igual modo, el dramaturgo brasileño se apropia de las formas del teatro occidental y del universo mítico representado en muchas historias para someterlos a las particularidades de la realidad brasileña, rechazando otros modelos de teatro ya caducos. Salvando las diferencias entre ambos, se puede observar una analogía entre el teatro rodriguiano y

⁸⁶«A Antropofagia a que se refere Oswald é uma *metáfora*, um *diagnóstico* e uma medida *terapêutica*. *Metáfora* do que deveríamos repudiar, assimilar e superar em prol da nossa independência cultural; *diagnóstico* da sociedade brasileira reprimida por uma colonização predatória; e *terapêutica* porque vista como forma eficaz de reação contra a violência aqui praticada pelo processo colonizador»(HELENA, 76-77).

una de las célebres declaraciones del Manifiesto Antropófago⁸⁷: «Tupi, or not Tupi that is the question», estableciendo un juego paródico donde la tradición no es enterrada sino que sirve de fuente de inspiración para la creación de algo nuevo. En este sentido, Nelson Rodrigues es un dramaturgo que logró modernizar y revolucionar el teatro brasileño a través de una propuesta escénica que conjugaba elementos del teatro griego con personajes modernos que vivían intensamente sus conflictos internos.

3.2 El teatro de García Lorca

Por lo que respecta a la producción teatral de Federico García Lorca (1898-1936), la hemos escogido no sólo por ser probablemente el dramaturgo español moderno que tiene más piezas conocidas y representadas en Brasil, sino además porque es uno de los escritores españoles del siglo pasado más reconocidos fuera de su país. Aunque en la apariencia sus temas y personajes más dramáticos pueden ser fácilmente relacionados a su tierra granadina, en la esencia logra hablar de cuestiones humanas universales –lo que permite una identificación entre el público brasileño y el universo literario lorquiano. Escritores brasileños reconocidos como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes y Paulo Mendes Campos dedicaron poemas al poeta granadino, lo que demuestra que su obra poética –en especial *Romancero Gitano* y *Poeta en Nueva York*– no solamente fue leída sino que además inspiró a importantes autores de Brasil. Con respecto a la difusión de su producción teatral, *Bodas de Sangre* fue traducida por Cecilia Meireles, reconocida escritora brasileña interesada por la cultura hispánica, y tuvo su estreno en 1944. Tras el éxito de esta pieza, su fama de dramaturgo se extendió y según Julio García Morejón (394-395), su nombre «se igualó en los repertorios teatrales de Brasil a los de Pirandello, Anouilh, Bernard Shaw, O’Neil y otros de este nivel. Las grandes compañías –aunque escasas en número– percibieron la grandeza del teatro lorquiano y extendieron su atención hacia

⁸⁷Este manifiesto literario, publicado en 1928, fue escrito por Oswald de Andrade, una de las figuras más representativas de la conocida «Semana de Arte Moderna de São Paulo». En sus páginas se propone «devorar» el legado cultural europeo en un proceso canibalístico en que se absorba lo que interesa y se elimine lo innecesario. Sobre este tema se puede consultar el libro de Gilberto Mendonça Teles, *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. (1997).

obras, como *La casa de Bernarda Alba*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*»⁸⁸.

Como podemos percibir, este escritor granadino ha logrado una visibilidad internacional no solamente a través de su teatro, sino además de su poesía. Aunque el eje central de su producción artística fue la literatura, su sensibilidad traspasaba los límites de los géneros dramático y poético. Así que ha incursionado en otros lenguajes artísticos como las artes plásticas (hizo ilustraciones para poemas, decorados para el teatro), el cine (escribió un guión, *Viaje a la luna*) y la música (tocaba piano y guitarra flamenca).

Dado que nuestro objeto de estudio será una pieza suya (*La casa de Bernarda Alba*), veremos a continuación una clasificación de la producción teatral de García Lorca, la cual deja de fuera las obras del «teatro inconcluso»⁸⁹ (*Los sueños de mi prima Aurelia*; *La destrucción de Sodoma*; otras), por el hecho de que, como el nombre indica, están incompletas. Esta división del conjunto de su obra propuesta por Miguel García-Posada sirve de modelo ilustrativo y no puede ser vista como lo único posible camino ya que, como declara el propio crítico literario: «la clasificación del teatro lorquiano reside, en nuestra opinión, en la consideración de esta obra como una especie de árbol frondoso, cuyas ramas se expanden en múltiples direcciones» (GARCÍA-POSADA, 1970, 125).

FARSAS: Para guiñol: *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la senáRosita* (1922-23), *Retablillo de don Cristóbal. Farsa para un guiñol* (1931); Para personas: *La zapatera prodigiosa* (1926), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928)

LAS COMEDIAS «IRREPRESENTABLES»: *El público*(1931), *Así que pasen cinco años*(1931), *Comedia sin título*(1935-1926)

TRAGEDIAS: *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934)

⁸⁸ Este texto de Julio García Morejón nos aporta información sobre la presencia de García Lorca en Brasil.

⁸⁹ Se pueden encontrar estos textos en Federico García Lorca, *Teatro Completo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2012.

DRAMAS: *El maleficio de la mariposa* (1919), *Mariana Pineda* (1925), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936)

El granadino Federico García Lorca fue un artista que, a pesar de haber visto su vida brutalmente interrumpida cuando tenía apenas 38 años, logró expresar su sensibilidad artística no únicamente como escritor, sino en otras áreas del campo de las artes. Como hemos señalado, fue además de escritor, músico, director teatral⁹⁰ y dibujante. Su contacto con el ambiente literario español tuvo lugar en los principios del siglo pasado cuando estuvo viviendo en la Residencia de Estudiantes en Madrid (1919-1928).

Este lugar será decisivo en la formación de muchos artistas españoles de aquel entonces a través de las conferencias, tertulias y exposiciones que van a ocurrir allí, además de posibilitarle a García Lorca contactos personales con artistas de la talla de Buñuel, Falla, Salvador Dalí y Juan Ramón Jiménez, entre otros. Antonio F. Cao (40) afirma que «la Residencia constituía innegable centro del vanguardismo debido en primer término a los residentes mismos, entre otros Buñuel y Dalí, amigos inseparables de nuestro autor en cierta época, a la vez que era tribuna obligatoria para cuantas personalidades literarias, artísticas y científicas pasaban por Madrid».

Como era típico entre los jóvenes universitarios en las primeras décadas del siglo XX, García Lorca va a colaborar como poeta en revistas que intentan hacer una poesía nueva, incluso participa de actos públicos. Según Julio Huélamo Kosma, en aquel ambiente muchos artistas e intelectuales en España van a sentir interés por la esfera de los sueños a través de la lectura de las teorías de Freud⁹¹ y del contacto con las ideas del surrealismo francés y comenta (63): «...a Lorca, digo, lo que separa del

⁹⁰ Enrique Díez-Canedo ha señalado que «el nombre de García Lorca va unido a otra empresa artística de gran vuelo: la del Teatro Universitario conocido con el nombre de “La Barraca”. En compañía del escritor Eduardo Ugarte, ya mencionado, García Lorca dirige un grupo no profesional de actores, formado con elementos estudiantiles que proceden, sobre todo, de la Facultad de Filosofía y Letras. (...) Autos de Calderón, entremeses de Cervantes, comedias de Lope son la base de su repertorio» (61-62).

⁹¹ José Paulino Ayuso (69) es otro autor que coincide con esta posición: «La época más renovadora e interesante de la cultura española, los años que van desde 1920 a 1936, contempla también, como uno de los factores decisivos para ciertos grupos, la presencia efectiva del psicoanálisis freudiano, gracias a la traducción de sus *Obras*».

surrealismo ortodoxo, si de tal puede hablarse, el hecho de que en su obra, y mucho más en la dramática, no se percibe ningún tipo de abandono al sueño o a su lógica, sino, antes bien, una muy consciente y deliberada imitación de la lógica del sueño».

Sobre el vanguardismo, se puede definir como un movimiento de ruptura con la tradición, en el cual los artistas buscaron una forma de expresarse con más libertad y con anhelo por renovar las formas y contenidos de la creación consideradas caducadas. Surge en un momento de crisis en Europa – la Primera Guerra Mundial⁹²– y con una actitud de protesta a la tradición se publican manifiestos en varias partes del mundo como en Madrid. Los artistas se abren a una diversidad de corrientes y propuestas estéticas llamadas de *ismos*–cubismo, dadaísmo, ultraísmo, surrealismo, etc.– cuyo rasgo común era la lucha en contra las corrientes envejecidas y el gusto por lo experimental. En España, como en otras partes del mundo, los vanguardistas de aquella época se oponen al modernismo y los cambios radicales que provocan no se limitan a la literatura, sino además abarcan otras artes como la pintura, la arquitectura, la música, etc. Sin embargo, la cultura española de los años veinte y treinta vive una realidad social distinta de otros países vecinos, como sostiene García Montero (98): «Mientras en otros países europeos de burguesía estable los movimientos de vanguardia pretenden una ruptura absoluta con el pasado, los jóvenes españoles tienen todavía que solidarizarse con la línea progresista de la burguesía en busca de una consolidación nacional, uniéndose lo mejor del pasado a los esfuerzos de la actualidad».

En este ambiente de renovación, García Lorca suele ser ubicado como uno de los poetas de la Generación del 27⁹³, grupo formado por poetas que, en consonancia con

⁹² Ricardo Doménech apunta que «Los historiadores coinciden en señalar que con el año 1914 empieza un tiempo nuevo: un tiempo tumultuoso y bullente. Nuestro tiempo. Efectivamente, a partir de 1914 asistimos a un proceso de cambios radicales en la estructura del mundo. La primera guerra mundial, la Revolución rusa de 1917, la gran crisis del capitalismo expresada en el crack de 1929, la floración de los regímenes fascistas que rechazan los principios liberales (...)». «Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo». En: *Primer acto*. núm. 48, diciembre 1963, p.15. Disponible en: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/docsNum1/docs6_3/doc_1_6_3_45.pdf> Accedido en: 20 abr. 2010.

⁹³ García Montero ha observado que «el homenaje que se le hace a Góngora en 1927, buscando en el pasado una modernidad estética a través de actos que tuvieron, además de una significación literaria, algo de festejo vanguardista (quema de libros reaccionarios, meada conjunta en los muros de la Academia) y algo de noble conmemoración estudiantil (misa de requián por Góngora en la iglesia de

la idea de encontrar en la tradición una estética moderna se reunieron para conmemorar al centenario de Góngora en 1927 y cuyos nombres son Jorge Guillén, Gerardo Diego y Rafael Alberti, entre otros. Eran poetas que tenían como modelo no sólo a los clásicos como Góngora, Lope de Vega, Bécquer, sino además a los escritores de la generación del 98 que les habían antecedido como Unamuno y Antonio Machado. Tanto la lírica popular y el cancionero produjeron entusiasmo a García Lorca, así como el arte de Rubén Darío sirvió de referencia a otros poetas de esta generación. Los estudiosos consideran que el autor granadino representa la fusión de la tradición y la vanguardia, la lírica popular y las métricas clásicas y entre sus temas recurrentes se encuentran la frustración y el destino trágico del hombre.

En España los movimientos de vanguardia que tuvieron mayor adhesión han sido el Ultraísmo y el Creacionismo, y tanto en sus poemas como en sus piezas, García Lorca expresa una dosis de simbolismo. Nuestro interés en particular es por sus obras dramáticas, sin embargo, resulta difícil separar el Lorca lírico del dramático ya que su teatro está impregnado de elementos poéticos. Se puede identificar una serie de imágenes como la luna, el agua, la sangre, entre otras, que para algunos se refieren muy a menudo a la muerte y son recurrentes tanto en su producción poética como teatral. Cedric Busette considera que García Lorca hace uso de una tradición dramática española que viene del Siglo de Oro del teatro español al escribir sus dramas rurales, ya que en aquel periodo se puede encontrar un repertorio de obras de ambiente campesino a través de grandes representantes como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina. En su opinión, «Lorca comparte con estos dramaturgos del Siglo de Oro los temas de amor (presentados en términos de triángulo amoroso), el honor y, en el caso de Lope, la canción popular. Al igual que las de Tirso, las mujeres de Lorca no son totalmente inocentes, como las de Lope y Calderón» (BUSETTE, 13). Por otra parte, no obstante, Lorca se distancia de ellos al añadir una dimensión trágica moderna a sus personajes, cuya tensión se desarrolla no en la sociedad, sino en el interior del individuo, lo que le convierte en un auténtico dramaturgo del siglo XX. Estamos plenamente de acuerdo con la definición que nos brinda Antonio F. Cao (79), y hacemos nuestras sus palabras:

El gran acierto de Lorca como poeta dramático consistió en poder traspasar al teatro la imagen poética y, mediante ella, crear, sugerir o acentuar una situación dramática dada y, lo que tal vez sea más importante, adentrarse, ahondar en la vida anímica de sus personajes y establecer la relación entre éstos y su entorno. La imagen lorquiana nos revela grandes personajes cuya universalidad les otorga categoría mítica.

TERCER CAPÍTULO:

LOS ARQUETIPOS Y

LAS OBRAS EN COMPARACIÓN

1. *DOROTÉIA Y LA CASA...*: TEMAS ARQUETÍPICOS

Todos os seres humanos, independentemente de raça ou origem cultural, possuem os mesmos arquétipos, estruturas básicas da mente humana, os conteúdos do inconsciente coletivo como o chamou Jung. W. Boechat (2008, 56)

1.1 Lo femenino

Al estudiar la dramaturgia de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca nos hemos dado cuenta de que aunque haya en sus piezas una indiscutible riqueza temática, los textos reposan en algunos temas arquetípicos recurrentes, temas que les han acercado aún más a las tragedias y mitos griegos.

Dorotéia puede ser descrita sencillamente como la historia de una familia compuesta solamente de mujeres: tres viudas que viven solas (D. Flávia, Maura y Carmelita), la hija de D. Flávia (Maria das Dores, llamada Das Dores) y una prima de las tres (Dorotéia)⁹⁴. Las viudas están de luto cerrado y viven en una casa impenetrable, sin luz y donde no hay habitaciones, sólo salas, lo que nos indica que la representación sexual será uno de los temas desencadenantes del conflicto. Las tres nunca habían visto a sus fallecidos esposos y tuvieron una náusea en la primera noche que se acostaron con ellos. Todas las mujeres de esta familia sufren el mismo problema: experimentan este malestar en las nupcias y nunca ven a ningún otro hombre. Esto se repite entre las mujeres de este clan desde que la bisabuela cometió el pecado de amar a un hombre y casarse con otro. D. Flávia es la que ejerce mayor poder sobre las primas y tiene una hija, Das Dores, que nació muerta pero sigue viva porque nunca se lo dijeron. Ella tiene un novio del pueblo que será representado en la obra como un par de botines, lo que nos indica la prevalencia de un tono onírico en la obra. Esta pieza empieza con el regreso de Dorotéia a esta casa –la única que escapó de la maldición familiar de la náusea– después de vivir fuera (prostituyéndose)⁹⁵. Debido a su belleza, y en oposición a la fealdad de las primas, desencadenará un conflicto entre

⁹⁴ Acerca de su clasificación genérica, el gran estudioso del teatro rodriguiano, Sábato Magaldi, comenta: «Dorotéia coloca para o espectador/leitor, desde a classificação que lhe deu Nelson Rodrigues de “farsa irresponsável em três atos”, uma série de armadilhas. Farsa ou tragédia? Se se lembrar que a comédia e a tragédia tiveram a mesma origem, no culto grego de deus Dionísio, a pergunta a propósito de dúvida envolvendo realidades aparentemente opostas não parecerá tão absurda. E, como essa, outras dicotomias podem ser afastadas. Indicava-se 1947 como data de fatura do texto, embora certamente ele só recebesse o ponto final meses antes da estréia, ocorrida no dia 7 de março de 1950, no Teatro Fênix do Rio, sob a direção de Ziembinski» (RODRIGUES, 1981, 30).

⁹⁵ En otras obras rodriguianas hay personajes femeninos que igualmente regresan al ambiente hogareño tras haber cometido un delito: En *Os sete gatinhos*, Silene regresa a la familia cuando la expulsan del colegio por haber matado de una paliza una gata. En *Álbum de família*, Gloria también vuelve a la casa después de que la echa del internado debido a una relación lesbiana con otra estudiante.

estas mujeres, pues sus primas viudas le exigen que renuncie a su belleza y a las formas atractivas de su cuerpo para ser aceptada en la familia.

*La casa de Bernarda Alba*⁹⁶ también se compone solamente de personajes femeninos: una viuda autoritaria, su madre y sus cuatro hijas solteras⁹⁷. Con la ausencia del patriarca, la madre pasa a ejercer el papel de jefe de la casa y obliga a sus hijas a que se cubran de luto cerrado. La casa se convierte en una cárcel y todas pierden sus derechos individuales, al paso que se ven sometidas a las reglas de obediencia y de respeto a la memoria del padre fallecido. Un hombre del pueblo, Pepe el Romano, está prometido a Angustias, la hija mayor y fruto del primer matrimonio de Bernarda, que posee la herencia de su padre. Pepe el Romano, presencia circundante y nocturna fuera de los muros de la casa, se convierte en objeto de deseo de las hermanas, las cuales pasan a oponerse mutuamente. Por tanto, el deseo sexual reprimido también será un elemento importante en el desarrollo del conflicto de la obra, tema que será profundizado más adelante.

Como podemos observar, tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Dorotéia* la imagen que destaca es la de las mujeres ya que se trata de creaciones literarias cuyos

⁹⁶ «Leída a varios amigos por Lorca, pocas semanas antes de su trágica muerte, *La casa de Bernarda Alba* (1936) no se representó hasta 1945, año del estreno en Buenos Aires. Generalmente, la crítica ha considerado este drama (*Drama de mujeres en los pueblos de España* es su subtítulo) como la cumbre del teatro lorquiano» (FEAL, 87).

⁹⁷ En relación a que la pieza tuvo como base real a una viuda llamada Francisca Alba, vecina de la familia del escritor, Morejón cita en su libro la historia narrada por doña María, una prima de García Lorca, la cual ha sido recogida por Claude Couffon: «– Pues Bernarda Alba y sus hijas existieron en la realidad – me explica doña María –. Vivían en una aldea de la Vega, donde los padres de Federico tenían una propiedad: Valderrubio. Las dos casas eran contiguas. Inclusive el pozo de agua era compartido. En una ocasión que veraneaba en Valderrubio, Federico descubrió esa extraña familia de muchachas que sufrían la vigilancia tiránica de la madre, viuda desde hacía muchos años» (MOREJÓN, 212). Lo que corrobora el escritor y biógrafo Ian Gibson (93): «La casa de Bernarda Alba está inspirada en observaciones del poeta en Asquerosa (hoy Valderrubio), pueblo de la Vega de Granada donde, como sabemos, Federico pasó dos o tres años de su infancia y luego numerosas vacaciones estivales. La casa del título de la obra y sus ocupantes femeninas existían realmente, aunque Lorca ha inventado muchos detalles y exagerado la personalidad tiránica de la protagonista». José María Camacho Rojo cuando trata de los estudios sobre la presencia de los textos clásicos en la obra de García Lorca, cita a Carmona Vázquez y aclara que: «...el empleo de la *saga*, es decir, tomar un hecho real para historiar otra realidad (saga es lo que utilizaron los trágicos griegos como material básico, convertido luego en mito, cuando se utiliza como un paradigma atemporal; por saga convertida en mito se puede entender el material de *Bodas y Yerma*, pues la saga de .lo ocurrido en un cortijo de Níjar o la romería de Moclín sirven, respectivamente, al poeta para historiar una sociedad de su tiempo» (CAMACHO ROJO, 44).

personajes son exclusivamente femeninos⁹⁸. Es cierto que la mujer suele asumir, casi siempre, el papel de protagonista en las obras más consagradas de los autores estudiados⁹⁹. No obstante, nos llama la atención el hecho de que son los únicos textos en el conjunto de la producción dramática de cada uno de los escritores donde no aparece en escena ningún personaje masculino. El propio título de las dos obras evidencia que existe una inequívoca relación entre las historias y el universo femenino: una se titula únicamente con el nombre de la protagonista («Dorotéia») y la otra tiene como título la palabra «casa» seguida del nombre de su dueña («Bernarda Alba»), además del subtítulo de «drama de mujeres en los pueblos de España».

A lo largo de las dos obras, todas las escenas se desarrollan solamente entre mujeres. En *La casa de Bernarda Alba* encontramos como consanguíneas a la abuela María Josefa (madre de Bernarda, 60 años), la madre Bernarda (60 años) y sus hijas Angustias (39 años), Magdalena (30 años), Amelia (27 años), Martirio (24 años) y Adela (20 años); las sirvientas Poncia (60 años) y la Criada (50 años); otras mujeres como Prudencia, Mendiga, 1ª, 2ª, 3ª, y 4ª. Mujeres, Muchachas, Mujeres de luto. En *Dorotéia* hay como consanguíneas las primas Dorotéia, Carmelita, Maura y D. Flávia, la hija de ésta (Das Dores) y D. Assunta D'Abadia, madre del prometido de Das Dores. Además de estas mujeres que participan de las escenas en *La casa de Bernarda Alba*, se hace referencia a otros personajes femeninos como la hija de la Librada, Paca la Roseta, Adelaida, y una vecina y la bisabuela de Dorotéia en la obra del brasileño. Por lo tanto, la mujer se presenta en las dos piezas teatrales como el aspecto más relevante y de indudable importancia para su conocimiento y la comprensión.

Una vez justificada esta necesidad, queremos esclarecer que al analizar lo femenino en estos textos, no nos centraremos en cómo ha sido abordada la historia de los estudios

⁹⁸ El vocablo femenino (del latín *femininus*) es bastante amplio y, según el campo al cual lo estamos vinculando, puede denotar significados variados. Si pensamos en términos biológicos, se refiere a aquel ser que produce óvulos; en los estudios gramaticales, se trata del género de las palabras; ya en la literatura, aquella donde se percibe la voz de la mujer, entre otros.

⁹⁹ Entre las diecisiete piezas de teatro escritas por Nelson Rodrigues, once tienen una protagonista: Lúcia en *A mulher sem pecado*; Alaíde en *Vestido de noiva*; Sônia en *Valsa No.6*; Dorotéia en *Dorotéia*; Moema en *Senhora dos afogados*; Ritinha en *Bonitinha, mas ordinária*; Geni en *Toda nudez será castigada*; Zulmira en *A falecida*; Judite y Glorinha en *Perdoa-me por me traíres*; Silene y sus hermanas en *Os sete gatinhos*; Lígia y Guida en *A serpente*. En la dramaturgia lorquiana, encontramos figuras femeninas protagonizando sus piezas: *Mariana Pineda*; *La zapatera prodigiosa*; *Doña Rosita, la soltera*; *Bodas de sangre*; *Yerma*; *La casa de Bernarda Alba*...

feministas y de género, ni tampoco haremos hincapié en cuestiones extraliterarias como el contexto histórico-social en tanto que forma de interpretar los problemas de los personajes femeninos¹⁰⁰. Consideramos importante la contribución de los grupos de investigación feministas al reparar, predominantemente, en las desigualdades hacia las mujeres a lo largo de la historia, al igual que los estudios literarios que se dedican a observar la influencia de lo social en la literatura. Sin embargo, nuestra propuesta es focalizar en cada texto el ámbito subjetivo de la femineidad desde una perspectiva más psicológica.

Algunos estudios acerca de la presencia de la mujer en la obra de Nelson Rodrigues y García Lorca centran sus análisis en la cuestión de los roles sociales del género femenino¹⁰¹. El escritor Ruy Castro considera que así como Shakespeare fue un creador de tipos masculinos, Nelson Rodrigues lo fue de mujeres¹⁰². En la visión de Sábato Magaldi –amigo personal y uno de los más importantes investigadores de la dramaturgia de Nelson Rodrigues–, la tendencia de este dramaturgo a pintar la frustración femenina en su teatro es fruto del machismo de la sociedad conservadora de Brasil¹⁰³. Ello coincide con una tendencia de la crítica brasileña que ha encontrado esta característica no solamente en *Dorotéia*, sino además en otras piezas rodriguianas como *Beijo no asfalto* e *Toda nudez será castigada*, en un intento de vincular sus

¹⁰⁰ Por ejemplo, en uno de sus estudios sobre la biografía de García Lorca, Ian Gibson señala: «Es decir, *La casa de Bernarda Alba*, que más parece convento o cárcel que casa, bien puede representar la España inquisitorial y represora que odia la República y que en estos momentos planea su destrucción» (94).

¹⁰¹ Ângela Leite Lopes comenta sobre *Dorotéia*: «Nelson Rodrigues realiza nessa sua farsa irresponsável de 1949 uma curiosa exploração do universo feminino. Trabalha com valores, qualidades, preconceitos que apontam para a construção de sentido dentro do qual vivemos, mas que pouco, ou quase nunca, empreendemos» (1994, 263). Por su parte, Ana María Ramírez declara: «...nuestro siglo se presenta con crisis de distintas índoles, se refiere a una mujer que ha incorporado al trabajo y el viejo concepto de la moral se quiebra mientras que el hombre contemporáneo tiene clara conciencia de que la mujer puede salir al mundo, vivir, trabajar y crear ese mundo junto a él. Las antiguas represiones, la vieja concepción del honor y la castidad femenina son exactamente representadas y criticadas en la obra de Federico García Lorca». «La mujer en el teatro de Federico García Lorca». Disponible en: <http://myegoo.s3.amazonaws.com/egoo/e1149001579/myegoo_lamujerenelteatrodelaorca_o.pdf>Accedido en: 20 abr. 2013.

¹⁰² Ruy Castro afirma (220): «Assim como Shakespeare fora um grande criador de tipos masculinos (Hamlet, Otelo, Ricardo III, Macbeth e muitos mais, com uma vaga concessão a Lady Macbeth), Nelson sentia-se um criador de mulheres: Lídia em “A mulher sem pecado”; Alaíde, Lúcia e madame Clessy, em “Vestido de noiva”; dona Senhorinha, em “Álbum de família”; Virgínia, em “Anjo negro”; dona Eduarda e Moema, em “Senhora dos afogados”; e Dorotéia e dona Flávia, em “Dorotéia”».

¹⁰³ Conforme Sebastião Milaré (41): «Observa Sábato Magaldi que “a intuição ficcional levou Nelson Rodrigues a pintar, permanentemente, a frustração feminina, consequência da sociedade machista brasileira” (*Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, p.25)».

personajes femeninos a las mujeres de la realidad de este país¹⁰⁴. En este sentido, se podría considerar también que tanto García Lorca como Rodrigues optan por personajes femeninos en las dos obras porque las mujeres suelen ser vistas como aquellas que con más facilidad manifiestan sus sentimientos y en tanto que poseedoras de formas anatómicas asociadas al espacio interior, juicios que estarían reforzando la imagen de la mujer como sexo débil, con propensión a la sensibilidad y a la vida hogareña¹⁰⁵. Antes bien, creemos que existen cuestiones más profundas que pudieran determinar esta elección, como las apuntadas por Brenda Frazier (162): «es la mujer la que mejor sirve para transmitir la cultura, la tradición y los ritos del linaje y la descendencia, hasta tal punto que el destino de numerosas generaciones está en sus manos».

Con relación a la visión de la mujer en *La casa de Bernarda Alba*, varios estudios apuntan que esta elección es debida a que el autor granadino siempre se posicionó al lado de los oprimidos, como los negros, homosexuales y gitanos¹⁰⁶. Algunos investigadores sostienen la idea de que Lorca pretende denunciar la condición de la mujer en un sistema social que la oprime¹⁰⁷, mientras que otros centran la mirada en la lucha generada entre madre e hijas, o señora y criada en la sociedad española¹⁰⁸.

¹⁰⁴ «O moralismo conservador, a intolerância, a hipocrisia e o preconceito são especialmente enfocados em *Beijo no asfalto*, *Dorotéia* e *Toda nudez será castigada*. A deteriorização da instituição do casamento e a frustração da mulher, vítima do machismo brasileiro, com frequência tornam-se alvo também do impiedoso julgamento a que o dramaturgo submete a sociedade» (NUNES, 57).

¹⁰⁵ Sobre esta imagen de la mujer que tanto se reprocha, Adrienne Rich (159) teje algunas consideraciones: «Mis asociaciones negativas con los aspectos masculinos de la anatomía femenina tuvieron tanta fuerza que durante mucho tiempo sentí aversión o al menos una acusada ambivalencia cuando examinaba algunas de las primitivas figuras que representaban a la diosa madre y que resaltaban los pechos y el vientre. Necesité mucho tiempo para superar esos actos reflejos de rechazo, provocados por la mentalidad patriarcal, y relacionar la ausencia absoluta de feminidad de la postura y expresión de aquellas imágenes con el poder y la integridad. Teniendo, pues, en cuenta que no estamos refiriéndonos al “espacio interior” como algo que determina la función social de la mujer, sino a una asociación de ideas primordiales, podemos comprender el alcance de la asociación mujer-vasija. (Es preciso también tener en cuenta que, en términos primordiales, la vasija es más que un receptáculo {pasivo}: es *transformador*, activo y poderoso.)».

¹⁰⁶ Según Antonia Carmona Vázquez, recogiendo el juicio de García Posada, (329): «si la mujer alcanza más relieve que el hombre en la obra lorquiana se debe a que el poeta ha apostado por los oprimidos y, entre ellos, como grupo, la mujer ocupa una primacía indiscutible».

¹⁰⁷ Manuel Antonio Arango L. (218) subraya: «*La casa de Bernarda Alba* es un documento eminentemente de protesta social, pero por su calidad artística, esta obra se transforma en símbolo. El pueblo entero no entra en escena, pero si está en la intención del dramaturgo cuando él coloca en el primer acto la instrucción siguiente en la escena: “Terminan de entrar las doscientas mujeres y aparece Bernarda y sus cinco hijas”».

¹⁰⁸ Sobre *La Poncia* en la obra lorquiana, Luis T. Gonzalez-del-Valle (91) afirma que «Más que un

Como ha observado correctamente Andrew A. Anderson, es evidente que existe una tendencia a dirigir la mirada hacia lo social y a relacionar la obra con los problemas de su entorno, y, sin embargo, vale la pena observar otras cuestiones que se centran en el mundo recreado dentro y por la obra¹⁰⁹. Estamos de acuerdo con este investigador cuando señala:

Es igualmente imposible sostener que no hay ninguna observación ni crítica implícita de índole social: Lorca pinta una comunidad materialista y petrificada, los peores aspectos de la cual no podía menos que deplorar. Sin embargo, a luz de todo lo expuesto, me parece que en el futuro sería más deseable moderar si no descartar el previo interés en la organización social de España rural (...). *La casa de Bernarda Alba* ha sido mal entendida no sólo como resultado de interpretaciones excesivamente literales, sino también porque un conocimiento superficial de las entrevistas que dio Lorca en los últimos años de su vida también puede dar origen a una lectura de la pieza como tratado sociológico (ANDERSON, 139)¹¹⁰.

Es cierto que las cuestiones extra-literarias pueden ayudar en un el análisis de una obra ficcional, y que ya no es posible concebir el texto literario como si fuera un objeto autónomo, rechazando su relación con el contexto histórico y social (Formalismo Ruso) o con la biografía autoral (Nueva Crítica). Sin embargo, nuestra propuesta es hacer un análisis mitopoético, es decir, fijar nuestra atención no en términos de biografismo o historicismo, sino en los aspectos poéticos, simbólicos y míticos que emanan de las obras. A nuestro modo de ver, la dimensión mítica podrá ayudar a trascender a un tipo de interpretación condicionada a la realidad factual y a lo

personaje fundamental en la lucha dramática que caracteriza a *La casa de Bernarda Alba*, La Poncia es una avenida que le sirve a García Lorca para reiterar ciertos aspectos fundamentales de su última tragedia».

¹⁰⁹ Conforme Andrew A. Anderson (135): «Evidentemente se corre el riesgo de dedicar demasiada atención a las circunstancias sociales y así dejar de penetrar hasta las relaciones humanas más básicas. Hay que compensar, entonces, al dirigir la mirada hacia las relaciones –y no exclusivamente las sexuales– dentro de la familia y del pueblo, y hacia el curso de las vidas humanas...».

¹¹⁰ Esta tendencia a lo literal y a buscar interpretar una obra de arte a la luz de cuestiones exteriores es un aspecto analizado asimismo por Hillman, quien declara: «El literalismo imposibilita el misterio al reducir la ambigüedad múltiple de significados a una sola definición. El literalismo es el fenómeno concomitante natural de la conciencia monoteísta –tanto en la teología como en la ciencia–, que exige univocidad de significados» (HILLMAN, 1999a, 305).

extra-literario, posibilitando revelar la imagen simbólica de lo femenino en los dos textos que elegimos como *corpus* de estudio.

Si queremos preguntarnos acerca de la representación de la mujer con profundidad, una de las vías de mejor alcance es, sin duda, el arte, ya que es allí donde el ser humano convierte en imágenes la visión interior que se tiene de la mujer. En la Grecia antigua encontramos famosas tragedias cuyas protagonistas son mujeres que se inmortalizaron con sus sentimientos contradictorios y terriblemente fascinantes: Electra (poseída por el deseo de vengarse por la muerte de su padre); Fedra (enamorada de su hijastro); Medea (la infanticida); Antígona (situada entre las normas religiosas y las leyes del Estado); Ifigenia (que debería ser sacrificada por el padre)... Las mujeres en el teatro Lorca son asimismo personajes trágicos que luchan contra fuerzas opuestas que intentan callar su alma femenina, una característica de estirpe clásica que también encontramos en personajes femeninos como Clitemnestra en *Orestíada*, Yocasta en *Edipo Rey*, Fedra en *Hipólito*, quienes desencadenan una fatalidad en el seno de sus familias¹¹¹. Este rasgo no sólo se aplica a Adela en *La casa de Bernarda Alba*, sino a La Novia en *Bodas de Sangre* o a Yerma en la obra homónima, entre otras, todas ellas poseedoras de la vocación de lo trágico pues viven situaciones límite que las llevan a dar un «mal» paso que resulta en una caída sin retorno. Este *pathos* exacerbado que concluye en un descontrol de los sentimientos se manifiesta también en personajes femeninos de Nelson Rodrigues, como Dorotéia en la obra objeto de nuestro estudio, D. Senhorinha de *Álbum de familia*, Virginia de *Anjo negro* y D. Eduarda de *Senhora dos Afogados*, que forman parte de las llamadas «Piezas míticas» del brasileño.

Al volver nuestros ojos a la historia de la humanidad, se pueden encontrar sociedades donde existe la creencia de que en la mujer reside un principio vital que la acerca a lo sagrado: las sacerdotisas en la Grecia antigua, las shamanes en la cultura asiática, las sabias quechuas y aymaras en Perú, las curanderas en Brasil y Colombia... Las

¹¹¹ Antonia Carmona Vázquez (326) comenta en su artículo: «En contra de la corriente racionalista, Eurípides queda situado al lado opuesto de estas creencias: es también, como Lorca, un trágico de “lo oscuro”; sus temas son todos malditos, prohibidos por la moral tradicional.(...) Eurípides es el primer trágico que nos presenta, poniendo en escena la pasión desnuda del alma femenina enamorada, un aspecto de la naturaleza que el ideal anterior pretendía tener sometido y casi oculto y que era considerado peligroso para la estructura social existente...».

mujeres eran vistas como un ser especial ya que estaban vinculadas a misterios como el parto, la cura para muchos males que prolongaban la vida o el secreto de los venenos que llevaban a la muerte¹¹². Sobre su importancia, matiza Adrienne Rich: «La vida humana de este planeta nace de una mujer. La única experiencia unificadora, innegable, compartida por hombre y mujeres, se centra en aquellos meses que pasamos dentro de un cuerpo de una mujer, desarrollándonos» (1996, 45).

Sin embargo, lo que ha predominado a lo largo de la historia es la visión de la mujer como un ser inferior en relación al hombre. Al respecto de la idea de inferioridad femenina, Hillman (2000, 275-281) señala que podemos encontrar esta idea desde la antigüedad hasta el psicoanálisis y considera que muchos de estos argumentos se basaban en criterios científicos. Por ejemplo, Galeno estimaba que el hecho de que los genitales masculinos sean externos y los femeninos internos era la prueba de que las mujeres ocupaban una posición menos avanzada que los hombres; del mismo modo, Freud, con su teoría de la envidia del pene, partía de la morfología para justificar esta condición. Otro abordaje biológico que reforzaba esta visión distorsionante era que el útero se consideraba exclusivamente un receptáculo del semen masculino, interpretado como la semilla que contiene la vida, y, de algún modo, podemos decir que esta visión del sexo femenino como agujero y vacío la podemos encontrar también en la teoría de Freud cuando propuso que la mujer es un ser castrado. James Hillman también sostiene que el mito de que las mujeres son biológicamente inferiores a los hombres se halla presente en el Génesis cuando se señala que primero se creó a Adán, luego a Eva y, por tanto, se la sitúa como un ser secundario que ha sido creada del hombre, mientras que éste se forma a partir de la imagen de Dios¹¹³. Su misión es servirle y

¹¹² Adrienne Rich (125) apunta eruditas teóricas como Helen Diner y Elizabeth Gould Davis que abogaban por la idea de que existió una sociedad prepartrialcal donde la mujer era considerada la fuente vital: «Concibieron una civilización prehistórica centrada en la mujer, como madre y cabeza de familia y como diosa (la Gran Diosa que aparece en los comienzos de la mitología: Tiamat, Rea, Isis, Istar, Astarté, Cibele, Deméter y Diana de Éfeso, así como otros nombres: la eterna dadora de vida y la encarnación del orden natural, que incluía la muerte)». Y añade que a la existencia de un orden matriarcal se oponen otras escritoras –algunas de la talla de Simone de Beauvoir– que, además, consideran el papel maternal dado a las mujeres como precisamente aquello que refuerza la opresión femenina.

¹¹³ «El motivo “primero Adán, luego Eva” puede desarrollarse, a partir de este relato, de muchas maneras. Primera: el varón es anterior temporalmente, porque fue creado primero. Segunda: el varón es superior, puesto que sólo de él se dice que fue creado a imagen de Dios. Tercera: el varón es superior en consciencia, porque Eva fue extraída del sueño profundo de Adán, de su inconsciencia. El sueño de Adán es considerado un estado de caída» (HILLMAN, 2000, 249). El tercer capítulo («Sobre la

ayudar en la vida en pareja, lo que influyó y justificó la posición subalterna de las mujeres tanto en las relaciones sociales como familiares. Así pues, los argumentos que refuerzan la idea de inferioridad femenina se basan tanto en cuestiones científicas como en factores religiosos.

Es importante aclarar que no siempre hubo una idea clara en términos generales de las diferencia de sexo (hombre y mujer) y diferencia de género (masculino y femenino) como la que encontramos en la actualidad. Por ello, muchos argumentos partían de criterios exclusivamente anatómicos para legitimar la desigualdad entre hombres y mujeres. Hoy en día, cuando se habla de la distinción entre los sexos, este hecho se limita a cuestiones biológicas como los genitales, las hormonas, entre otros aspectos que establecen la oposición macho y hembra. En cambio, cuando se hace referencia al género masculino en contraste con el género femenino, se establece una diferencia en términos culturales y psicológicos¹¹⁴. Esta cuestión es bastante polémica y ha desencadenado muchos debates. Por un lado, tenemos quienes creen que la identidad de género se construye a partir de las relaciones sociales (enfoque cultural) y otros que defienden la idea de que el comportamiento de cada uno de los géneros manifiesta aspectos propios que no se adquieren en la convivencia, sino que son innatos y están almacenados en la psique (enfoque psicológico). Dejando este debate de lado, consideramos que la tendencia a crear oposiciones y dividir el ser humano en dos partes sólo nos distancia de una comprensión totalitaria, y de seguir por este camino, defendiendo una de las posiciones, únicamente estaremos reforzando la visión de los opuestos que a lo largo de la historia viene moldeando la conciencia de la humanidad: cielo/infierno, cuerpo/mente, hombre/mujer.

En verdad, el ser humano, independientemente de la distinción entre los sexos, tiene necesidades tanto en el ámbito fisiológico como el emocional, y los rasgos masculino/femenino se forman a partir de la suma de las dos partes: interna (psicológica) y externa (cultural). No quiere decir esto que el niño ya nace con un hombre en su interior o una niña nace con una mujer dentro de sí, sino que cuando

feminidad psicológica») del estudio de Hillman trata sobre esta cuestión.

¹¹⁴ Respeto a lo masculino y lo femenino en las ILUSTRACIONES 1, 2, 3 y 4 que aparecen al final de la tesis en el anexo fotográfico, se pueden ver imágenes de espectáculos en que intérpretes masculinos asumen el papel de personajes femeninos de *La casa de Bernarda Alba* y de *Dorotéia*.

nacemos, heredamos tanto rasgos biológicos como estructuras psíquicas que van a influenciar nuestros comportamientos¹¹⁵. La construcción de lo que es femenino y masculino se define a partir de un conjunto de imágenes que también se va forjando a partir de la relación del individuo con el mundo. Si consideramos la idea de que toda imagen puede convertirse en arquetipo y que éste se manifiesta no solamente en la mente, en los sueños, en los mitos, sino además en cualquier imagen cotidiana (cuando la dotamos de un poder arquetípico y de significación), podemos entonces considerar que buena parte de la visión que tenemos de lo que calificamos como femenino o masculino no pertenece a cada uno de los géneros, sino a los arquetipos masculino y femenino que están tanto en la mujer como en el hombre.

La formación de teorías es, por ello, tan libre y fantástica como pueda serlo la imaginación; y posiblemente está menos limitada por los datos de observación que por los *a priori* arquetípicos dominantes en la imaginación, esas preformaciones de ideas que actúan como concepciones previas y que determinan el cómo y el qué tiene uno que observar.(...) Observando cómo actúan los factores arquetípicos en tiempos pretéritos, podemos llegar a captar más fácilmente el factor arquetípico activo en las teorías sobre la inferioridad femenina de nuestra propia época (HILLMAN, 2000, 252-253).

De este modo, nos basamos en el pensamiento de James Hillman al considerar que todas las imágenes tienen un trasfondo psíquico, incluso la idea del hombre y de la mujer. Si por un lado es correcto considerar que la idea de inferioridad femenina tiene implicaciones sociales, culturales, históricas, por otro no se puede olvidar que esta visión es fruto de factores mentales. Insistimos que para Hillman la imagen de lo femenino vista tanto desde el campo de la literatura como de la ciencia, de la sociedad

¹¹⁵Un buen número de opositores a la teoría junguiana de *ánima* y *ánimus* parten del argumento de que no aceptan la idea de que la mujer y el hombre ya nacen con una esencia masculina y/o femenina. Sobre esta polémica comenta Andrew Samuels (251-252): «Porém o uso que Jung faz de *ánimus* e *ánima* pode mais bem compreendido considerando-os como estruturas ou capacidades arquetípicas. Nesse sentido, *ánima* e *ánimus* provocam imagens que representam um aspecto inato de homens e mulheres – aquele aspecto deles que é, de certa forma, diferente do modo como funcionam conscientemente, um outro, talvez misterioso, porém certamente cheio de possibilidades de potencialidades. Mas por que a ênfase “no sexo oposto”? porque o homem irá, muito naturalmente, imaginar o que é “outro”, para ele, sob a forma simbólica de uma mulher – um ser com outra anatomia. A mulher irá simbolizar o que é estranho, ou misterioso para ela, em termos do tipo de corpo que ela mesma não tem».

como de la religión y de otras áreas, son manifestaciones arquetípicas. Siguiendo su razonamiento:

La idea de inferioridad femenina es, por eso, paradigmática de un grupo de problemas que se manifiestan al mismo tiempo en las áreas psicológica, social, científica y metafísica. A estas ideas paradigmáticas que reverberan tan ubicuamente las llamamos ahora, siguiendo a Jung, arquetípicas. Pero con “arquetípico” no queremos decir *solamente psicológico*: el arquetipo no pertenece exclusivamente a la psicología o a la psique. El arquetipo es un fenómeno *psicoide*; en parte se encuentra radicalmente fuera de la psique. Influye sobre la psique y la psicología, por tanto, como influye también en otros campos y ciencias... (HILLMAN, 2000, 247).

Del mismo modo que la imagen de inferioridad femenina tiene implicaciones arquetípicas, podemos encontrar en las imágenes de las mujeres en *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* varios vínculos con arquetipos femeninos al relacionarlas con algunas diosas griegas¹¹⁶. Por supuesto que con esta aproximación no pretendemos abarcar todos los rasgos de cada personaje, dado que cada uno de ellos, como cualquier mujer real, es un ser polifacético¹¹⁷. Es decir, puede conectarse con diferentes arquetipos en distintos momentos de su vida.

Los mitos es un campo fértil para penetrar en el alma humana y cuando nos acercamos a las figuras femeninas mitológicas vemos que éstas ponen de manifiesto situaciones arquetípicas que se repiten en la psique de la mujer de ayer y de hoy¹¹⁸. Ello ocurre porque los relatos míticos hablan de cuestiones universales que, en apariencia,

¹¹⁶El Diccionario de Real Académico (RAE) aporta, entre otras, la siguiente definición de arquetipo: «Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte de inconsciente colectivo». En la psicología fue Carl Gustav Jung quien introdujo este término para designar las imágenes originarias – y comunes a toda humanidad– a través de las cuales se manifiesta el inconsciente colectivo. Para Jung, los arquetipos no poseen una forma y sólo podemos percibirlos a través de las imágenes arquetípicas. Ya Hillman considera que «La dificultad para explicar qué son arquetipos sugiere que hay algo que les es específico. Es decir, tienden a ser metáforas antes que cosas. Nos sentimos menos capaces de decir lo que es un arquetipo literalmente, y más inclinados a describirlos en imágenes» (1999a, 43).

¹¹⁷Confesamos nuestra deuda con la obra *Las diosas de cada mujer* de Jean Shinoda Bolen, fundamental para desarrollar estas ideas. Sobre la diversidad de rostros de una misma mujer señala esta autora: «Es más, existen muchas “diosas” en una sola mujer. Cuanto más complicada es ésta, más probable es que haya muchas “diosas” activas en ella. Y lo que es satisfactorio para una parte de sí mismas puede ser irrelevante para otra parte» (8).

¹¹⁸ «...la perspectiva arquetípica nos muestra una conexión entre lo que sucede en cualquier alma individual y lo que sucede en todas las personas de todos los lugares y de todas las épocas. Hace posible el entendimiento psicológico en el plano colectivo. “Arquetípico”, dicho de otro modo, significa básicamente humano» (HILLMAN, 1999a, 46).

corresponden a la historia de una diosa particular. Sin embargo, hablan de sentimientos humanos y exponen etapas que están presentes y se reproducen en la vida de cualquier persona. Por tanto, al observar el comportamiento de algunos personajes femeninos en estas dos obras veremos que están re-viviendo una situación arquetípica que establece una conexión con una divinidad griega. En relación a los arquetipos, Jung esclarece que son imágenes ancestrales, contenidos en el inconsciente colectivo de la humanidad: «estamos tratando de tipos arcaicos –ou melhor– primordiais, isto é, de imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos» (2000, 16). A su vez, Hillman considera los arquetipos como personas, ya que presentan un espíritu rector con sentimientos, reacciones y modos de pensar, circunstancia que los aproximan a los dioses.

En cuanto *personas* no se diferencian de los dioses, los héroes y los demonios; sólo en cuanto *conceptos*, en las abstracciones de una ciencia, podemos distinguirlos de las figuras del mito y del culto. El hombre inventa conceptos, que son sus herramientas para asir, clasificar y separar. Pero no inventa dioses y demonios, de los que también, en última instancia, como estructuras de consciencia, pueden derivarse los conceptos. Podemos sustituir los conceptos, incluso prescindir de ellos por completo, pero las personas arquetípicas son órganos vitales, y no hay un sustituto «racional» para el arquetipo, como tampoco lo hay para el cerebelo o para los riñones. (HILLMAN, 1999a, 114).

El primer arquetipo que podemos identificar en las obras es el de la joven virgen que, a su vez, está dividida entre dos ámbitos: pureza y mácula, interno y externo, sagrado y profano. La virgen arquetípica está representada en la obra lorquiana a través de Adela y mediante Das Dores en *Dorotéia*, ya que ambas viven la difícil experiencia de dejar de ser doncellas para convertirse en mujeres de un hombre. Dunn Mascetti considera que la joven que está en sintonía con este arquetipo se asemeja a una mariposa y comenta (61): «Animada por la juventud y la energía positiva, la joven virgen concibe la vida como un despliegue de colores y formas al alcance de su mano. Su impulso de volar no conoce el miedo». Tanto Adela como Das Dores son tomadas por impulsos internos y deciden, con coraje, dar alas a su deseo amoroso. Pese a la advertencia de Poncia («¡Deja en paz a tu hermana y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas!»; 156), Adela se enamora de un joven de su pueblo (Pepe el Romano) que

está prometido a su hermana mayor. Por su parte, Das Dores quiere quedarse al lado de su prometido (Eusébio da Abadia) para siempre: «Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!» (240). Ambas viven la dualidad entre la represión y la libertad, entre las reglas impuestas y la fuerza de los instintos, entre el mundo externo y el mundo interno, femenino, típico de cualquier joven en esta etapa de su vida. En este sentido, la experiencia de estos dos personajes representa patrones arquetípicos que coinciden con dos figuras míticas que también vivieron divididas entre estos mundos: Perséfone y Psique. La primera fue una virgen de la primavera que se convirtió en esposa de su tío Hades y la segunda, una joven que logró la inmortalidad tras tener una relación amorosa con el dios alado Eros. Cada una de ellas estuvo repartida entre dos mundos: el de arriba y el de abajo (Perséfone), el de los mortales y de los inmortales (Psique).

La diosa Perséfone no representa únicamente el arquetipo de la virgen, sino además el de la hija, ya que siempre aparece asociada a su madre Deméter. Todas las jóvenes pasan una fase en que tienen a la madre muy cerca y como su protectora hasta que llega el «príncipe» y altera este patrón madre-hija, como de hecho sucede con Adela y Das Dores ante proximidad de lo masculino (Pepe el Romano y Eusébio da Abadia, respectivamente). Conforme Dunn Mascetti (152): «Deméter es descrita en la mitología griega como la madre posesiva y apasionada que descubre en su hija la única luz para sus propias sombras interiores». En las dos madres, Bernarda y D. Flávia, está activo el arquetipo de Deméter, puesto que se hallan tomadas por el instinto maternal y proyectan en las hijas sus existencias. En la obra lorquiana observamos a una madre (Bernarda) que se empeña en proteger a sus hijas y en evitar que éstas establezcan contacto con lo masculino. En la obra del brasileño encontramos otra madre (D. Flávia) que anhela con todas sus fuerzas que su hija repita su historia y la de las otras mujeres de su familia: sentir la náusea en la noche nupcial en el primer contacto con lo masculino. D. Flávia no duda en devolver su condición de muerta a Das Dores cuando ésta decide negar la náusea tradicional y le revela que es una mortinata. Bernarda no titubea en ir a matar a Pepe cuando se entera de que es amante de Adela, lo que determina el suicidio de su hija. Por tanto, estas dos mujeres se identifican con el arquetipo maternal de forma tan intensa que creen poseer el poder no sólo sobre las vidas de sus hijas, sino también sobre su muerte. Igualmente, la diosa Deméter representa, por un lado, una madre nutritiva: asociada a la cosecha, el

alimento y la vida –según el mito, cuidó incluso a un niño (Demofonte) como si fuera una mortal cualquiera–; por otro, está vinculada a una madre destructiva: furiosa con los dioses por haber permitido que su hija fuera raptada, decide aniquilar la raza humana, no permitiendo que germinara ningún alimento en la tierra.

Otra figura mitológica que refleja su patrón arquetípico en personajes femeninos de las obras analizadas es Afrodita, considerada la diosa de la belleza, del amor y de la sexualidad. Sobre ella afirma Dunn Mascetti (110): «El arquetipo de Afrodita se activa en toda mujer en el momento de enamorarse. La llamada de Afrodita es irracional y se percibe como una atracción magnética entre el hombre y la mujer...». Tanto Dorotéia como Adela presentan similitudes con esta diosa ya que ejercen una atracción sobre lo masculino debido a su belleza física. Ambas experimentan un fuerte impulso en la búsqueda del contacto sexual con el sexo opuesto: Adela siente un deseo carnal por Pepe el Romano y Dorotéia conoció a muchos hombres durante su vida de prostitución¹¹⁹. Aunque esta inclinación supone un rasgo sexual, no podemos olvidar que en el fondo tiene implicaciones psicológicas y que pone de manifiesto el alma de estas mujeres.

Las cuatro hermanas mayores de Adela y las tres primas de Dorotéia demuestran una proximidad con el arquetipo de la diosa Hestia (Vesta para los romanos) una vez que, diferentes de la hija menor de Bernarda y de la sensual Dorotéia, no tienen bastante ímpetu para abandonar el círculo hogareño y vivir una experiencia con el varón que habita en mundo externo. Tanto las hermanas Martirio, Amelia, Magdalena y Angustias de *La casa de Bernarda Alba* como las viudas Maura, Carmelita y D. Flávia de *Dorotéia* viven igualmente clausuradas en un hogar y cubren sus cuerpos con el negro de su luto cerrado, como si fueran religiosas. Estas primas y hermanas viven en castidad dentro de sus hogares como si estuviesen en un convento, lejos del contacto de lo masculino, hecho que convierte la casa en un templo sagrado. Esta condición las aproxima a Hestia, la diosa que mantenía el celibato y el fuego del hogar¹²⁰. De

¹¹⁹La mujer que ejerce la prostitución es una cuestión que se puede encontrar en otras obras de Nelson Rodrigues, como Madame Clessi en *Vestido de noiva*, Madame Luba en *Perdoa-me por me traíres*, Ritinha en *Bonitinha, mas ordinária*, entre otras.

¹²⁰«Los principales símbolos del Fuego Sagrado de Vesta son la propia divinidad de Vesta, las sacerdotisas vírgenes y el templo circular en cuyo interior se conserva el fuego. Vesta era la versión

acuerdo con Jean Shinoda Bolen, Hestia fue la diosa del hogar y su símbolo era el círculo, y precisa que: «El arquetipo de Hestia florece en las comunidades religiosas, especialmente en aquellas que cultivan el silencio. Las órdenes contemplativas católicas y las religiones occidentales cuya práctica espiritual se basa en la meditación proporcionan buenos soportes para las mujeres Hestia» (97). En la escena de apertura de *La casa de Bernard Alba* se escuchan campanas de una iglesia en el interior del hogar, tal y como nos informa la Criada: «Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes» (116), y en otro momento del drama, el personaje de Poncia declara: «Ya que me ha tocado en suerte este convento» (160). Por su parte, en Dorotéia encontramos a las viudas en constante contacto con seres espirituales y rezando oraciones: «Eu acabara de dizer a oração...» (199). Son mujeres que dirigen sus miradas hacia dentro, al mundo interno hogareño y no mantienen relaciones íntimas con hombres y que, por tanto, están en contacto con la diosa del hogar.

Las primas de Dorotéia se vinculan, además del arquetipo de Hestia, al arquetipo femenino de la videncia. Estas tres viudas poseen el don de saber el porvenir y de oír voces de otro mundo. «Sabemos tudo que acontece com parente... Quando alguém da família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... (...). De repente, a voz anunciou: Uma Dorotéia morreu...» (199). En la mitología encontramos a Hécate como la diosa de la intuición y de la videncia, como representación del cruce de caminos, es decir, de los cambios de dirección en la vida. Como ello implica la transición de un estado a otro, Hécate también es considerada la diosa de la sabiduría y médium. Así, como informa Shinoda Bolen (110): «La hora de Hécate era la del crepúsculo, esa zona liminar a través de la cual pasamos del día a la noche. La diosa estaba en su cueva cuando raptaron a Perséfone y en los mitos las cuevas son las entradas al mundo subterráneo, el pasadizo entre el mundo de los vivos y el de las sombras de los muertos».

De este modo, podemos observar que los personajes poseen varias facetas y que en cada caso podemos encontrar conexiones con más de una diosa griega y un patrón arquetípico. Esta circunstancia se da porque dichas fuerzas internas (arquetipos) son

romana de la diosa griega Hestia. Su nombre significa literalmente “hogar” y representa el lar, el centro de todo hombre» (DUNN MASCETTI, 171).

complejas y cambiantes, y están en constante movimiento en la psique de cada mujer, hecho que demuestra la riqueza del mundo psíquico de estas criaturas que forman parte de una familia, un ámbito que merece ser analizado con más detalle.

1.2 La familia

La familia es una institución universal y aparece prácticamente en todas las sociedades y épocas de la historia de la humanidad, aunque la función de sus integrantes y las costumbres hayan podido cambiar. El concepto de familia suele estar asociado a la idea de parientes consanguíneos que forman una unidad mínima y se constituye casi siempre por una pareja y sus descendientes. Sin embargo, sabemos que existen otros tipos de grupo familiar donde no hay lazos de consanguinidad (hijos adoptados), ni tampoco descendencia (parejas sin hijos). Más allá de las diferencias que existen entre unas y otras, cuando se habla de familia se hace referencia al grupo de personas que comparten un período de sus vidas juntas y se vinculan por lazos de sangre o por el matrimonio. Será ella quien ejercerá el papel de mediadora entre el individuo y la sociedad, siendo, por tanto, la encargada de preparar a sus miembros para la convivencia social. Además de la función de socializadora, la familia debe garantizar la supervivencia de su especie, así que tiene que preocuparse de la perpetuación del grupo y de la producción de recursos económicos¹²¹. Cada familia es una célula de la sociedad y está condicionada por los valores culturales dominantes, por lo tanto tiene el papel de educar a sus miembros bajo los patrones de comportamiento preestablecidos y legitimados.

El ser humano se vincula a una familia desde su nacimiento y permanece de algún modo atado a sus miembros hasta su muerte. Primero se nace en una y, muchas veces, se funda otra, la cual sirve para modelar a los individuos y ponerlos en una red recurrente de obligaciones y derechos. Se puede abandonar y alejarse de su centro, sin embargo, ellos siguen presos en las relaciones e historias vividas de afecto y

¹²¹ Pedro Beltrão (24-25) elabora un plano teórico en el cual enumera las funciones familiares en biológica, económica, protectora, cultural, estratificadora e integradora. Respecto a la familia como grupo social, señala también algunas funciones.

desafecto, risas y lágrimas, rebeldía y sumisión que marcan para siempre sus existencias. Son historias como éstas las que veremos en la producción teatral de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca y será en ellas donde encontraremos el paralelismo temático.

De las diecisiete piezas que ha escrito Nelson Rodrigues, el ámbito familiar¹²² será el espacio elegido para mostrar el conflicto del hombre con sus consanguíneos. Vamos a presentarlas una vez más usando la clasificación hecha por Sábato Magaldi vista antes.

EL GRUPO FAMILIAR EN EL TEATRO DE NR

PIEZAS PSICOLÓGICAS:

- *A mulher sem pecado* (1941) = Olegário y Lúcia (la pareja); D. Márcia (mãe de Lúcia); D. Aninha (mãe de Olegário); Maurício (hermano de Lúcia).
- *Vestido de noiva* (1943)= Alaíde y Lúcia (dos hermanas); Pedro (el novio); D. Lígia y Gastão (padres de Alaíde y Lúcia);
- *Valsa número 6* (1951) = Sonia y Paulo (un hombre casado);
- *Viúva, porém honesta* (1957) = J.B. (el padre); Ivonete (la hija); Dorothy Dalton (el yerno);
- *Anti-Nelson Rodrigues* (1974) = Oswaldinho y Joyce (una joven castra); Gastão y Teresa (los padres de Oswaldinho); Salim Simão (el padre de Joyce)

PIEZAS MÍTICAS:

- *Álbum de família* (1945) = Senhorinha y Jonas (la pareja principal), Guilherme, Glória Edmundo y Nonô (los hijos); Tia Rute (hermana de Senhorinha);

¹²² Conforme Sebastião Milaré, «Nelson encontrou nos dramas domésticos e nos vícios sociais cotidianos a ponte para o universo mítico, entendeu-os no âmbito do pensamento arcaico e, dessa maneira, criou a mais densa e iluminada obra dramática em língua portuguesa desde Gil Vicente». «Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro»(1994, 16).

- *Anjo negro* (1946) = Ismael y Virgínia (la pareja principal); Ana Maria (la hija); Elias (hermano de Ismael);

- *Dorotéia* (1947) = Dorotéia, D. Flávia, Maura, Carmelita (primas); Das Dores (hija de D. Flávia);

- *Senhora dos afogados* (1948) = Misael y D. Eduarda (la pareja principal); Moema, Paulo (los hijos); El Novio (el prometido de Moema);

TRAGEDIAS CARIOCAS I:

- *A falecida* (1953) = Zulmira y Tuninho (la pareja principal);

- *Perdoa-me por me traíres* (1957) = Glorinha; Judite (su madre); Tia Odete y Tio Raul (sus tíos);

- *Os sete gatinhos* (1958) = Aurora, Arlete, Débora, Hilda y Silene (hermanas); Seu Noronha y D. Iracy (los padres);

- *Boca de ouro* (1959) = Celeste y Leleco (una pareja); D. Guigui y Agenor (otra pareja); Boca (amante de las mujeres de estas parejas);

TRAGEDIAS CARIOCAS II:

- *Beijo no asfalto* (1960) = Arandir y Selminha (la pareja principal); Aprígio (suegro de Arandir); Dália (cuñada de Arandir);

- *Bonitinha, mas ordinária* (1962) = Dr. Heitor Werneck y D. Lúgia (una pareja); Maria Cecília (hija de la pareja); Ritinha y Aurora (dos hermanas); Edgard (dividido entre Ritinha y Maria Cecília); D. Ivete (madre de Edgard)

- *Toda nudez será castigada* (1965) = Herculano y Geni (una pareja); Serginho (hijo de Herculano); Patrício (hermano de Herculano);

- *A serpente* (1978) = Décio y Lúgia (una pareja); Paulo y Guida (otra pareja) (Guida y Lúgia son hermanas);

FARSAS:

- *Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la sená Rosita* (1922-23) = El padre; Rosita (la hija);
- *Retablillo de don Cristóbal* (1931)= Rosita; Madre de Rosita;
- *La zapatera prodigiosa* (1934) = Zapatera (esposa); Zapatero (espos);
- *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* = Belisa (esposa); don Perlimplín (espos); Madre de Belisa;

TRAGEDIAS:

- *Bodas de sangre* (1933) = La Madre; la Novia; la Suegra; La mujer de Leonardo; El Novio; el Padre de la novia;
- *Yerma* (1934) = Yerma (esposa) y Juan (espos);

DRAMAS:

- *Mariana Pineda* (1925) = Mariana (hija adoptiva); doña Angustias (madre adoptiva);
- *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* = doña Rosita; La tía; El tío;
- *La casa de Bernarda Alba* (1936)= Bernarda (una madre); Maria Josefa (madre de Bernarda); Angustias, Magdalena, Amelia y Martirio (hijas de Bernarda);

Si en *Dorotéia* encontramos un modelo familiar basado en la relación de primas, en *La casa de Bernarda Alba* éste se basa en la relación madre-hijas¹²³, cuyas imágenes son mayoritariamente de la vida de un clan femenino. Tanto en la obra del brasileño como la del español coinciden en el efecto del traje negro que llevan las mujeres a lo largo de las obras. Ello podría vincular a una mirada fotográfica a través del efecto

¹²³ En las ILUSTRACIONES 5 y 6 del anexo fotográfico se pueden ver imágenes de montajes de *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* que retratan a los miembros de las dos familias.

pictográfico del color oscuro de sus vestidos con el color blanco de las paredes – el propio García Lorca declaró que tenía la intención de hacer un «documental fotográfico»¹²⁴. Cada escena se asemeja a una fotografía familiar, como si la obra fuese un gran álbum familiar que retrata momentos distintos de la historia de esta familia, lo que nos recuerda a *Álbum de familia*, obra rodriguiana en que se desarrolla en cuadros familiares – incluso hay la presencia de un fotógrafo que registra el pasar del tiempo a través de fotografías hechas en escena.

En cuanto al argumento de los textos podemos decir que tanto la obra de Nelson Rodrigues como la de García Lorca nos presentan un grupo familiar ampliado, o sea, constituido no sólo por la familia nuclear que estaría formada apenas por los cónyuges y la prole¹²⁵. En *Dorotéia* tenemos inicialmente un grupo formado por tres viudas y una joven que es hija de una de ellas. Luego se incorpora a este grupo una prima que es la protagonista de la historia. Podemos decir que con la ausencia de una figura masculina, el papel de jefe del hogar será asumido por aquella que ha ejercido la maternidad. A su vez en la de García Lorca encontramos un núcleo compuesto por una madre, sus cinco hijas y una abuela. Con la ausencia del padre, éste rol será asumido por la madre.

DOROTÉIA (tres actos)

Flávia Maura Carmelita Dorotéia (primas)

i

i

Das Dores (única hija)

¹²⁴ Según Luis Fernández Cifuentes (187-188): «Lorca advierte que estos tres actos {de La casa de Bernarda Alba} tienen la intención de un documental fotográfico <p.1439>. El rigor de los blancos y negros alejaría así al último drama de las visiones ordinarias del teatro para aproximarlos a los del cine y la fotografía».

¹²⁵ Sobre este tema se puede consultar el libro de William J. Goode, que aparece en nuestra bibliografía. En el capítulo «formas familiares», este autor señala tipos de familias nuclear o conyugal, prolongada y colectiva.

LA CASA DE BERNARDA ALBA (tres actos)

María Josefa (abuela)

i

Bernarda Alba (madre)

i

i

i

i

i

Angustias - Magdalena Amelia Martirio Adela

(hija del primer matrimonio) - (hijas del segundo matrimonio)

Para poder identificar qué modelo de familia tenemos en *La casa de Bernarda Alba* y en *Dorotéia*, hace falta observar qué tipo de relación se establece entre los miembros en cada obra, es decir, qué papel juegan los personajes dentro de la estructura familiar. Desde el inicio de las obras vemos que con la ausencia de la figura masculina la autoridad es ejercida por una mujer: la madre en la obra lorquiana y la prima mayor en la rodriguiana.

En la primera escena de *La casa de Bernarda Alba* cuando aparece la madre, lo primero que ésta impone es el silencio en la casa, exigencia ésta que se seguirá a lo largo de la pieza hasta su final.

BERNARDA. (a la Criada.)

!Silencio!.(122)¹²⁶

BERNARDA

¹²⁶ Todas las citas en este trabajo de la obra *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, corresponden a Ediciones Cátedra en Madrid, en el año 2004. Las páginas aparecerán entre paréntesis.

¡Silencio digo!. (170)

BERNARDA

(...) ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!. (205)

El hecho de que la primera y la última palabra dicha por Bernarda sea *silencio*¹²⁷ tiene una importancia en el sentido de la obra. Estamos delante de aquel que posee el poder y, por ende, todas las otras voces deben callarse ante su presencia. Ya en *Dorotéia* tenemos a D. Flávia como aquella que ejerce la autoridad sobre los demás miembros de la familia. Ella no solamente es la mayor, sino además la única que ha engendrado una hija entre las viudas. Será también quien dirá tanto la primera frase que da inicio a la obra como la última que encierra esta pieza, lo que demuestra su posición relevante en el grupo.

D. FLÁVIA – Quem é? (197)¹²⁸

D. FLÁVIA (*lenta*) – Vamos apodrecer juntas. (253)

Su dominio sobre los otros personajes, desde la hija hasta las otras viudas, no se limita al ámbito corpóreo, con su negación a la contemplación del cuerpo masculino, sino que abarca además la esfera emocional, ya que decide hasta sobre la vida o la muerte de los sentimientos de Das Dores, como evidencia el momento en el cual D. Flávia decide castigar a su hija por desobediencia al mostrar Das Dores su rechazo a la náusea y su deseo de quedarse junto a su novio:

¹²⁷ Sobre el silencio en el teatro de García Lorca véase un artículo de Dru Dougherty quien señala: «La opresión así evocada se concentra en figuras autoritarias que imponen el silencio (Bernarda, Pedrosa, las cuñadas de Yerma, etc.), pero es más frecuente que la prohibición de hablar esté impuesta por la propia conciencia del personaje» (26).

¹²⁸ Todas las citas en este trabajo de la obra *Dorotéia* de Nelson Rodrigues que veremos a continuación se refieren a la edición de Editora Nova Fronteira, en el año 1981. Las páginas aparecerán entre paréntesis.

D. FLÁVIA – E se disser que vou matar teu amor? Não acreditarías.

DAS DORES (*feroz*) – Não!

D. FLÁVIA – E se eu disser que deixarás de amar? e de odiar... Se eu disser que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte de teus sentimentos?... (240-241)

Ambos textos retratan el ambiente familiar como un mundo en el que prevalece el enfrentamiento entre sus integrantes, a la vez que cada uno pasa a ser un impedimento para la realización de los sueños del otro. Esta dinámica genera varias escenas en las que predomina un clima de confrontación entre las mujeres de los dos grupos familiares. Al respecto destacamos una escena de *La casa de Bernarda Alba* y otra en *Dorotéia* en las que se manifiesta una confrontación entre dos hermanas y dos primas, respectivamente:

ADELA. (*En un arranque y abrazándola.*) – Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa.

MARTIRIO – ¡No me abrases! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer. (*La rechaza.*)

ADELA – Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. (201)

D. FLÁVIA – Te darei uma morte sem sonhos...

CARMELITA (*Dolorosa*) – Não!

D. FLÁVIA – Precisas morrer...

CARMELITA – Não...

D. FLÁVIA – Blasfemaste contra a náusea... Nenhuma outra mulher da família ousou tanto... E por isso debes expiar a tua culpa...(183)

En cuanto a los personajes se puede decir que también son concebidos por el espectador a partir del resultado de las palabras dichas por ellos o sobre ellos en la obra. En el ámbito específico del análisis de cada uno con relación a sus parientes podemos percibir que en las dos piezas sus autores van a retratar a cada miembro de la familia en conflicto y en toda la representación el problema consiste en pasarlo de uno a otro estado, es decir, de lo deseado a la posesión del elemento de la contienda. Cada texto muestra una familia cuyos integrantes están sometidos a una disyuntiva y lo que vemos en muchas escenas son personajes que compiten por alguien que se convierte en objeto de deseo de otros. En *Dorotéia*, Eusébio da Abadia despierta atracción tanto en Das Dores como en las Primas Maura y Carmelita, por ello D. Flávia las castiga. En *La casa de Bernarda Alba*, será Pepe el Romano quien enciende la pasión y consecuentemente, el conflicto entre Adela y sus hermanas.

El objeto de deseo no siempre va a caracterizarse como algo real y muchas veces puede ser algo meramente simbólico que implica otros valores¹²⁹. El ser humano, que es representado por los personajes, tiene necesidades que pueden ser de tipo cultural o natural, es decir, las que son frutos del contexto social particular y las que se manifiestan en todo hombre. Si observamos un hombre de una metrópoli que vive en un país capitalista y otro que vive en una sociedad primitiva lejos del consumismo de las sociedades modernas, determinaremos que cada uno valora y aspira a bienes distintos y, no obstante, habrá entre ellos deseos comunes como la comida, la sexualidad, la bebida, entre otros.

¹²⁹En un estudio sobre las teorías feministas clásicas, Ann Ferguson explica que la teoría de Lacan señala tres niveles ontológicos sobre el sujeto humano, o sea, sobre el género: real, imaginario y simbólico. «Lo real es todo aquello que nos limita y que el lenguaje no puede aprehender: el mundo material, la dicha o el goce, la psicosis y la muerte. El imaginario es el reino de la subjetividad parcial, que se comienza a desarrollar en la fase preedípica, cuando empezamos a constituirnos por medio de identificaciones imaginarias con “otros/otras” significativos, no sólo la madre y el padre (...).Lacan designa esta fase del desarrollo subjetivo como la “fase del espejo” y la considera una identificación equivocada del niño o niña con su imagen reflejada (...). El niño o la niña sólo adquieren una identificación de género o subjetividad cuando desarrollan el “yo” simbólico. Después de pasar por la crisis edípica, el niño o la niña se conciben como una persona que desea, pero que no posee (y jamás poseerá) a la madre y que tiene prohibido satisfacer ese deseo de ella» (166).

En las dos obras estudiadas, el Objeto deseado por el Sujeto es también una simbolización de algo mayor¹³⁰. La fascinación de las viudas Maura y Carmelita por Eusébio, representado a través de un par de botines en *Dorotéia*, no significa que quieran simplemente el cuerpo del prometido de Das Dores, sino que simboliza el deseo velado y negado por lo masculino que no pueden tampoco contemplar. La atracción de Adela por Pepe el Romano no se restringe a un deseo de poseer físicamente a un joven de su pueblo, sino que representa la conquista de un cuerpo prohibido y deseado por el otro que son sus hermanas. Queremos decir que este deseo nace por el hecho de existir un límite, o sea, si no hubiera la negación no habría una voluntad tan intensa, ni tampoco una trasgresión.

En cuanto al conflicto en las dos obras, éste adquiere una dimensión trágica por el hecho de que la lucha que estalla es entre personas de la misma sangre, terminando en la muerte uno de los opositores. Abajo reproducimos el momento final de *La casa de Bernarda Alba* en que la madre y las hermanas de Adela la llevan a suicidarse.

ADELA – ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir*).

ANGUSTIAS (*Sujetándola.*) – De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!

MAGALENA – ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más! (*Sueña un disparo.*)

BERNARDA (*Entrando.*) – Atrévete a buscarlo ahora. (203-204).

En *Dorotéia* también tenemos una lucha trágica entre consanguíneos a través del conflicto entre las tres viudas en el segundo acto, cuando D. Flávia estrangula simbólicamente a sus primas. Primero a Maura, por estar poseída por el deseo de los botines «desabrochados», luego a Carmelita, por blasfemar contra la náusea.

¹³⁰ García-Roza, al hablar del deseo, señala que para la teoría del psicoanálisis el Deseo es distinto de la concepción biológica de necesidad puesto que ésta aspira a un objeto concreto que traerá satisfacción, en cambio, para el psicoanálisis éste puede hasta realizarse con algunos objetos pero nunca se satisface; y agrega: «O objeto do desejo é uma falta e não algo que propiciará uma satisfação, ele é marcado por uma perversidade essencial que consiste no gozo do desejo enquanto desejo» (144).

MAURA – Então depressa... quero morrer... ainda as vejo... É delírio...

D. FLÁVIA – É teu delírio...

(Maura de joelhos.)

MAURA – Delírio ou não, estão diante de mim... As duas...

(D. Flávia, à distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada). (229)

D. FLÁVIA – Blasfemaste contra a náusea... Nenhuma outra mulher da família ousou tanto... E por isso deves expiar a tua culpa...

(...)

(À distância, sem tocar na vítima, D. Flávia faz outro estrangulamento «simbólico». Carmelita morre.) (230-231).

Además del estado representado arriba, observamos momentos en los cuales se instaura en estos grupos familiares una lucha entre fuerzas desiguales, ya que uno se muestra superior al otro, lo que crea una situación de dominación. Como ejemplo, podemos señalar el tercer acto de *Dorotéia*, cuando D. Flávia elimina no sólo el amor que su hija siente por Eusébio da Abadia, también a la propia Das Dores cuando le revela que nació muerta: «D. Flávia – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...» (241). Esa característica se evidencia también en *La casa...* en la relación entre Bernarda Alba y sus hijas, ya que la madre demuestra su pleno dominio al quitarles no tan solo su movilidad física, sino además la posibilidad de ejercitar su sexualidad («¡No ha tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien», 133). Sin embargo, en las dos obras también encontramos momentos en los que la contienda entre fuerzas desiguales ocurre tanto entre madres e hijas como entre las propias hermanas (en Lorca) y primas (en Rodrigues):

MARTIRIO –No es ése el sitio de una mujer honrada.

ADELA –¡Con qué ganas te has quedado de ocuparlo!

MARTIRIO (*En voz alta.*) –Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.

ADELA –Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía. (199-200).

D. Flávia – Você é a Dorotéia ruim... a que se desviou...

Dorotéia – Eu não!... Sempre tive bom proceder... Nunca fiz vergonha... E garanto que só um homem tocou em mim...

D. Flávia – Só um?

Carmelita (*a Maura, rápido e baixo*) – Mentira!

Dorotéia – Só um... o senhor meu marido...

Maura (*baixo e rápido para Carmelita*) – É falsa... (199)

En el primer fragmento, Adela expone que ha vencido en la lucha por obtener a Pepe, el objeto de deseo de Martirio. Ella tuvo más fuerza que las otras hermanas y fue la única que se rebeló ante el rígido sistema moral impuesto por la Bernarda. En el segundo, Dorotéia intenta convencer que es una mujer correcta a sus primas, las cuales la rechazan duramente.

Las relaciones entre los individuos en el interior de una familia han sufrido cambios profundos con el desarrollo económico en las sociedades, en especial, con el proceso de industrialización, donde el poder soberano del padre vino a ser amenazado. Antes de la era industrial, la propiedad del suelo era la base económica principal y el padre era el único responsable del sustento de sus miembros. Hoy día, la familia moderna vive del sueldo mensual y la mujer ha pasado a integrarse en la vida laboral, dividiendo la función de proveedora de la casa que antes era exclusivamente del

marido¹³¹. Esta mudanza es un dato determinante que va a generar una diferencia de comportamiento en los hogares, cambiando no sólo la relación entre el marido y la mujer, sino además entre éstos y los hijos. Pedro Beltrão apunta algunas diferencias entre la antigua familia patriarcal y la moderna familia democrática: «La familia patriarcal es autoritaria y autocrática; todo el poder está concentrado en las manos del cabeza de familia y a él están subordinados la esposa, los hijos varones junto con sus mujeres e hijos, y las hijas solteras. La familia democrática está fundada sobre la igualdad entre el marido y la mujer, sobre el consentimiento mutuo a la hora de tomar decisiones» (BELTRÃO, 41). El padre que ha dado la vida a los hijos tiene plena autoridad sobre éstos, quienes le deben respeto y obediencia. Con respecto a la relación padres e hijos vemos que aquéllos inscriben a estos no sólo dentro de una genealogía, sino además les marcan para toda la vida con el sello de sus apellidos, como se hace con un animal. Michel Foucault habla de un Poder Pastoral cristiano donde el padre asume el papel de pastor responsable por cada una de sus ovejas, responsable por guiarlas y protegerlas¹³². La preocupación constante con su rebaño, hace velar a este pastor hasta cuando duerme su propiedad, como ocurre con Bernarda: «Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera»(177). En *Dorotéia* las mujeres viven en un constante estado de vigilancia y a ellas no les está permitido dormir, como declara D. Flávia en un pasaje de la obra: «D. Flávia (*dolorosa*) – Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...» (206).

Hasta ahora habíamos damos relieve a los conflictos y competencia entre los consanguíneos en las relaciones familiares, sin embargo, estos aspectos necesitan ser visto bajo otras perspectivas. Sin duda, no queremos vivir una relación conflictiva con nadie, menos aún con las personas del grupo familiar con el que la convivencia se hace más frecuente. No obstante, es importante observar que los enfrentamientos son

¹³¹ Como indica María Asunción González de Chávez (16): «la precarización del poder paterno se va acentuando a lo largo de este siglo, a medida que, en muchas ocasiones, deja de ser el único proveedor económico de la familia. Las dos guerras mundiales constituyen momentos importantes en este proceso, ya que la ausencia de los hombres obligó a las mujeres a responsabilizarse de muchas de las tareas que les habían estado vedadas y permitió una emancipación más precoz de los hijos».

¹³² Rosa María Rodríguez Magda, en un estudio sobre la obra de Foucault, señala que «el modelo del poder pastoral sienta las bases del poder individualizante que, arrancando del “arte de gobernar” diseñado en los siglos XIX y XX, dado que la noción de Pastor se halla íntimamente unida a la de Patriarca» (181).

fundamentales para el desarrollo psicológico de cada miembro del grupo. Así, las hijas de Bernarda tienen que enfrentar una diversidad de situaciones en su familia que les exigirá cambios. En la confrontación con sus hermanas, por ejemplo, Adela va a conocer la potente fuerza del deseo que carga en su alma. El enfrentamiento de Dorotéia con sus primas la lleva a ampliar su capacidad de adaptarse a situaciones nuevas.

Sobre el combate entre hijas y madres en las dos obras, varios críticos coinciden en considerar que en *Dorotéia* la lucha entre las mujeres se centra en la cuestión del instinto y la represión¹³³, mientras que en *La casa de Bernarda Alba* se fundamenta en las necesidades naturales y las sociales¹³⁴. No obstante, sabemos que la lucha de los hijos por sobreponerse a los progenitores es un tema arquetípico, presente en la historia de la humanidad y que puede ser encontrado en diversas culturas, épocas e historias¹³⁵. En las imágenes familiares de las dos obras, el conflicto generacional se manifiesta y se intensifica hasta un límite insostenible. «(*Adela arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora» (203); «D. FLÁVIA –Já te amaldiçoei! / DAS DORES –...quantas vezes quiseres... só não podes tirar o amor que é meu amor...»(240).

Por tanto, la competencia tanto entre D. Flávia y Das Dores como entre Bernarda y Adela representa un modelo universal de lucha entre generaciones y habla de cuestiones humanas que van más allá de un caso particular. Solo en apariencia estos conflictos familiares corresponden a problemas específicos en estas dos familias o a actitudes típicas entre una hija y una madre brasileñas o españolas, pues en la esencia concierne a un modelo universal y hace referencia a la imagen arquetípica de la *Magna Mater* (Gran Madre) que no tiene por qué corresponder necesariamente con las

¹³³ En un análisis de Dorotéia, Eudinyr Fraga (132) matiza: «O conflito essencial é a antinomia entre o instinto sexual e sua opressão. Mais profundamente, a eterna oposição entre a fecundação (vida) e a esterilidade/impotência (morte)».

¹³⁴ Según Manuel Antonio Arango L. (214): «En la última parte de *La casa de Bernarda Alba* se impone la moral rígida española, el concepto del honor de la mujer que vive como un concepto social. Sumergidas de deseos, las mujeres vírgenes deben reprimir su necesidad natural. La gente de este medio acepta la muerte, antes que una relación extra-marital».

¹³⁵ El conflicto generacional está presente en diversas obras de la literatura. En las tragedias griegas podemos destacar la oposición padre-hijo entre personajes como Layo y Edipo, Teseo e Hipólito, o madre-hija entre Electra y Clitemnestra.

madres Bernarda y D. Flávia¹³⁶. Si aceptamos esta condición, la madre puede ser representada por cualquier mujer que asuma el rol materno¹³⁷. D. Flávia, por ejemplo, podría representar la madre arquetípica para Doroteía ya que es ella quien durante la obra ejerce este papel y quien no solamente la orienta acerca de cómo debe proceder, sino que además elige la forma de castigo por sus errores. «D. Flávia (*lenta e feroz*) – Sim... Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum nenhum... » (214). Al analizar la realidad objetiva de los textos, notamos que las historias transcurren, como ya hemos dicho, en un universo típicamente femenino –allí circulan madres, hijas, hermanas, primas, abuela, vecinas, criadas y amigas– y las escenas suceden en un ambiente familiar en el que las matriarcas son las que asumen el comando hogareño. Si atendemos a los valores más personales de estas madres, notamos que estos personajes adquieren el estatuto de mujeres-símbolos que ponen en discusión lo sagrado y lo profano, la vida y la muerte, la libertad y la represión a la vez que traen a la escena valores arquetípicos y cuestiones universales. Al hablar del rol de la Madre arquetípica omniprotectora y nutricia, Robert Stein (110) asegura que:

...la Madre Positiva acepta y estima a su hijo con todas sus flaquezas e imperfecciones, la Madre Negativa, por su parte, le rechaza y le exige superarlas. Este rechazo –que tiene lugar a un nivel muy colectivo– equivale a un rechazo de todos aquellos elementos únicos e individuales del niño que no concuerdan con la imagen que la madre tiene de cómo debe ser su hijo. Es por ello que el niño debe ocultar o reprimir su singularidad con lo cual todas sus peculiaridades terminan engrosando las filas de la sombra.

En esta relación entre madres e hijas de las obras estudiadas, se puede afirmar que, al rechazar la conducta de unas hijas que no responden a un modelo idealizado, cada progenitora encarna el arquetipo de Madre-terrible¹³⁸ propuesto por Jung. En *La casa*

¹³⁶ Cf. Hillman (1971, 164), «O complexo materno não é a minha mãe: é um complexo meu. É a maneira pela qual minha psique incorporou a minha mãe. Por trás dele está a *Magna Mater*».

¹³⁷ Como señala Concepción A. del Castillo Castro Ocaña (245): «Es el mito de la feminidad, no de un determinado tipo de mujer, es la función y el sentido de lo femenino; de aquí se desemboca en esa visión de la madre como imagen recurrente y polivalente que no es sino lo genérico del ser y estar la mujer en el mundo».

¹³⁸ Según Rupert C. Allen (7): «In Spanish literature a notable example of the unfortunate victim of the Terrible Mother is Lorca's don Perlimplín, the old-maid bachelor, the mama's boy who remains caught in the toils of infantile sexuality. In the play an allusion is made to Perlimplín's *infortunio*, his

de *Bernarda Alba*, como ya ha sido apuntado en tantos estudios, la viuda ejerce su autoridad de forma exacerbada y actúa de este modo, según ella misma, conforme su deber filial: «Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras (...) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: ¡acuérdate que esta es tu obligación!» (225). En *Dorotéia* vemos a D. Flávia castigando a su hija Das Dores porque ésta no cumple la tradición de las mujeres de esta familia que sienten un mareo hereditario en el día de las bodas. Como su hija la desobedece, no deseando sentir el mareo, D. Flávia la devuelve a su condición de no existencia: «D. FLÁVIA – E se eu disser que deixarás de amar? e de odiar... Se eu disser que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte dos teus sentimentos?...» (241).

Otro aspecto que refuerza una visión unilateral es considerar que tanto Bernarda como D. Flávia asumen un rol masculino ya que, con la ausencia del marido, gobiernan las familias como si fueran el jefe de la casa. Podríamos replantear esta idea y proponer observarlas no tanto como personajes con rasgos masculinos, sino como madres tomadas por las imágenes del ánimos que se identifican con el rol paternal¹³⁹. Con relación a este concepto, sostiene Jung (1976, 9):

Como a ánima corresponde aos Eros materno, o ánimos corresponde ao Logos paterno. Longe de mim querer dar uma definição por demais específica destes conceitos intuitivos. Uso os termos «Eros» e «Logos» meramente como meios nocionais que auxiliam a descrever o fato de que o consciente da mulher é caracterizado mais pela vinculação ao Eros do que pelo caráter diferenciador e cognitivo do Logos.

No queremos tomar partido pro-ánimos pues sabemos lo arriesgado que es cuadrar un rasgo específico tanto para el ser humano como para personajes tan complejos como Bernarda y D. Flávia. Sin embargo, quisiéramos reflexionar sobre la presencia de la

“misfortune”, and it is that which I have just been describing».

¹³⁹ Aunque Jung haya explicado que las nociones ánima y ánimos existen potencialmente tanto en el hombre como en la mujer, el uso de estos términos ha sido combatido por algunos, especialmente por las feministas, como por ejemplo Polly Young-Eisendrath (2002), quien argumenta: «La idea de que el ánimos es un arquetipo que tiene un significado universal de objetividad inferior (hasta que se integra con la naturaleza Femenina), es un estereotipo basado en una noción culturalmente relativa de la masculinidad, que los junguianos han llamado universal. Si una mujer acepta este estereotipo, tiene que asumir, por supuesto, que ella es inferior por naturaleza en inteligencia, en capacidad de pensar...».

feminidad en ambas, aunque el componente asociado a lo masculino se manifieste¹⁴⁰. Cuando pensamos en los binomios masculino y femenino, vale decir que este aspecto no depende de que seamos hombre o mujer, ni de la orientación sexual que tengamos¹⁴¹. La cuestión es que unas personas potencian más un aspecto que otro y, como vemos en las obras, en Bernarda y D. Flávia se sobreponen los valores «masculinos», sin que ello implique que se borren los femeninos. Si por un lado ellas manifiestan la dureza y el pensamiento lógico tipificado como masculino, por otro se diferencian de éste al demostrar su vocación por relacionarse psíquicamente a través de la procreación. Si partimos del principio de que lo femenino está vinculado a la capacidad de albergar y a la espera, estas características las encontramos en ambas madres que viven encerradas y estancadas en una casa, y, por lo tanto, estos personajes asumen características masculinas y femeninas.

La historia nos muestra que la función primordial del padre ha sido proteger la casa y la familia y que su arquetipo está marcado por la vigilancia y el control sobre los demás. Estas características las encontramos tanto Bernarda cuando declara: «Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de abuelo» (157), «Nací para tener los ojos abiertos» (236), «¡Aquí no se vuelve a dar un paso que yo no sienta!» (236); como en D. Flávia cuando afirma: «Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...» (206), «E eu, com esta autoridade que ninguém me tira!... » (233). Tanto en *Dorotéia* como en *La casa de Bernarda Alba* las madres que protagonizan las obras potencian la

¹⁴⁰ Con relación a este punto comenta Hillman: «el arquetipo de ánima no puede quedar limitado a peculiar psicología masculina, puesto que los arquetipos trascienden tanto al hombre como a la mujer, así como sus diferencias biológicas y su papeles sociales» (2000, 70).

¹⁴¹ Como ya hemos visto, Jung aportó una resignificación sobre lo masculino y lo femenino con la idea de Anima y Anímus, optando por la diferencia entre el ser (hombre y mujer) y el atributo (masculino y femenino). Edward Whitmont (153) comenta que «Na minha opinião, o mitologema do masculino-femenino poder ser abordado com mais proveito em termos dos antigos conceitos chineses de Yang e Yin. O Yang e o Yin incluem “masculinidade” e “feminilidade” como princípios gerais ou imagens simbólicas, mas esse uso de símbolos não deve ser confundido com masculinidade e feminilidade enquanto características diretas dos homens ou das mulheres». Y agrega en seguida (159): «Homens e mulheres não são simplesmente macho e fêmea, os homens não podem ser encarados como meras encarnações do Yang – nem tampouco são as mulheres simplesmente criaturas Yin. Podemos compreender melhor esse fato se lembrarmos que a biologia nos mostrou que o indivíduo macho tem características femininas recessivas, órgãos sexuais femininos rudimentares e também hormônios sexuais femininos em sua corrente sanguínea (...). Assim, o postulado de uma masculinidade recessiva na mulher (o anímus) e da feminilidade recessiva no homem (a ánima), ao qual Jung chegou através da observação psicológica independente da biológica, pode ser entendido e aceito como análogo às descobertas biológicas».

tiranía paterna y enflaquecen los rasgos maternos al negar que sus hijas vivan una experiencia más profunda con lo masculino. Hillman matiza que «a mãe transmite medo e incerteza às filhas, já que o mistério mãe-filha arquetípico, bem como o tipo correto de assombro e de ambivalência, não têm um lugar apropriado. Quando faltam Deméter e Perséfone, Hécate vem sozinha...» (1971, 165). Así que si D. Flávia rechaza todo cuanto quede vinculado al sexo opuesto, e incluso hasta prohíbe su visión, Bernarda rechaza a los hombres y también prohíbe que sus hijas tengan cualquier contacto con lo masculino. No obstante, será justamente este contacto con el otro¹⁴² y cuanto conlleva esta relación –miedo, sufrimiento, perdición...– aquello que posibilite la expansión de la consciencia y el conocimiento más profundo de sí mismas.

Vale la pena subrayar que existen lazos profundos entre los personajes femeninos de las dos obras que las mantienen unidas más allá de lo afectivo. En *Dorotéia*, las primas están atadas unas a otras por la sangre familiar y por vínculos psicológicos, pues como ya hemos señalado, las primas sufren una náusea y su mente bloquea la capacidad de ver a sus maridos. En *La casa de Bernarda Alba*, el deseo por lo masculino mantienen conectadas a las mujeres más allá de los vínculos de consanguinidad: la abuela quiere casarse e ir a la orilla del mar con un hombre, su hija Bernarda tuvo dos maridos y sus hijas aspiran a un joven del pueblo.

También el duelo entre madre e hijas en las dos obras, que hemos señalado antes, es una cuestión que debe ser observada con mayor profundidad. Como la crítica ha matizado de forma recurrente, bajo la capa de la matriarca poderosa, podemos vislumbrar la debilidad Bernarda y entender que su poderío en la casa es sólo una fachada, como se demuestra en su incapacidad para ver lo que sucede entre esos muros que dice controlar: «Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estate segura que no traspasara las paredes» (173)¹⁴³. Ella está cegada –como le dice

¹⁴² Sobre esto cometa Hillman: «Confiar y dudar, conceder y negar, abrir y cerrar, retroceder y avanzar, son parte del juego recíproco entre el eros y la psique – a través del cual el uno se va configurando por el otro –, que abarca desde el más tímido escaqueo amoroso infantil hasta el mismo ritmo de los opuestos del *mysterium coniunctionis*» (2000,100).

¹⁴³ «Bernarda's blindness is tactical and convenient, proof of the saying "No hay mejor ciego que el que no quiere ver". Indirectly, it demonstrates the limited range of the power and her exaggerated response to what she interprets as assaults against it» (MORRIS, 69).

La Poncia «Ahora estás ciega» (171)– y su orgullo no le permite darse cuenta de que el pueblo ya se ha enterado de todo. La dueña de esta casa (como indica el propio título de la obra) sólo en apariencia detenta el control sobre la sexualidad y la vida de los habitantes de este hogar puesto que en el interior de sus cuerpos y en la intimidad de las habitaciones se transpira erotismo y deseo. Ello se percibe en muchas situaciones: el desnudo de Adela en la ventana de su cuarto cuando pasa Pepe, el intenso calor que asola el cuerpo de las jóvenes, la foto de Pepe encontrada debajo de la almohada en la habitación de Martirio... Otro rasgo comúnmente asociado a Bernarda es el de ser una mujer inmovible y, sin embargo, acaso podemos descubrir su haz humano en la última escena de la obra, cuando suelta un grito delante de la hija ahorcada. A D. Flávia también se la suele asociar con la imagen de mujer autoritaria¹⁴⁴, y representa en la obra rodrigueana una madre dominante que impone a su hija Das Dores que repita la tradición familiar: no ver al novio y sentir la náusea en su primera noche de amor. No obstante, la hija además de no experimentarla, la rechaza –«...e sei que não vou ter a náusea... nem quero...» (240) – pues se enamora de su prometido. La autoridad de reprimir los impulsos sexuales de su hija queda echada por tierra ante la proximidad del objeto de deseo, al igual que ante el erotismo que sienten sus primas o, incluso, ella misma. Su fragilidad se evidencia en un pasaje en que, incapaz de resistir más, echa una mirada en los botines «Minto sim... eu vejo e não queria... são meus olhos que não me obedecem mais... vêem contra a minha vontade...» (224).

Remarcando lo dicho, lo que pretendemos demostrar con los ejemplos es que si por un lado es cierto que en las dos obras predominan las figuras de las madres opresoras y tiranas, por otro es importante dejar claro que dichos personajes no se constituyen con un único rasgo o dimensión, sino que abarcan otras características y su esencia contiene múltiples facetas. De este modo, no deseamos posicionar la madre «positiva» de un lado y la madre «negativa» de otro desde una perspectiva excluyente. Incluso

¹⁴⁴En una lectura psicoanalítica de *Dorotéia*, «*Dorotéia* de Nelson Rodrigues: Poesia, Sonho e Repressão Sexual», Anchyses Jobim Lopes (2000) señala: «D. Flávia representa a perversão nuclear da personalidade autoritária. Repressora-mor, perdendo controle sobre as primas, nada resta a D. Flávia senão assassinar Maura e Carmelita e o faz, segundo direção expressa do autor, sem tocar, por meio de gestos *simbólicos*».

se debería replantear la propia idea del ánimus¹⁴⁵ y de las mencionadas proyecciones negativas (la madre «negativa»), buscando en estos aspectos humanos su otra cara, es decir, sus cualidades e importancia. Al reflexionar sobre el temor a las cualidades negativas de la madre, Hillman subraya «Sem a perspectiva arquetípica, a natureza recebe uma definição unilateral, exclusivamente boa, e tudo o que não esteja de acordo com isso é considerado “não-natural” e negativo» (1971, 165).

En cualquier caso, *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* nos muestran que el seno familiar ejerce un papel fundamental para que el individuo pueda ampliar su consciencia. Como veremos, será en la confrontación donde cada miembro va a madurar y lograr más consciencia de sí mismo. Cada personaje experimentará una variedad de situaciones con la que se le impondrán pruebas y ajustes que van a contribuir, a través de la convivencia hogareña, a la conquista de una madurez psicológica.

¹⁴⁵ «La mujer necesita la colaboración de su ánimus en sus diversos aspectos para que le ayude a transformar su feminidad instintiva en metas creativas y espirituales. En este proceso, el ánimus se desarrolla y *sirve* al ego en lugar de *controlarlo*» (ROY, 168).

2. *DOROTÉIA YLA CASA...*: TEMAS CIRCUNDANTES

...os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo. Gilbert Durand (1998, 43).

2.1 El hogar

Al aproximar *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, a *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, observamos que estas obras presentan, además de imágenes arquetípicas como la mujer y la familia, otros temas circundantes que giran alrededor de estos dos temas nucleares y mediante los cuales ambos escritores logran hablar de cuestiones universales como el amor y el odio, la libertad y la opresión, la vida y la muerte.

Como hemos visto en el apartado anterior, el ambiente familiar tiene una importancia indudable en las dos obras. Según André Green (23), «la familia es, pues, el espacio trágico por excelencia. Sin duda porque en ella los nudos de amor– y por lo tanto de odio– son los primeros en fecha y en importancia». Cuando se habla de la familia se suele hacer referencia al hogar donde día tras día se construyen las historias. Es el lugar donde no sólo cohabita una pareja conyugal, sino el que asimismo representa el espacio de procreación y creación de los hijos. Este ambiente ejerce una importancia indudable en las piezas y será en esta unidad doméstica donde los personajes van a poner de manifiesto sus deseos más ocultos, a la vez que se convierte en el escenario principal de las relaciones familiares¹⁴⁶. Así pues, entre el espacio público y el espacio íntimo de cada personaje hará acto de presencia un hogar que va a marcar los límites. En las obras estudiadas, como ya hemos visto, dicho hogar se convierte en un ambiente cerrado de cuyos límites nadie puede escapar, y así lo señala Bernarda en *La casa de Bernarda Alba* tras la muerte de su segundo marido: «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle» (128)¹⁴⁷. Con respecto a este cerco familiar, como también ya hemos señalado antes, D. Flávia declara: «Aqui não entra homem há vinte anos...» (206). De este modo, la casa se constituye en un ambiente trágico porque la lucha que se trabará en su interior no será entre un individuo y otro cualquiera, sino entre miembros de una misma sangre. En una especie

¹⁴⁶ Joan Bestard (191) indica que «La casa aparece como una unidad elemental en la estructura social y, al mismo tiempo, configura un microcosmos con una estructura propia de relaciones internas entre generaciones, entre géneros y entre el grupo de hermanos/as».

¹⁴⁷ André Belamich (86) señala que «En *La casa...* no hay más que dos planos: el continente y el contenido, la cárcel de las apariencias decentes a las que Bernarda somete a sus hijas y los instintos que bullen dentro de sus corazones. El duelo está expuesto en una luz implacable».

de ring donde los oponentes son familiares, el parricidio se revelará, por lo tanto, como algo inevitable.

La familia no solamente nos da un nombre, nos aporta un espacio concreto que es el hogar donde vamos a compartir nuestra existencia con un grupo de personas desde que nacemos hasta el fin de nuestra existencia. En las dos obras, la muerte de los personajes que desobedecen a las leyes internas ocurrirá casi siempre dentro de la casa de las familias, hecho luctuoso en el que hallaremos la implicación de otro miembro del propio núcleo familiar. La muerte de Adela en la obra lorquiana se presenta en una habitación al final de la obra, en forma de parricidio indirecto, pues al oír la declaración de Martirio, su hermana rival (quien sentencia: «Se acabó Pepe el Romano». (204), la hija menor de Bernarda se ahorcará porque cree que su amante ha sido asesinado. Estas falsas palabras, dichas con la intención de destruirla, y el disparo de la escopeta de su madre sobre Pepe el Romano llevan a Adela al suicidio. En tanto que la muerte de Pepe significa el fin de su posibilidad de libertad y de ser mujer, la joven prefiere acabar con su vida como forma de huir de esta cárcel. Por su parte, en *Dorotéia* sucederán crímenes familiares dentro del ambiente doméstico como las estrangulaciones simbólicas de Maura y Carmelita por parte de la prima mayor D. Flávia o la segunda muerte de Das Dores, cuando su madre le informa que ella en realidad no existe pues nació muerta a los cinco meses del embarazo. Por tanto, en Lorca y Rodrigues el hogar es un lugar donde prevalece el enfrentamiento y que, además, se erige como el escenario en el que la vida y la muerte actúan teniendo como protagonistas a los mismos consanguíneos.

La casa de Dorotéia y la casa de Bernarda son dos espacios claustrofóbicos en los que la convivencia social –que impone máscaras y reglas de conducta–, casi no se manifiesta. *Dorotéia* transcurre en un ambiente cerrado, sin habitaciones y habitado por viudas y en el que los conflictos familiares entre estas mujeres se intensifican aún más al no darse la presencia de lo masculino, o como describe D. Flávia, «Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas?» (207). El mundo exterior a la casa familiar, aquel en el que estuvo Dorotéia cuando abandonó el seno hogareño, es un ambiente impuro en el que ella tuvo contacto con hombres y gozó del pecado de la carne, es decir, un mundo exterior que

constituye una amenaza para estas mujeres castas. El hogar de la familia Alba está ubicado en un lugar pequeño como el descrito por Bernarda, un «maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada» (127). Pero se trata de un mundo rural cuya naturaleza circundante hace despertar todos los sentidos en sus habitantes y en donde los deseos instintivos adquieren en los personajes una fuerza incontrolable.

Como ya hemos observado, toda la acción en la obra lorquiana se desarrolla en el interior de un hogar donde la atmósfera de muerte, silencio y represión va a sofocar a unas mujeres que aspiran a la libertad del mundo exterior¹⁴⁸. No solamente las hijas, sino también la madre de Bernarda ambiciona este salto, como revela en una de sus climáticas intervenciones: «Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos...» (198). En el nivel aparente se ve una oposición entre el mundo de afuera, con sus colores, aire libre, sonidos..., y el espacio hogareño, con su blanco-negro, paredes, silencio...¹⁴⁹. Sin embargo, conforme García Montero (74-75), ha habido una lectura mayoritaria entre la crítica que ha marcado una separación entre la casa y el exterior que debe ser revisada¹⁵⁰. Si por un lado, el espacio extra-muros se constituye como un ambiente idílico, natural y seductor y con cuerpos masculinos, por otro, pone de manifiesto la brutalidad humana (linchamiento de una mujer) o la salvajería de los animales (perros y caballo)¹⁵¹. Por tanto, en su esencia ambos niveles están conectados: la tiranía y

¹⁴⁸ Luis Fernández Cifuentes (190) señala: «En La casa de Bernarda Alba el espacio es tema fundamental del diálogo: las voces, los ruidos, los movimientos de los personajes revelarán paulatinamente al espectador que el espacio visible es sólo una zona de paso, sin verdadera capacidad de convocatoria».

¹⁴⁹ Acerca de la oposición entre el mundo interior y exterior de la casa escribe Magdalena Cueto Pérez (114): «al espacio abierto designado como “lejos, muy lejos” (campo, río, mar, calles), ese espacio del que los personajes reciben la llamada o la amenaza de la libertad y el amor, pero que también simboliza el mundo de la muerte ligada al interdicto, se opone un espacio cerrado, visto como fortaleza o como cárcel, según los personajes, situaciones, etc., que se semiotiza escenográficamente por los gruesos muros que cierran la casa».

¹⁵⁰ «Creo que un estudio más prudente del argumento nos dice todo lo contrario; a pesar de lo que se suele repetir, la separación de la casa y el pueblo en la obra sirve para que sus vidas se identifiquen hasta en los últimos detalles. La distancia imaginaria produce la semejanza impuesta. (...) Ojo por ojo, casa por casa. Las semejanzas llegan también al mismo desarrollo escénico, a la manera con que García Lorca va planteando la acción. En todas las casas ocurre lo mismo y todas mantienen una misma relación con el pueblo. Todas ocultan el pecado propio, todas son vigilantes del pecado ajeno» (GARCÍA MONTERO: 74-75).

¹⁵¹ Según Francisco García Lorca (384): «Sobre la casa, más dentro de la reclusión física y psicológica, toda la obra está acibillada de ecos, rumores, sonidos del exterior: el canto de los segadores, el

moralismo del pueblo se manifiesta igualmente en el micro-cosmos doméstico. La fuerza instintiva que emana de la naturaleza choca con el luto cerrado y los muros de la casa, sin embargo encontrará refugio en el cuerpo de la más joven de las hijas de Bernarda, quien para lograr traspasar las rejas de esta cárcel doméstica tendrá que pagar con su vida. En *Dorotéia* las escenas también ocurren en el interior de un hogar dónde sólo transitan mujeres y el mundo exterior se describe como el ambiente de lo masculino. La protagonista estableció contacto con el sexo opuesto en el mundo extra-familiar cuando vivió en la prostitución, experiencia que se repite una vez más fuera de la casa cuando, en el final del primer acto, Dorotéia abandona el hogar familiar para ir al encuentro de Nepomuceno, a fin de adquirir las llagas de este enfermo «(*As viúvas levam Dorotéia à porta. Dorotéia abandona a cena. As viúvas dão adeuzinho.*)» (216). Aunque a lo largo de esta obra no haya la presencia física de un personaje masculino en la casa de las primas, lo masculino ocupa todo el tiempo este espacio, habitando la memoria —«Eu não vi o meu marido... deitei-me e não o vi...» (224)— y la imaginación —«O jarro me persegue... (...). Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo...»(209)— de estas mujeres. Por tanto, la relación entre el mundo de dentro y el de fuera en ambos textos es muy estrecha, y la fuerza instintiva del mundo circundante logra penetrar los hogares y el alma de sus habitantes.

Algunos elementos de claro valor simbólico corroboran esta relación. Así, en la casa de Bernarda, la ventana¹⁵² se convierte en vehículo de contacto con los cuerpos del sexo opuesto. Vamos a encontrar en *La casa de Bernarda Alba* a las jóvenes mirando a Pepe en el primer acto: «Criada – Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor. (*Sale*)». (143) Además de la visión, tenemos la audición – con los sonidos de las voces masculinas—, que llega a estos hogares desde afuera y hace despertar en los cuerpos femeninos los deseos prohibidos.

CORO Ya salen los segadores
 En busca de las espigas;

linchamiento, el ladrido desatado de los perros, el diálogo de Bernarda con los mozos de cuadra (personajes masculinos invisibles, como los hombres del duelo en el primer acto), el silbido de Pepe el Romano (su única *presencia* en la escena), las coces del caballo en la pared».

¹⁵² Francisco Ynduráin (137) indica: «La ventana, el balcón, con rejas o celosía es un espacio para la observación, para la recepción, sus dos caras reúnen lo oferente y lo prohibitivo».

Se llevan los corazones
De las muchachas que miran. (161)

CORO. (*Muy lejano.*)

Abrir puertas y ventanas
Las que vivís en el pueblo,
El segador pide rosas
Para adornar su sombrero. (162)

No sólo en este cántico de los segadores se puede encontrar algún referente erótico y/o sexual en *La casa de Bernarda Alba* vinculado al universo masculino que habita en el exterior, la propia imagen que describe Poncia de estos hombres, con cuerpos morenos «Como árboles quemados» (160), o su narración de la cita de quince de ellos en el olivar con una prostituta deben sumarse a esta impresión. En *Dorotéia* la ventana también se convierte en vehículo de seducción y de contacto con lo masculino que circula en el mundo exterior. En el primer acto D. Flávia narra la visión que tuvieron las tres viudas del lugar donde vivía Dorotéia cuando dejó el hogar familiar: «...Uma rua de muitas janelas acesas... (*os três rostos juntos*) E você mesma numa janela acesa... Passos de homem na calçada... Olhos de homens por toda parte...» (200). Esta imagen representa una típica zona de prostitución en la que era habitual ver a las mujeres en las ventanas flirteando con los hombres que paseaban por las calles. También encontramos en *La casa de Bernarda Alba* a la madre de Bernarda encerrada bajo llave en una habitación de la casa, así que la puerta es otro elemento importante que va a definir la condición de las mujeres de este hogar que han sido condenadas a vivir encerradas¹⁵³. Si las ventanas eran la única forma de contacto con el exterior, la puerta cerrada representa la negación de la transición de la contemplación para la

¹⁵³ María José Sánchez-Cascado (214-215) comenta: «De la casa de muñecas de Nora a la casa de las hijas de Bernarda hay algo más que medio siglo de teatro, unos miles de kilómetros y una historia muy diferente. Es cierto que no sabemos que hizo Nora después de dar el ya mítico portazo, sí sabemos que ocurrió en 1936 después de ese portazo hacia dentro de Bernarda, un portazo acompañado de un autárquico grito que encerró-enterró vida y cuerpo y que afirmó que, como Adela, el teatro español seguía siendo “virgen”, ni desordenados deseos ni diversidades dramáticas tendrían cabida en la “casa” del nuevo régimen impuesto por las armas primeros y con el silenciador inquisitorial en los largos años de posguerra».

experiencia directa. Es el espacio limítrofe entre la libertad y la prisión, entre la vida y la muerte¹⁵⁴.

Al analizar *La casa de Bernarda Alba*, Gwynne Edwards (360) señala que «El mundo de los hombres y el mundo de los animales se hallan igualmente gobernados por los mismos innegables impulsos», y más adelante, hablando de los deseos instintivos, dice: «En ese abandonarse a la pasión hay también un entregarse a fuerzas instintivas, a esas leyes ingobernables de la Naturaleza que a lo largo de la obra han demostrado ser más fuertes que los seres humanos y que constantemente actúan sobre ellos» (364). En este sentido, en *La casa de Bernarda Alba*, además de las voces masculinas, hay sonidos del mundo animal que llegan al interior del hogar en algunas escenas y que conectan con el estado del alma y el cuerpo de los personajes¹⁵⁵. Existe un vínculo evidente entre Pepe el Romano y el caballo garañón, pues el animal manifiesta sus instintos desde el corral –en el tercer acto llegará a golpear fuertemente los muros de la casa de Bernarda–, el mismo espacio en el que el Romano mantiene encuentros amorosos con Adela. Así como encontramos vínculos entre el caballo y Pepe, de igual modo lo vemos entre este último y el Eusébio da Abadia de la obra rodriguiana, quien también queda fuera de la casa. Tanto en el final trágico de las dos piezas como durante su transcurso, ambos personajes masculinos, aunque no habiten físicamente el interior de estas casas ni tampoco sean vistos por los espectadores, ejercen un papel relevante con sus presencias invisibles, pero actuantes. Otro animal que lleva su sonido instintivo al hogar de las Alba será representado por los perros que ladran en el tercer acto. Primero los describe Poncia: «Están ladrando los perros» (195) y la Criada contesta que debe de ser alguien que pasa cerca del portón. Luego sabremos que es Pepe, quien que entra y va al corral para encontrarse con Adela, por lo tanto, este sonido asume en la escena un carácter de llamamiento al coito¹⁵⁶. Tanto es así, que en

¹⁵⁴ Magdalena Cueto Pérez (113) indica: «La relación simbólica entre las puertas y la muerte ya se establece desde que Bernarda ingresa con las mujeres del duelo por la puerta en arco de la entrada a la casa, mientras que por el portón trasero, fuera del ámbito visible de la escena, penetran los hombres».

¹⁵⁵ Ricardo Doménech apunta en un artículo la presencia simbólica del mundo animal en *La casa...* y destaca como ejemplos el caballo garañón, los perros que ladran en la noche, la jaca de Pepe y la oveja de María Josefa (1985, 196-200).

¹⁵⁶ L. Fernández Cifuentes añade otra interpretación al ladrido de los perros, basándose en una lectura de Monasterio de Silos: «...el espectador puede sospechar que se trata de Pepe el Romano, pero acaso también de la “Muerte” que “llega y ordena a los perros cantar su canción”» (1986, 195). Sobre la relación entre vida y muerte, Eros y Thanatos en la obra lorquiana, Lilia Boscán de Lombardi comenta:

este momento aparece «*Adela en enaguas blancas y corpiño*» y en el seguimiento la Criada va a afirmar que: «Los perros están como locos» (196), lo que podría expresar el estado emocional de una Adela presta a dejar la casa y tener un encuentro amoroso con Pepe.

Las paredes del hogar representan, simbólicamente, los obstáculos para la realización de los deseos prohibidos de los personajes de la obra de García Lorca y obstaculiza el mundo natural que circunda los muros de las casas. A lo largo de la obra lorquiana las paredes y los muros del hogar ejercerán una posición destacada no sólo en la vida sino también en el habla de los personajes.

PONCIA Las viejas vemos a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas? (155).

MARTIRIO ¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza! (169).

BERNARDA (...) Aquí no pasa nada. ¡Eso quisieras tú! Y si pasa algún día, estate segura que no traspasará las paredes. (173).

BERNARDA El caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. (182).

BERNARDA Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza. (205).

La correspondencia entre las paredes y lo erótico en *La casa de Bernarda Alba* también se observa en *Dorotéia* desde un planteamiento inverso: en la casa de las primas se eliminan las paredes que demarcarían los cuartos para evitar que en los sueños les despierten las fantasías sexuales: «Ó protetores desta casa... desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!» (239). Si en Lorca las paredes sirven para resguardar a las mujeres de los hombres, en Rodrigues no existen los

«Eros y Thanatos en el alma humana, el instinto de vida y el de muerte, están presentes en toda la obra de Lorca; la acción concurrente de estos dos principios explica la rica multiplicidad del fenómeno de la vida. La obra de Lorca, intensamente humana, nacida de la observación y de la más profunda vivencia, es poesía que se desangra, es dolor infinito de libertad vencida, es aspiración de amor que se vislumbra en el sueño». En: "El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega". http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf

muros de las habitaciones¹⁵⁷ para que el contacto entre hombre y mujeres no ocurra ni tan sólo en el mundo onírico. La casa es un recinto aparentemente inviolable y sus paredes encierran simbólicamente a los miembros de la familia de Bernarda y de D. Flávia a vivir un eterno estado dual: deseo y rechazo; profano y sagrado; libertad y límite; entre otros¹⁵⁸. En este espacio todas están obligadas a respetar las leyes familiares y las tradiciones religiosas como toda buena y honrada familia, por lo tanto están todas sometidas a normas y convenciones. En *La casa de Bernarda Alba* el hogar asfixiante –donde falta aire, colores y vida–, está asociado a la idea de presidio en Adela: «(*Haciéndole frente.*) –¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» (203) y de cárcel a través de Bernarda: «...todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras...» (170). La idea de la casa como lugar de sufrimiento se puede observar asimismo en *Dorotéia*, donde las mujeres están condenadas a acostarse en un suelo frío «...nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...» (206) sin que además puedan dormir nunca¹⁵⁹.

Por otra parte, en las obras vemos a los habitantes de esta clausura hogareña viviendo un estado mental de rechazo a la realidad circundante en el que cada uno construye un mundo paralelo como forma de evadirse. John Crispín apunta que cuando el mundo exterior es insostenible, los personajes lorquianos se proyectan de dos modos: rebelándose en contra de la ley que prohíbe el deseo instintivo, como pasa con Adela, o evadiéndose a un mundo irreal como la locura, como sucede con María Josefa, o, incluso, la propia Bernarda, quien a su juicio se ubica en esta última condición: «Bernarda necesita por lo tanto falsificar la realidad y crearse por propia voluntad un mundo suyo donde pueda ejercer su dominio, siempre precario e ilusorio...Este mundo mental, defendido contra viento y marea, es simbolizado por la casa, herméticamente cerrada» (CRISPÍN: 178). Como vimos, para poderse evadir de este mundo profano y

¹⁵⁷ La imagen de los hogares con sus gruesos muros y la ausencia de habitaciones de *La casa de Bernarda Alba* y de *Dorotéia* respectivamente, se puede observar en las ILUSTRACIONES 7 y 8 del anexo fotográfico.

¹⁵⁸ Según Miguel García-Posada: «La casa es el espacio dramático de la obra. A ella llegan ecos, noticias, rumores, del exterior, del pueblo: a ella –a sus ventanas o a su pajar– llega Pepe el Romano, el macho...Pero es en ese espacio donde se produce el conflicto trágico: en él, Bernarda, sus hijas y las criadas se encierran para sufrir el luto por marido, padre/padrastro, y amo, que acaba de ser enterrado» (1970, 147).

¹⁵⁹ Sobre el alcance de la casa en *Dorotéia*, señala S. Magaldi: «Aquela casa de chão frio, sem leito, é bem o símbolo de morte, que se tornou a herança da estirpe, desde que a bisavó, traiu o amor» (1981, 32).

maldito en el que se prostituyó y perdió a su hijo, Dorotéia decide por decisión propia, refugiarse en el universo casi irreal que constituye la casa de sus primas. Unas primas que asimismo hacen del hogar una clausura que las protege del pecaminoso ambiente externo. En relación con este aspecto, Magaldi reflexiona: «Por que Dorotéia, que se desviara, procura de novo o reduto familiar? O motivo está expreso no diálogo: ao perder um filho, ela jurou que havia de ser uma senhora de bom conceito, refugiando-se então no abrigo das primas» (MAGALDI, 1981, 31-32), y añade que el cuarto representaría un ambiente propicio a la imaginación y al pecado¹⁶⁰.

Así pues, cada obra nos muestra que los lazos a los cuales están atados los miembros de la familia son tan fuertes que la destrucción de uno de ellos conlleva la muerte de otros. Presuponemos que la familia Alba se acabará con la eliminación de Adela en tanto que ella era la única posibilidad de perpetuar el clan en esta casa donde sólo se respiraba muerte y oscuridad y sin opción a que alguna otra de sus hermanas diese a luz y trajese una nueva vida. En *Dorotéia* también se cristaliza la destrucción de una familia: primero, a través de las estrangulaciones de Maura y Carmelita, luego, con la segunda muerte de Das Dores y, finalmente, mediante la putrefacción de D. Flávia y Dorotéia, tal y como constata la frase con la que concluye la obra: «Vamos apodrecer juntas» (253)¹⁶¹.

Con el final de las obras, los autores nos muestran que hogares tradicionales como estos, se muestran como ejemplo de virtud y moral solamente en su fachada; sin embargo, en el interior de sus paredes se transgreden los valores por los que abogan ciegamente. A través de los retratos de estas familias nos llega la imagen de una cultura que en los espacios públicos es hipócrita y moralista, mientras que en el ambiente privado doméstico es represora e inmoral, a la vez que se denuncia la

¹⁶⁰ Sobre esta cuestión comenta Seleste Michels da Rosa: «As três viúvas, D. Flávia, Carmelita y Maura, encarnam o horror ao sexo, trazido pelas suas falas em diálogos que ocorrem exclusivamente nas salas. Isso revela a impossibilidade da intimidade das pessoas, dos segredos da alcova, das relações de amor e da sexualidade», «*Dorotéia*: peça mítica e pós-moderna» (s.a.).

¹⁶¹ En *Os sete gatinhos* también encontramos una familia –la de Noronha– en proceso de putrefacción, con cinco hijas que se prostituyen para conservar la castidad de la menor. Cuando por fin se descubre que Silene no era la virgen que todos creían, el padre exclama: «Sabe por que esta família ainda não apodreceu no meio da rua? (*num soluço*) Por que havia uma virgem por nós! (*feroz*) Mas agora que Silene está no quarto –esperando o senhor! (*riso com desespero*) nós podemos finalmente cheirar e apodrecer (...)».

hipocresía individual de nuestro comportamiento personal, la diferencia entre lo que somos y lo que aparentamos ser, entre lo que sentimos y lo que demostramos sentir.

2.2 La religión

Las familias tienen el compromiso de mantener su especie y transmitir a sus descendientes tanto su sangre como sus valores y creencias religiosas. La sagrada familia en contacto con lo divino a través de rituales de consagración religiosa es recurrente en las dos obras como forma de conservar sus tradiciones. Así, en *Dorotéia* y en *La casa de Bernarda Alba* encontramos dos modelos de familia tradicional, en los que la presencia de la religión católica se manifiesta no sólo en las escenas de ritos religiosos, sino en las acciones y hablas de sus personajes. En este sentido, el código moral impuesto a los personajes y que les impide vivir sus deseos interiores está institucionalizado por el catolicismo, religión de la cual forman parte tanto la familia patriarcal de Bernarda¹⁶² como la de Dorotéia¹⁶³. El luto cerrado que cubre el cuerpo tanto de las mujeres en la obra del español como el de las tres primas viudas en el texto del brasileño ya evidencia, desde luego, que todos estos personajes están envueltos y sometidos a los principios religiosos. Ello se percibe de forma concreta y constante en la vida de los personajes de *Dorotéia* a través de las imágenes oscuras de sus trajes y mediante las referencias a oraciones católicas que atraviesan el texto desde la primera escena («D. Flávia – A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração...», 199), hasta el último acto cuando se ruega a Dios compasión: «D. Flávia (*ergue-se como uma possessa*) – Por que, Senhor, por quê? (*num desespero maior*) Misericórdia para mim, misericórdia...» (239).

¹⁶² Ricardo Doménech señala: «La familia patriarcal, con sus ceremonias y sus normas, aparece como un destino fijo por la sociedad. Frente a él se rebelan algunos personajes lorquianos, empujados por otra fuerza no menos poderosa: la del mundo instintivo, con sus propias exigencias. En *La casa de Bernarda Alba*, este papel le corresponde a Adela» (1985, 193).

¹⁶³ «Se Cristo veio redimir, com sua morte, o gênero humano do pecado original, Dorotéia também está pagando o crime ancestral da bisavó, que dissociou o amor do sexo e priorizou a este último, dessacralizando desta forma o amor. Nesse sentido, Dorotéia é o protótipo da pecadora cristã, para quem toda a origem do mal está no sexo» (MARTUSCELLO, 103-104).

Respecto a las ceremonias sagradas, *La casa de Bernarda Alba* se inicia con un rito sagrado familiar pues al levantarse el telón lo primero que se oyen son las campanas¹⁶⁴ de la iglesia anunciando el funeral del segundo marido de Bernarda, mientras que al final de obra, en claro sentido circular, la muerte de Adela lleva a su madre a pedir que vuelvan a sonar las campanas, repitiendo este ritual¹⁶⁵. Entre una y otra alusión funeraria, Poncia ha hablado de la misa de su madre antes de la aparición de las mujeres del pueblo y de la familia Alba, todas vestidas de luto para proceder a la letanía fúnebre¹⁶⁶. La escena retrata la típica hipocresía de la sociedad donde familias católicas se reúnen en una rogativa ritual no porque necesiten compartir momentos de adoración a la divinidad, sino más bien para cumplir una norma social, repitiendo una práctica convencional que, además, es aprovechada para un despiadado ejercicio de la crítica de los comportamientos vecinales. En apariencia, esta familia sufre la muerte de un miembro querido y las vecinas vienen a esta ceremonia a consolar y a participar del dolor. En esencia, las voces femeninas del vecindario que entonan cánticos fúnebres también insultan a Bernarda en voz baja: «¡Lengua de cuchillo!», «¡Vieja lagarta recocida!», «¡Sarmentosa por calentura de varón!». (124) A su vez, cuando salen las visitas de su casa, Bernarda las insulta y expone su verdadero sentimiento hacia esta gente: «...maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de qué esté envenenada» (127). En *Dorotéia* el juego entre la verdad y la mentira, la apariencia y la esencia lo encontramos explícitamente en el uso de los abanicos que sirven tanto como escudos para disfrazar los deseos ocultos de las viudas –«(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor)» (206) – como para satirizar la hipocresía de las relaciones sociales¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Cueto Pérez (104) apunta: «El sonido de las campanas, que proyecta hacia el exterior los límites del espacio escénico, pone de manifiesto que el espacio cerrado decretado por Bernarda no está desconectado del pueblo, sino que es, como dice Ruiz Ramón (1986:93), el doble visible de otro mundo exterior igualmente cerrado, basado en la apariencia, la tradición, etc., es decir, simboliza la primacía de lo social sobre lo natural, de lo colectivo sobre lo individual».

¹⁶⁵ A pedido de Bernarda, este sonido debe repetirse al final de la obra con la muerte de su hija menor: «Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas» (LORCA, 2004, 205).

¹⁶⁶ Según Joan Frigolé (110-111): «Bernarda habla de ocho años de luto. En la época lo corriente era que a la muerte del padre o la madre las mujeres guardaran cuatro años de luto. Nuevamente, alguien puede hablar de exageración del poeta para acentuar el carácter arbitrario y autoritario de Bernarda. Pero si es una exageración, se trata de una exageración de clase. El luto tiene que ver con el respeto al muerto. Es a través del mismo que se recaba y se obtiene el respeto de la gente. Si uno no respeta el luto, no obtendrá el respeto de los demás, ni podrá imponérselo. El luto, desde este punto de vista, es una cuestión de respeto social».

¹⁶⁷ Este elemento también será visto en el primer acto de *La casa...* cuando Bernarda le pide a su hija

Ello se puede observar en el segundo acto cuando se reúnen D. Assunta, que lleva una máscara, con las viudas, portadoras de sus abanicos («*As senhoras presentes adotam um tom convencionalíssimo de visita. Grande atividade dos leques*»). Es importante destacar que, conforme la indicación del autor, tanto las tres viudas como Das Dores deben hacer uso de máscaras en la obra: «...*Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e das Dores usam máscaras*» (197). Por tanto, el único personaje que no hace uso de este elemento en la obra es Dorotéia, lo que la contrapone en relación a las otras, quienes enmascaran un deseo sexual que su discurso público niega.

Así como ocurría en los cultos primitivos, cuando las personas se reunían a fin de invocar las bendiciones de los cielos, hacer pedidos y promesas a la divinidad, en las dos obras vamos a encontrar algunas escenas en que los ritos religiosos¹⁶⁸ tendrán un espacio notable. Si la primera y última escenas en *La casa de Bernarda Alba* están relacionadas con el culto de la muerte, en *Dorotéia* veremos el rito de sacrificio, como una especie de martirio, que D.Flávia impone a Dorotéia para que se purifique de los pecados¹⁶⁹. En cuanto al ritual iniciático de Dorotéia, la prima mayor, primero, condena su belleza: «Tua beleza precisa ser destruída!» (214) y luego, explica que con unas llagas sobre su cuerpo se eliminaría esa maldita belleza, proponiendo entonces que se acueste con un enfermo. «Basta procurar Nepomuceno...» (215). El autor brasileño hace uso de estas escenas familiares para señalar que la ruptura de los valores morales y sagrados parte justamente de aquellas que supuestamente más los

un abanico y Adela le entrega uno con flores rojas y verdes, contrariando a su madre que lo tira al suelo y exige un abanico negro: «¿Es este el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de tu padre». (127). Desde esta escena ya se evidencia la confrontación entre madre e hija, la oposición entre la autoridad y la libertad, que va a marcar todo el desarrollo de esta obra. Sobre dicho abanico, C. Brian Morris (49) señala: «The first thing we learn about Adela is that she has “un abanico redondo con flores rojas y verdes” (Act 1, 984); this garish fan, so different from Martirio’s black one, tells us something about her youthful insouciance and her mental resistance to the minute demands of mourning».

¹⁶⁸ Las ILUSTRACIONES 9 y 10 del anexo fotográfico muestran dos momentos de religiosidad en *La casa de Bernarda Alba* y en *Dorotéia*.

¹⁶⁹ La imagen de mujer pecadora y santa también la encontramos en la Zulmira de *A falecida*, de Nelson Rodrigues. Como observa Irã Salomão (83) al estudiar este personaje: «Esta mudança qualitativa instantânea, ou seja, esta saída do universo das santas para a puta é um convite constante, saboroso e de fácil execução. O oposto custa longos rituais e sacrifícios que, muitas vezes, não resulta em nada. Este caminho é tentado em outra obra rodrigueana por Dorotéia. Esta protagonista, para alcançar seu objetivo, tivera que passar por provas e rituais iniciáticos que parecem não surtir efeito. Talvez a maior diferença entre Dorotéia e Zulmira esteja na resignação da primeira, ao passo que a semelhança mais gritante entre elas é a recusa para com o sexo».

defienden. Por lo tanto, este dramaturgo tiene la intención de desmitificar dichas formas rituales y retratar la decadencia de la institución¹⁷⁰. A nuestro modo de ver, García Lorca compartía la misma idea de Rodrigues al mostrarnos en *La casa de Bernarda Alba* una familia andaluza católica y conservadora que, igualmente, defiende los valores morales y cristianos¹⁷¹ y, sin embargo, aquello que le atrae a sus miembros son los actos ilícitos y pecaminosos. Al final del segundo acto, tenemos como ejemplo la escena (diégesis) de un ritual de inmolación cuando el pueblo arrastra por las calles a la hija de la Librada porque ha ocultado y matado a su hijo recién nacido. Bernarda no sólo apoya la actitud salvaje de los hombres sino que, además, los incita a matarla usando palabras de orden que defienden la decencia y condenan el pecado (no obstante, en la madrugada, su hija menor tiene encuentros amorosos con el Pepe en el corral).

BERNARDA – Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

(...) Y que pague la que pisotea la decencia.

(...) ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

(...) ¡Matadla! ¡Matadla! (179)

En *Dorotéia*, además de acciones rituales vinculadas al sacrificio (como las llagas en el cuerpo), tenemos otras relacionados con la muerte: el ahogamiento de la otra Dorotéia – «Dorotéia (*desesperada*) – Essa não era eu... Era a outra – a Dorotéia que se afagou... Foi levar seus pecados ao banho do rio...» (200); y el fallecimiento del hijo de Dorotéia. Tomamos conocimiento de esta muerte a través de la protagonista en

¹⁷⁰ Así escribe Valdez Cardoso Gomes (14) sobre *Álbum de família*: «Nelson retrata o estado de decadência da aristocracia e, em particular, a decadência da Família. (...) Nelson Rodrigues interessa-se pela família brasileira, na medida exata em que esta mergulha na família universal».

¹⁷¹ Sobre la simbología cristiana en *La casa de Bernarda Alba*, Carlos Feal (104) señala: «Una interpretación más cabal de *La casa de Bernarda Alba* requiere aún la consideración de un tema señalado por varios exegetas: Adela en cuanto símbolo de Cristo. Notamos ya el pasaje en que Adela se imagina a sí misma con la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. Tal pasaje habría que ponerlo en relación con el de María Josefa llevando en brazos una oveja. Típica víctima de sacrificio, la oveja es susceptible de asumir aquí un carácter cristológico...», y cita a críticos que han identificado en esta pieza otros vínculos con Cristo.

el inicio de la obra cuando ésta regresa a casa de las primas y confiesa que tuvo un hijo fuera del círculo familiar. Por ser fruto de una relación ilícita, o sea, fuera del matrimonio, este no sobrevivirá, como inicialmente sí ocurre con el bebé de la hija de la Librada. La protagonista describe con detalles el rito del duelo por su hijo muerto.

Dorotéia – (...) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinham feito uma reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (205)

En *La casa de Bernarda Alba*, además de los ya citados funeral del marido de Bernarda, el suicidio de Adela al final de la obra o la inmolación de la hija de la Librada anteriormente citados, el toque permanente de las campanas muestra el dominio moral de la Iglesia sobre el tejido social, como evidencia la llamada a misa en el tercer acto, que confirma que la religiosidad no es solamente atributo de esta familia sino de todo el pueblo. Tal y como señala Miguel García-Posada en su comentario sobre los símbolos escénicos en *La casa de Bernarda Alba*, las campanas, «al resonar en la casa, transmiten la presencia de la opresiva tradición eclesial» (1985, 169):

(Se oyen lejanísimo unas campanas.)

PRUDENCIA – El último toque. (*A Angustias.*) Ya vendré a que me enseñes la ropa.

ANGUSTIAS – Cuando usted quiera.

PRUDENCIA – Buenas noches nos dé Dios.

BERNARDA – Adiós, Prudencia.

LAS CINCO A LA VEZ – Vaya usted con Dios.

(Pausa. Sale PRUDENCIA) (186)

Estamos, pues, de acuerdo con Ricardo Doménech y su lectura acerca de la presencia del tema religioso en la obra lorquiana, quien precisa que el dramaturgo no elabora un teatro católico ni cristiano en *La casa de Bernarda Alba*:

En primer lugar, Lorca no está escribiendo un teatro religioso, sino trágico, lo que es muy distinto. En segundo lugar, Lorca no está haciendo propaganda doctrinal del mito de Jesús, sino que está reencontrando y reelaborando –libre y poéticamente– los orígenes mágicos de ese mito y de sus primitivas formas culturales; y proyectándolo, además, en una perspectiva común a otros mitos de la tradición trágica, expresivos del ancestral conflicto padre/hijo o centrados en la dialéctica rebelión-castigo. (1985, 209).

De hecho, al buscar el valor simbólico en las escenas religiosas, yendo más allá de lo literal, veremos que las imágenes nos revelan otros aspectos. Podemos reconocer, por otro lado, que los ritos religiosos presentes en las dos obras están relacionados con relatos mitológicos que fueron transmitidos y transformados por la tradición oral y escrita. Las tres primas D. Flávia, Maura y Carmelita son tres mujeres encerradas en su traje negro y que viven evocando a los espíritus de la familia. Ellas se acercan a las Moiras de la mitología griega (Parcas para los romanos), ya que controlan el hilo de vida de las mujeres de la familia¹⁷². Igualmente, las tres mujeres de la obra rodriguiana tienen un aspecto asustador a través de las máscaras y del traje negro que visten. D. Flávia es la que se aproxima más a estas criaturas mitológicas ya que detenta el poder de decidir sobre la vida y la muerte de sus primas e hija, actuando como una de las «señoras del destino». Hay una imagen que evidencia esta aproximación en el final del segundo acto, cuando D. Flávia teje con ovillo de lana: «(D. Flávia senta-se de frente para a platéia; abre sobre os joelhos um novelo de lã...)» (234). De la mitología antigua reconocemos también en *Dorotéia* el mito de la *maldición familiar*, puesto que tenemos una familia cuyas mujeres heredan la misma náusea que acometió a la

¹⁷² Esta semejanza entre las viudas y las moiras también ha sido apuntada por otros estudiosos, como por ejemplo Maria Mazzarello Cotta Ribeiro (2002): «Comparadas às Parcas, cuja ocupação era tecer o fio do destino humano e, com suas tesouras, cortá-lo quando bem entendiam, elas também cortam o fio da vida, impedindo que a pulsão sexual, a pulsão de vida, tenha um curso progressivo ao enaltecerem os sintomas históricos da náusea e do defeito de visão que acometem todas as mulheres da família na sua noite de núpcias».

bisabuela en la noche de bodas y los personajes de la obra rodriguiana son conscientes de que este mal se transmite de generación a generación: «Dorotéia (*baixo*) – Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher...» (200). La creencia de que el pecado practicado por los ancestros –como ya hemos apuntado, la abuela de Dorotéia cometió el error de amar a un hombre y casarse con otro– condena a las futuras generaciones se encuentra ya en el mito bíblico del pecado original, pues según la Iglesia católica, ya nacemos pecadores porque nuestros primeros padres cometieron el acto pecaminoso de probar del fruto prohibido en el Edén. En *La casa de Bernarda Alba* también encontramos la presencia de una fatalidad heredada por los lazos de sangre que recae sobre otras generaciones. Este encadenamiento fatal se manifiesta tanto en personajes importantes como Adela, que repite el sino de su padre y va a tener un encuentro clandestino en el corral con el sexo opuesto, como en los que no aparecen en escena, como es el caso de Adelaida «...Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela...» (136). Si por un lado, esta visión determinista y cíclica aproxima los textos a la religiosidad arcaica cuando se creía en un orden establecido y en la presencia de una fatalidad que actuaba sobre la vida y el destino del ser humano, por otro, la tragedia en el seno las familias de Dorotéia y Adela corresponde a la propia condición del ser humano, condenado a sufrir y morir en su existencia¹⁷³. Esta condición resulta en un carácter inexorable y desde las primeras escenas los dos relatos apuntan hacia un final trágico: *La casa...* comienza con un velatorio y *Dorotéia* se inicia con el regreso de la protagonista a la casa de las primas tras la muerte de su hijo. Esta condición trágica de la existencia es la que encontramos en algunos pasajes que hablan de presentimientos y vislumbran lo que está porvenir.

DOROTÉIA (*num sopra*) – Vocês estão-me olhando caladas... Espiam para mim como se pensassem num crime... Num crime como um, que eu soube... Esganaram uma mulher... (210)

¹⁷³ Anderson considera que obras de Lorca como *La casa de Bernarda Alba* se caracterizan por: «...un profundo pesimismo filosófico y a veces una angustia que no dudáramos en calificar de existencial. Es decir, se trasluce una visión del mundo y de la vida donde Dios es cruel si no está muerto, Jesucristo es un paradigma del sufrimiento terrenal y del amor sacrificial, el hombre, por su propia naturaleza, su corporeidad, está radicalmente limitado...» (1986, 133).

AMELIA. (*A Magdalena.*) – Ya has derramado la sal.

MAGDALENA – Peor suerte que tienes no vas a tener.

AMELIA – Siempre trae mala suerte. (184)

PRUDENCIA – Es precioso. Tres perlas. En mi tiempo las perlas significaban lágrimas.

ANGUSTIAS – Pero las cosas han cambiado.

ADELA – Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedido deben ser de diamantes. (185).

En la primera cita de *Dorotéia*, percibimos que la protagonista presiente la muerte por estrangulación entre las primas que ocurrirá más adelante en la obra. En los fragmentos lorquianos observamos dos momentos de la obra en los que los personajes manifiestan su juicio sobre la existencia o no de una fatalidad (así, la sal y las perlas se convierten en símbolos de la adversidad que recaerá sobre las hijas de Bernarda).

Es cierto que tanto la sociedad brasileña como la sociedad española tienen como base la familia católico-patriarcal, institución que se presenta en las obras como un organismo degenerado que aboga falsos valores. Algunos estudiosos apuntan que Nelson Rodrigues y Federico García Lorca hacen uso de los rituales para generar una ruptura con lo sagrado manifiesta en la propia representación de dos familias en las que sus miembros sienten inclinaciones pecaminosas; es decir, que existe la intención de desmitificar las formas rituales y de retratar la decadencia de las creencias religiosas en la institución familiar¹⁷⁴.

¹⁷⁴ En su tesis doctoral, Anderson Figueredo Brandão (215) afirma: «Na obra de Nelson Rodrigues, encontramos a possibilidade de dessacralização e de conspurcação do ambiente religioso». Sobre la religiosidad en el poeta granadino, Juan Antonio Monroy sostiene, «Federico García Lorca siempre rechazó el concepto tradicionalista, imaginero e intolerante del catolicismo español». «Visión lorquiana del catolicismo español». Disponible en: <<http://www.protestantedigital.com/ES/Magacin/articulo/4467/Vision-lorquiana-del-catolicismo-espanol>>. Accedido en: 17 de abr. de 2012.

Sin embargo, queremos demostrar que la religiosidad presente en las dos obras no se limita a cuestiones de la religión católica –aunque podemos identificar en la superficie estas marcas–, sino que habla de la relación del hombre con las fuerzas vitales que arrastran al individuo a una fatalidad. Tanto *La casa de Bernarda Alba* como *Dorotéia* hacen alusión a cuestiones míticas que van más allá de la concepción del cristianismo. En estas obras encontramos situaciones que remiten a prácticas religiosas primitivas como los rituales de sacrificios: el ahorcamiento de Adela y el linchamiento de la hija de la Librada, en una obra, las llagas de Dorotéia, en otra; de súplicas colectivas: la entrada de doscientas mujeres en el duelo («*Terminan de entrar las doscientas MUJERES*»)(122), en una obra, y la evocación de los espíritus de la familia por parte de las viudas en la otra; la humanización de animales y objetos: el caballo garañón y los perros lorquianos, los botines y la jarra rodrigueanos. Estas imágenes rituales hablan tanto de la fuerza de los impulsos instintivos como de los castigos que provienen de la represión a lo erótico, pues como hemos visto, los cuerpos femeninos sufren fenómenos como el linchamiento, el ahorcamiento y la putrefacción y, por tanto, cuestiones religiosas como el pecado, la purificación y la redención, presentadas en las dos obras, quedan vinculadas al ámbito sexual.

2.3 La sexualidad

La sexualidad ocupa un lugar importante en el desarrollo fisiológico y mental del individuo, a la vez que su concepto suele estar relacionado con la idea de placer y de reproducción. Desde niños nos damos cuenta de la diferencia anatómica entre el aparato reproductor masculino y femenino, incluso en muchas familias los padres son aquellos que dan a los hijos las primeras nociones sobre la reproducción de la especie humana. En nuestra cultura occidental-cristiana, la búsqueda del placer sexual está regulada por ciertos códigos sociales ya que al hombre no se le permite actuar sexualmente bajo los instintos como lo hacen los animales. Así que cada sociedad ha

creado normas que frenan la satisfacción indiscriminada y establecen patrones que legitiman e ilegitiman el sexo. Aunque las leyes pueden ser más rígidas en unas que en otras culturas, como lo señala Freud, la represión de la sexualidad forma parte de la historia de la humanidad¹⁷⁵. Al asociar la atracción sexual con la idea de pecado entre los miembros de una familia¹⁷⁶, los autores de algún modo nos remiten al mito bíblico de Adán y Eva cuando nuestros proto-padres en el Edén probaron del fruto prohibido. De esta manera, lo que antes estaba vinculado a la naturaleza pasa a ser visto como cultural en tanto que la sociedad pasa a ser la instancia reguladora de las pulsiones. Así que la familia, que se fundamenta en las leyes sociales y sus tradiciones, actúa como una instancia controladora de la sexualidad.

El tema de la sexualidad en el grupo familiar es tratado por integrantes distintos en las obras estudiadas, sin embargo, el centro del que parte el conflicto es el mismo: conforma una familia tradicional donde leyes y prohibiciones deben ser respetadas. Sobre las fuerzas incontrolables que actúan sobre las mujeres de la casa de Dorotéia, vemos que Nelson Rodrigues recurre al mito de la maldición familiar para exponer, de manera brutal y aguda, cuestiones como el pecado de un ancestro que afecta a las futuras generaciones: «Na noite de casamento, nossa bisavó teve a náusea...» (200). Como toda familia conservadora, los miembros de las familias de Bernarda y Dorotéia tienen que ser un modelo de honra para la sociedad y sus integrantes deben mostrarse como personas que valoran y mantienen vivos los valores morales. Sin embargo, en esencia, lo que veremos son dos familias cuyos individuos están marcados por un fuerte deseo sexual y con una predisposición a practicar actos considerados pecaminosos. En *Dorotéia* la imposibilidad de ver a los esposos no impide a Maura y Carmelita sentirse atraídas por la imagen de lo masculino representada por un par de botines. De igual modo, en *La casa de Bernarda Alba*, el

¹⁷⁵ Algunos estudiosos consideran que los tabúes, la idea de pecado y las convenciones sociales crearon una separación entre la criatura humana y su esencia natural. Respecto a esta creencia, en *Tótem e Tabu* declara Freud (514): «Existe um instinto que impele ao incesto e, se a lei reprime esse instinto como a tantos instintos naturais, é porque os homens civilizados chegaram à conclusão de que a satisfação desses instintos seria prejudicial à comunidade».

¹⁷⁶ Como recoge Maria Cristina Batalha (75), Nelson Rodrigues declaró en una entrevista que «O único lugar onde pecado tem castigo é no meu teatro. Nos meus textos, o desejo, é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno».

sistema carcelario impuesto por Bernarda a sus hijas lejos de sofocar el fuego prendido en el cuerpo de estas mujeres, lo encenderá aún más.

En la contemporaneidad la tensión entre el mundo presente y un pasado mítico es presentada bajo ciertas construcciones del pensamiento. Esos fantasmas arcaicos fueron estudiados por el padre del psicoanálisis, quien afirmó que el inconsciente almacena las tendencias hacia el placer, las cuales son desviadas por la realidad castradora y moralizante («principio del placer» y «principio de realidad»)¹⁷⁷. No es nuestra propuesta profundizar la cuestión del deseo en la obra de Nelson Rodrigues bajo un abordaje freudiano, y además ya existen trabajos en esa línea¹⁷⁸. Sin embargo, reconocemos la contribución de Freud a una reflexión más profunda acerca de las inclinaciones humanas al observar que la función sexual se manifiesta no exclusivamente en la fase adulta sino desde el principio de la vida en las personas. Sobre la aproximación entre psicología y sexualidad James Hillman considera que Jung dio un paso más adelante en relación a Freud al considerar que el instinto sexual tiene un rasgo psicológico que va más allá del biológico¹⁷⁹.

La sexualidad fue siempre sexo. El paso que dio Jung tiene, aún hoy, que ser dado por muchos. Jung advirtió que el instinto tiene un aspecto imaginal, un factor mítico, y que, precisamente por eso, lo sexual es también una actividad de la imaginación, una expresión psicológica, un modo que el alma tiene de hablar(HILLMAN, 2000, 164).

Al aproximar lo sexual de la imaginación, vemos que a lo largo de la obra del brasileño el sexo actúa de forma poderosa en el ámbito psicológico de los miembros de la familia de Dorotéia. Encontramos una jarra que aparece en algunas escenas y

¹⁷⁷ García-Roza indica: «Além do princípio do prazer...há o princípio de realidade, aprendemos nós. O princípio de realidade era, até então, concebido como um princípio de regulação psíquica que impunha, à procura de satisfação, desvios, paradas, substituições e sobretudo renúncia.(...) Não podemos falar numa oposição pura e simples entre ambos os princípios; mais do que uma oposição, o princípio de realidade é um desvio do princípio do prazer»(1988, 132).

¹⁷⁸ Entre los trabajos que hacen un abordaje más psicoanalítico de la producción literaria rodriguesiana podemos destacar el libro de Carmine Martuscello (1993); además, contamos con artículos que analizan *Dorotéia* bajo esta perspectiva en la publicación del «Círculo Brasileiro de Psicanálise», como los de Maria Mazzarelo Cotta Ribeiro, «O feminino em *Dorotéia*, ultrapassado ou atual?» (2002), o Anchyses Jobim Lopes, «Dorotéia, de Nelson Rodrigues: Poesia, Sonho e Repressão Sexual» (2000).

¹⁷⁹ Jung daba una interpretación diferente a la de Freud sobre la sexualidad. En la visión junguiana la imagen de lo falo no tiene necesariamente que estar vinculada una insatisfacción sexual. Y argumenta que los símbolos fálicos en las culturas primitivas poseían un carácter espiritual y se vinculaban a la fuente primera de crecimiento.

persigue a la protagonista recordándole su vida de pecados: «...não tenho tido mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim...» (209); «(*Ilumina-se, no fundo da cena, o jarro; as duas voltam-se maravilhadas*)» (251). Algunos estudiosos como Sábato Magaldi ya han señalado que este objeto hace referencia al sexo, «...apelo ao jarro simbolizador do contato sexual...» (32), y en un análisis de lo femenino en *Dorotéia*, Cotta Ribeiro subraya parecida significación: «O jarro, a beleza, a prostituição podem ser tomados como símbolos do feminino, indo do sublime ao degradado. A degradação do feminino revela-se no ato da prostituição» (2002). Así pues, este objeto actúa en la obra para representar la fuerza de deseo erótico que muchas veces no puede ser contralado por las reglas sociales y familiares.

En la familia de Bernarda el sexo no desempeña un papel secundario ni menos importante en el desarrollo de la trama. Como indica Levis Strauss (1981, 45): «si bien la reglamentación de las relaciones entre los seres constituye un desborde de la cultura en el seno de la naturaleza, por su parte la vida sexual es, en el seno de la naturaleza, un indicio de la vida social, ya que, de todos los instintos, el sexual es el único que para definirse necesita del estímulo del otro». La presencia de un hombre que llega por las noches a la ventana de una de las hermanas será el elemento que prende la llama erótica en el cuerpo de las hijas de Bernarda, así como la presencia simbólica de otro enciende el deseo sexual de las viudas a través de un par de botines en la obra del brasileño¹⁸⁰. En la obra lorquiana hay pasajes en que los personajes expresan de modo directo o indirecto su vínculo con el tema de la sexualidad. Al describir el encuentro nocturno con Pepe en su ventana, Angustias confiesa: «Casi se me salió el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre» (151); antes de esta escena, en el primer acto, Bernarda pega a esta hija porque estaba mirando a los hombres desde el portón de la casa en el día del funeral; cuando la Criada informa que Pepe viene por la calle, Magdalena es la primera en convocar a sus hermanas: «¡Vamos a verlo! (*Salen rápidas.*)» (143); cuando Poncia le dice a Martirio que su hermana menor tiene algo, temblores, como si tuviese algo en

¹⁸⁰ Cedric Busette (87) señala que Lorca plantea «en forma más firme la idea del cuerpo (soma) como fuerza poderosa. Debido a las demandas del cuerpo, en este caso el deseo sexual, Adela se afirmará con tal fuerza que el código moral y social carecerá de significado para ella. Es interesante observar la primacía del cuerpo en su jerarquía de valores. Proclama su libertad como el derecho usar el cuerpo en la forma que mejor le plazca».

el pecho, ésta contesta: «No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas» (147), la misma Martirio a la que poco después encontrarán el retrato de Pepe metido en sus sábanas, lo que expresa un obvio sentido sexual; cuando se habla del encuentro nocturno con un hombre como el ocurrido entre Angustias y Pepe, Amelia dice: «A mí me daría no sé qué» (150); Poncia le aconseja a Adela dejar a Pepe y ésta contesta: «por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (157); en final del tercer acto Martirio enseña a su madre las enaguas llenas de paja de trigo de Adela, prueba de que estuvo en el corral acostándose con Pepe; cuando María Josefa escapa de su habitación, explica a Bernarda: «Me escapé porque quiero casarme, porque quiero casarme con un varón en la orilla del mar... » (146). Los ejemplos podrían multiplicarse, pero en cuanto a Bernarda vale la pena observar que ésta impone la castidad a sus hijas a pesar de haber vivido su sexualidad, casándose dos veces y procreando hijas en las dos relaciones. El sexo, por tanto, está presente en sus actos y se manifiesta de forma obsesiva como algo que se debe reprimir. Probablemente ello se debe, entre otras razones, a una experiencia sexual frustrante, ya que el acto sexual para la mujer de aquel momento tenía como meta esencial la procreación y no el placer. Tanto Lorca como Rodrigues hablan a través de sus obras de una sexualidad retenida en el seno familiar. Son dos familias donde sus componentes sufren, chocan entre sí y manifiestan una insostenible necesidad de vivir su sexualidad. Si como hemos visto, en *Dorotéia* es una maldición familiar la que imposibilita a las mujeres de este grupo realizar sus deseos, en *La casa de Bernarda Alba* será el poder de una madre conservadora que niega la necesidad sexual de sus hijas¹⁸¹. En las dos obras, la práctica sexual es permitida siempre y cuanto esté sometida a los modelos legitimados que encierra el sexo dentro de una habitación matrimonial, además de restringirlo a una función utilitaria: la reproducción humana.

En *Dorotéia* existen muchas referencias explícitas e implícitas a la sexualidad de las mujeres¹⁸². Cuando llega Dorotéia a casa, en la primera escena, D. Flávia exclama

¹⁸¹ Miguel García-Posada advierte que «La genialidad de Lorca ha residido, fundamentalmente, en convertir un drama rural en un drama del Poder. Con mayúsculas. Y no sólo, pues, del poder político. En Bernarda concurren, al mismo tiempo, el poder económico y social, pero también el religioso: si la realización sexual depende de éste, ella es la que arregla matrimonios o los impide» (1970, 148).

¹⁸² «Dorotéia é dedica inteiramente ao universo feminino, onde os paradigmas personalizados pela negação do desejo das irmãs do clã de “D. Flávia” convivem com a prostituta ansiosa por redenção

que la familia tiene dos mujeres que se llaman Dorotéia, pero hay una que se «Desviou» (199), o sea, que dejó de ser honrada, lo que lleva a Dorotéia a replicar: «...Nunca fiz vergonha...E garanto que só um homem tocou em mim...» (199); en seguida, la joven confiesa su experiencia sexual: «...minha preferência maior era para senhores de mais idade...» (204); cuando Dorotéia pregunta qué debe hacer para destruir su belleza, D. Flávia sugiere que busque a Nepomuceno para contraer sus llagas: «Basta procurar Nepomuceno...Nada mais» (215); los botines desabrochados, que simbolizan el sexo masculino expuesto, aparecen y perturban a las mujeres de la casa de Dorotéia: «CARMELITA (*fascinada*) – DESBOTOADAS? / MAURA (*no seu pavor*) – Desabotoadas, si... » (227)¹⁸³; además de la referencia a los objetos del prostíbulo donde vivió Dorotéia, como un armario con espejo, el barreño y la jarra: «Havia um guarda-roupa com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro... » (202).

En estas sociedades donde se desarrollan las dos piezas vemos que a los hombres se les da más libertad sexual que a las mujeres ya que pueden no solamente tener una relación prematrimonial sino también mantener contacto sexual con otras mujeres tras contraer matrimonio. La actividad sexual fuera del casamiento es algo aceptable si es un varón puesto que existe la creencia que en el ser macho-activo el sexo es una necesidad natural, una especie de fuerza indomable. Así lo declara Poncia al hablar de su hijo: «Hace años vino otra de éstas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas» (161). En cambio, a la mujer únicamente le permiten tener la primera experiencia sexual en la noche de nupcias con el esposo y debe seguir siendo fiel a este hombre hasta la muerte.

Lógicamente, el tema de la virginidad femenina asume un valor notable en las sociedades tradicionales¹⁸⁴ como el pueblo en el que viven los personajes de *La casa*

“Dorotéia”. A sexualidade como elemento que conspurca o corpo feminino é levado ao extremo do paroxismo por personagens que se recusam a qualquer manifestação de sexualidade» (BRANDÃO, 2006, 47).

¹⁸³ Conforme Magaldi (1981, 33): «As botinas desabotoadas, prontas para o amor, não seduzem apenas a noiva: perturbam todas as mulheres, que haviam passado incólumes pela noite de núpcias. Os próprios olhos de D. Flávia não lhe obedecem mais – vêm contra a sua vontade. Maura não sabe como poderá viver, depois que as viu, e anseia por um aniquilamento, em que não haja botinas. (...) Carmelita “não aceitaria uma eternidade em que não houvesse um par de botinas...”».

¹⁸⁴ «Yerma, *Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba*, nos presentan heroínas lorquianas decididas a

de *Bernarda Alba*, dimensión que se muestra con la preocupación de Bernarda por mantener a sus hijas encerradas en la casa, lejos del peligro de lo masculino. Al final de la obra, cuando se descubre que Adela no sigue virgen, su hermana Angustias le dice: «De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!» (203). Luego, su madre, preocupada por mantener la fachada de familia honorable y evitar los comentarios de la gente del pueblo, decide ocultar su acto, considerado ilícito y vergonzoso: «¡Mi hija ha muerto virgen! Llévala a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen» (205). Pretensión vana, porque el pueblo ya estaba enterado de que la deshonra había entrado en la casa de Bernarda, como se puede observar en un pasaje en que Poncia informa a aquella de que vieron a Pepe dejando su casa en la madrugada: «¡Ayer me contó mi hijo mayor que a las cuatro y media de la madrugada, que pasó por la calle con la yunta, estaban hablando todavía» (175).

Presente en *Dorotéia*, la idea de que se heredan tanto los rasgos físicos como las cuestiones sexuales de los ancestros la encontramos también en *La casa de Bernarda Alba* a través de una madre como Bernarda, quien aunque ahora a sus sesenta años se muestra pudorosa, en la juventud vivió intensamente su sexualidad hasta el punto que contrajo matrimonio dos veces y tuvo hijos en las dos relaciones. Luego sabemos de un padre como el fallecido Antonio María Benavides, que en vida levantaba las enaguas de la criada de su hogar en el corral, como ésta señala: «Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!» (121)¹⁸⁵. Por tanto, vemos que las hijas de Bernarda, de modo más o menos acentuado, van a heredar la sexualidad activa de sus progenitores, identificación que adquiere una dimensión asimismo espacial pues incluso será en el mismo corral de la casa donde por la noche la hija menor, al igual que su padre, va a tener sus encuentros amorosos clandestinos.

librarse de la virginidad a costa de todos y, por lo tanto, también a costa de la muerte; estas sublimes mujeres disparadas ciegamente hacia la maternidad y la nupcialidad, hacia la fecundidad y la sexualidad son, para la religión arcaica, un fenómeno normal de fidelidad a los imperativos de la vida porque “nada hay más rico en potencialidad que la vida sexual” (CARMONA VÁZQUEZ, 2006, 330).

¹⁸⁵ Gwynne Edwards (335) apunta que: «En la figura de Don Antonio, buscando en los abrazos a la criada una liberación de la cárcel que suponía la ahogante gazmoñería de Bernarda, tenemos un ejemplo expresivo de la fuerza de la pasión, que nos anticipará el camino que más tarde seguirán sus propias hijas».

Al pensar en el tema del sexo en las dos obras notamos que éste se vincula a la idea de honor familiar ya que serán los valores convencionales los que marcarán la pauta en la mente y la vida de los personajes¹⁸⁶. Si en *Dorotéia* tenemos tres primas viudas encerradas en una casa sin habitación que imponen castigos a la prima como forma de redimir sus pecados y purificarse, en *La casa de Bernarda Alba* tenemos otra viuda obsesionada por la honradez familiar que encierra a sus hijas en la casa y no permite la entrada de ningún hombre a fin de evitar que la deshonor penetre las paredes blancas del hogar¹⁸⁷. Si en la obra del brasileño el rojo del vestido de Dorotéia se vincula a su vida de prostitución, el color blanco presente en diversos momentos de la obra lorquiana suele simbolizar, como es tradicional, la pureza, pero se muestra con un valor polivalente asociado a valores religiosos y pasionales, nueva síntesis de la dialéctica entre Eros y Tanatos: la oveja que María Josefa lleva en sus brazos en el final de la obra; el blanco del caballo garañón que da coces contra el muro de la casa en el inicio del tercer acto; las enaguas blancas que lleva Adela en su encuentro nocturno en el corral; el blanco de la piel de la hija menor de Bernarda («...no quiero perder mi blancura en estas habitaciones», 142); o el traje blanco de doncella con el que probablemente vestirán a Adela después de muerta («Llevala a su cuarto y vestirla como una doncella», 205)¹⁸⁸. El vestido negro de las primas viudas en *Dorotéia* también sirve para taparle la vergüenza por poseer un cuerpo desnudo bajo las ropas, como si éste fuera algo maldito «É também esta a nossa vergonha eterna!(*baixo*) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa...» (207)¹⁸⁹. Esta

¹⁸⁶ Ana María Ramírez recuerda que el tema del honor se remonta a la tradición literaria española, y cita como ejemplo *La Celestina* en que se observa cómo Calixto supera el honor de su Melibea, para concluir que: «Las antiguas represiones, la vieja concepción del honor y la castidad femenina son exactamente representadas y criticadas en la obra de Federico García Lorca». *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Disponible en: <http://myegoo.s3.amazonaws.com/egoo/e1149001579/myegoo_lamujerenelteatrodolorca_o.pdf> Accedido en: 20 abr. 2013. En similar sentido, Petra Ramalho Souto (96) comenta que: «Para Nelson, oser humano cria regras, normas para controlar seus instintos, mas por fim sucumbe a eles. Com muita ironia o dramaturgo expõe, apresentando o avesso do que é consensualmente aceito, a fraqueza da alma humana e das instituições que cria».

¹⁸⁷ Anderson Figueredo Brando (105) comenta sobre *Dorotéia*: «Observamos que o autor deu um peso considerável à obsessão pela pureza –ligada a negação do desejo sexual– que indelevelmente a mentalidade patriarcal instaurou no universo feminino».

¹⁸⁸ En relación con este color, Antonio F. Cao (97) señala que el blanco simboliza la pureza: «Bernarda expresa, por medio del blanco, su aversión a una sensualidad que ella considera desvergonzada e indigna de la clase social a la que se enorgullece de pertenecer».

¹⁸⁹ Conforme Anderson Figueredo Brandão (47): «A mulher virtuosa é aquela que não se deixa levar pelos apelos insidiosos da carne. No entanto, o que vemos em *Dorotéia* é que a negação do desejo

cuestión nos aporta el retrato de unas mujeres atormentadas por su fijación en que el cuerpo era un instrumento pecaminoso, llevando incluso a la otra Dorotéia, como comenta D. Flávia, a suicidarse: «A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...» (207). El traje negro tanto de las tres primas de Dorotéia como el de Bernarda y sus hijas está en sintonía con la condición de castidad en que estas mujeres viven. El vestido rojo que lleva Dorotéia durante toda la obra del brasileño y el vestido verde que se pondrá Adela en una escena del primer acto corresponden al estado espiritual de las dos mujeres: la vida sexual libre de la primera: «...Vestida de vermelho, como as profissionais do amor, no principio do século» (198); el deseo de abandonar la opresora casa y de entrar en contacto con la naturaleza externa de la segunda: «me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!» (142), lo que convierte la ropa en un distintivo plural tanto de sumisión como de rebeldía¹⁹⁰. También en los textos se hace mención a otras prendas que cubren el cuerpo femenino que se vinculan a una dimensión sexual. En *La casa de Bernarda Alba* Martirio hace referencia a la ropa íntima de la mujer: «Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda» (159), mientras que en *Dorotéia* la vemos relacionada con la vida de prostitución de la protagonista «...liga com manograma... combinação cor-de-rosa, guarnecida de renda preta...» (202).

Así que tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Dorotéia* la represión¹⁹¹ a las inclinaciones naturales será el motivo del conflicto de los personajes y el desacato a las normas impuestas recae en una punición sobre lo corpóreo. En la obra del brasileño las mujeres se destruyen en una secuencia de parricidios – como ya hemos

chega a tal ponto que se transforma num verdadeiro pesadelo, nutrindo-se da carne, dos sonhos de gerações e gerações de mulheres horríveis, profundamente pudicas e assustadoramente assexuadas».

¹⁹⁰ Sobre el vestido verde de Adela, comenta C. Brian Morris (49): «The dress represents what mourning has taken and will continue to take from her: not a singer excursion to a local picnic spot to eat water-melon, but her youth, her complexion and her freedom; unlike Mariana Pineda's flag and the political emancipation it symbolizes, Adela's green dress is her standard in her private campaign for personal liberty, which she upholds in a series of nervously staccato statements: "No me acostumbraré. Yo no puede 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!"».

¹⁹¹ Francisco Ynduráin (138) escribe en un ensayo sobre *La casa de Bernarda Alba*: «La represión sexual impuesta por exigencias de convenciones vigentes, coerción en suma de algo exigido por la naturaleza humana, puede valer para extender la condena hasta cualquier caso de opresiones que vengan a deformar el normal desenvolvimiento de la conducta».

señalado antes, D. Flávia estrangula a sus hermanas y lleva a su hija a una segunda muerte como forma de castigo. La obra termina cuando D. Flávia y Dorotéia empiezan a pudrirse – «Vamos apodrecer juntas» (253), lo que confirma la destrucción de las mismas, pero de forma lenta. Igualmente en la obra lorquiana el único personaje que decide vivir su sexualidad, aunque ello resulta un acto ilícito, tendrá un final trágico, ahorcándose.

Sobre el sexo en *La casa de Bernarda Alba* subraya Nicolás Miñambres Sánchez (88): «El amor podría haber sido una salvación, pero tampoco es posible. Aparece bajo la forma de sexo, de atracción fatal. O, como en el caso de Pepe el Romano, como un burdo procedimiento para conseguir la fortuna de Angustias». Otros momentos de la obra inciden en esta representación global del tema. Cuando Poncia habla con Bernarda sobre el tema de conversación de los hombres en el patio de la casa, se presenta una nueva historia en *La casa de Bernarda Alba* relacionada con el sexo y que nos concreta su alcance tanto exterior como interior a la casa, el caso de Paca la Roseta que regresa a su domicilio casi de día tras vivir una noche de bacanal en el olivar: «Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar» (132). En otro momento asistimos a las brutales consecuencias de la represión social ejercida en nombre de las normas sociales vinculadas al código del honor, cuando la gente arrastra por las calles a la hija de la Librada, una madre soltera que mató a su bebé recién nacido y ocultó el cuerpo de su hijo hallado luego por los perros. La escena servirá para caracterizar las conductas de cada una de las mujeres, evidenciando el enfrentamiento entre Adela y el conjunto de su familia. Mientras Adela suplica que dejen escapar a la Librada, Martirio y Bernarda incitan a la gente a matarla: «BERNARDA (*Bajo el arco.*) ¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!» (179). En *Dorotéia* tampoco el sexo queda relacionado a un sentimiento amoroso, incluso la maldición que lleva a las mujeres de esta familia a experimentar la náusea se debe a que su abuela, como ya hemos comentado antes, había contraído matrimonio con un hombre que no amaba¹⁹². Dorotéia explica que mantuvo relaciones

¹⁹² De acuerdo a Nelson Luiz Romeiro da Silva: «O romantismo negado aparece em toda sua força: o pecado contra o amor é tão grande, para Nelson Rodrigues, que ele não se volta apenas contra quem o comete, mas o mostra transmissível de geração para geração. Pecado que está bem de acordo com o

con varios tipos de hombre, pero en ningún momento habla de amor, ni siquiera cuando alude al padre de su hijo fallecido. «Comecei a me dar com soldados, embarcações e fiquei amiguinha de um rapaz que trabalhava com jóias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade... (...) Tive uma pessoa que me trouxe, do Norte, uma toalha de renda... (...) Pois foi esta pessoa o pai de meu filho» (204). En *Dorotéia* el sexo es como un resorte que estalla y lanza a los personajes a un estado constante de tensión. Lo que hace con que Dorotéia regrese al seno de su familia no es el amor a sus consanguíneos, sino la represión de una energía sexual que dentro del hogar familiar estará sometida, tanto moral como físicamente, como ejemplifica el hecho de que sus bellas formas femeninas y lindo rostro deberán ser tomados por las llagas para que no despierten más atracciones en los hombres. La belleza es considerada, pues, una maldición que contraría las leyes divinas, como lo explicita D. Flávia en un pasaje de la obra: «Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!... » (214)¹⁹³. En definitiva, como podemos observar, en las dos obras el sentimiento que impera no es el amor, sino un fuerte deseo sexual que implica casi siempre violentas consecuencias destructivas¹⁹⁴.

Esta agresividad queda igualmente remarcada por las condiciones físicas del espacio de representación dramática. La historia de *La casa de Bernarda Alba* transcurre durante el verano y la elevada temperatura que consume a las hijas de Bernarda representa el estado interno de estas mujeres, se corresponde, de modo simbólico evidente, con la quemazón interna de las jóvenes. Como apunta Francisco Ynduráin: «el tiempo vivido en la acción está muy matizado y más que por cronómetro o calendario, por el tiempo vivido y sentido en las indecisiones, esperas o urgencias,

aforisma de que não solidão mais vil que a do sexo sem amor. O enigma-problema, em *Dorotéia*, cuja confissão é arrancada pelas próprias primas (personagens), é que até então jamais sentira a náusea familiar, sintomática e histérica antítese do orgasmo» (2006: 70-71).

¹⁹³Tía Rute, hermana de D. Senhorinha en la obra *Álbum de família*, es otro personaje femenino rodriguiano caracterizado por su fealdad y envidiosa de su consanguínea por causa de su belleza, tanto que llega a decir: «... Ser bonita assim é até imoralidade porque nenhum homem se aproxima de você sem pensar em você PARA OUTRAS COISAS» (RODRIGUES, 1981, 82).

¹⁹⁴ Marcella Macêdo Sampaio de Souza (17) en una investigación en que comparada *A casa de Bernarda Alba* (ACBA) y *Os sete gatinhos* (OSG) de Nelson Rodrigues sostiene: «O contexto amoroso vivido pelas personagens de ACBA e OSG é, fundamentalmente relacionado a sexualidade. A repressão embutida em todos os comportamentos do relacionamento entre os membros das duas famílias focalizadas nas duas obras é basicamente de ordem sexual, e, a partir delas, desencadeia-se toda uma teia de situações onde os impulsos incontidos geram desgraças anunciadas e inevitáveis».

bajo los efectos de un calor que pesa y abrumba, que enciende los deseos reprimidos»(135), y la propia Adela explicita en una escena el vínculo entre el calor y el sexo: «por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca» (157). De hecho, existen muchas referencias al clima en la obra que apuntan en esta dirección:

MARTIRIO – Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor (148).

AMELIA – ¡Y no les importa el calor!. (162)

MARTIRIO – Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvias, la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable. (163)

Por tanto, podemos percibir en esta obra un deseo corporeizado que no se limita a algo subjetivo, sino que se manifiesta en los cuerpos femeninos de la obra lorquiana. Hay un pasaje en *La casa de Bernarda Alba* en que Adela sale de su habitación en «enaguas blancas y corpiño» para encontrarse con Pepe y es invadida por un intenso calor:

La Poncia – ¿No te habías acostado?

Adela – Voy a beber agua. (*Bebe en un vaso de la mesa*)

La Poncia – Yo te suponía dormida.

Adela – Me despertó la sed... (195-196)

En el inicio del segundo acto todos los cuerpos de las mujeres son poseídas por un fuego ardiente, justo en la noche en que Pepe se acercó a la casa, lo que evidencia que este estado de calor representa el impulso sexual que no enciende no solamente el cuerpo de Adela, sino del conjunto de mujeres de esta casa.

Martirio – Esta noche pasada no me podía quedar dormida por el calor.

Amelia – Yo tampoco.

Magdalena – Yo me levanté a refrescarme. Había un nublado negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.

La Poncia – Era la una de la madrugada y subía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana. (148-149)

El cuerpo, sometido a las normas sociales y a las condiciones físicas naturales, asume una importancia capital para discutir esta cuestión de la sexualidad de las mujeres en las obras estudiadas¹⁹⁵. Entre el mundo interior donde habita el impulso sexual y el mundo exterior que está regido por leyes represoras, están los cuerpos calientes de estas mujeres que viven en constante lucha por silenciar sus deseos íntimos¹⁹⁶. Tanto en *Dorotéia* como en *La casa de Bernarda Alba* las formas femeninas deben ser ocultadas para no despertar ningún tipo de aspiración sexual. El traje negro que visten las mujeres en las dos obras les sirve como una armadura, como una especie de protección de la mirada de lo masculino, conservándolas castas: «...D. Flávia, Carmelita e Maura – Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina.» (197); «En ocho años que dure el luto no ha entrar en esta casa el viento de la calle». (128). En relación con esta mirada del otro masculino sobre el cuerpo femenino, los dos dramaturgos problematizan la cuestión al incidir en que la mirada como mecanismo de control, su dimensión panóptica, se aplica entre las propias mujeres. En ambas obras las mujeres están sometidas a una rígida vigilancia y control por parte de cada una de ellas, que miran y niegan entre sí la libertad sexual¹⁹⁷. Los personajes en *Dorotéia* viven en constante estado de alerta para que el cuerpo, propio y ajeno, no caiga en la tentación: «Nunca dormimos... » (206). D. Flávia es la que ejerce mayor dominio sobre la vida sexual de las mujeres de la casa y no duda en

¹⁹⁵ Para una profundización en los estudios del cuerpo en la cultura y sociedad contemporáneas pueden consultarse las publicaciones del Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad (cos i textualitat) vinculado a la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por la Dra. Meri Torras.

¹⁹⁶ Con relación a la sexualidad reprimida de las mujeres en *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia*, se pueden ver en las ILUSTRACIONES 11 y 12 del anexo fotográfico imágenes de espectáculos que escenifican esta cuestión.

¹⁹⁷ En su reflexión sobre el cuerpo y/en la sociedad, Meri Torras (2007, 21) señala: «El proceso de civilización –como ha mostrado Norbert Elias– tiene su fundamento en la mirada reguladora de las emociones y controladora de las pulsiones. Pero tal vez es el concepto de *panóptico* retomado por Foucault, el que de un modo más gráfico evidencia el (auto) control del cuerpo bajo el régimen de lo visible».

eliminar a sus primas viudas cuando sospecha que están cediendo a la tentación. Maura y Carmelita serán muertas por D. Flávia porque sienten fascinación por los botines que representan a lo masculino, como subraya Sábato Malgadi, «A morte veio como castigo para o extemporâneo impulso sexual de Maura e Carmelita» (33). Será ella, la prima mayor, quien proponga el castigo corporal a Dorotéia pues cree que solamente eliminando la belleza de su cuerpo, ésta logrará la purificación anhelada. «Serias feia como eu, com todas as mulheres da família?» (212)¹⁹⁸. En *La casa de Bernarda Alba* vemos a las hermanas espiando día y noche los pasos y el cuerpo de las otras para no permitir que vivan su sexualidad. En un pasaje en el que Adela habla de Martirio, la hija menor de Bernarda denuncia este comportamiento: «Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: “¡Qué lástima de cara!”, “¡Qué lástima de cuerpo que no vaya a ser para nadie!” ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera» (155). Por descontado, la vigilancia constante ejercida para lograr que los cuerpos se mantengan inmaculados no sólo se manifiesta entre las hermanas, también es aplicada por la madre en relación con sus hijas. «Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos y hasta que me muera» (177). La mirada sobre el otro se extiende igualmente entre el pueblo y los habitantes de la casa que viven bajo su observación. «En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamiento escondidos» (173). En este sentido, podemos observar que el precio por ir en contra de las rígidas leyes que reprimen la sexualidad muchas veces recae sobre el cuerpo a través de las enfermedades (las llagas en Dorotéia), la muerte (estrangulación de las primas) y el auto punición (ahorcamiento de Adela)¹⁹⁹. En concreto, centrados en la falta grave que lleva a una sanción, vemos en las obras que la mujer que engendra en su cuerpo a un hijo

¹⁹⁸ En un análisis psicoanalítico C. Martuscello afirma que «Nelson utiliza esta inversão de valores para remarcar a repressão sexual em todos âmbitos ou possibilidades de aparecimento da sexualidade, ressaltando a feiúra, a doença, os sacrificios e todos sofrimentos em geral como valores sempre perseguidos por elas como meio de exegese e ascese espiritual purificadora dos pecados do sexo». (1993, 96).

¹⁹⁹ Conforme Anderson F. Brandão «O universo dramático de Nelson Rodrigues estava eivado de referencia a doenças físicas que transcendiam o espaço restrito do corpo e atingiam o espaço da mente, do comportamento, da moralidade. Esse olhar a enfermidades físicas – distante nos dias de hoje – era bastante comum nos anos 40 no Rio de Janeiro. Na verdade, o conhecimento científico que aparecia nos periódicos estava muito mais voltado a venda de medicamento do que à divulgação de pesquisas e saberes científicos». (2006, 114). En relación a la alusión a cuestiones del cuerpo relacionada a la mente, podemos apuntar en *Dorotéia* la náusea (las primas viudas), las llagas (Dorotéia), la descomposición (hijo de Dorotéia muerto) y la putrefacción (Dorotéia y D. Flávia).

ilegítimo tendrá que pagar una dura expiación, la transgresión a la norma es más grave cuando la mujer excede en el ámbito del placer su papel como simple agente reproductor. En *Dorotéia* nos enteramos de que la protagonista tuvo un hijo que no fue fruto de una relación marital y que debido a su muerte precoz ella decide abandonar una vida de prostitución, probablemente creyendo que la muerte de su hijo fue un castigo por su vida pecaminosa²⁰⁰. De modo semejante, en *La casa de Bernarda Alba* encontramos en la última escena del segundo acto a la gente del pueblo castigando con la muerte a la hija de la Librada porque ésta tuvo un hijo ilegítimo y lo mató, por lo que Bernarda exige un castigo que salta por encima de las leyes y se materializa en la mutilación corporal del sexo femenino: «¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!» (179).

Para desentrañar aún más las imágenes de las mujeres creadas por Rodrigues y García Lorca vale la pena observar otros elementos relacionados a los cuerpos femeninos descritos en cada obra. En la obra del brasileño encontramos muchas referencias a la mujer como «labio» y «seio» (seno) (237), «trança» (trenza) (235), «una» (uña) (233), «espinha» (grano) (219), «cabelo» (cabello) (216), «sarda» (pecas) (214), entre otras. En *La casa...* también encontramos varias menciones al cuerpo: «hago con mi cuerpo lo que me parece» (201), «mi cuerpo será de quien yo quiera» (202), «piernas y bocas» (206), entre otras. Acerca de las coincidencias en las dos obras, podemos destacar la alusión a la cintura de las mujeres: «Esa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura...» (156). «mulheres de nossa família não tem quadris, nem querem...» (207), en la primera cita, La Poncia habla de Angustias (la mayor de las hijas de Bernarda) y en la segunda, D. Flávia declara el rechazo a la cintura larga, por lo que de ambos pasajes podemos percibir que existe una asociación entre el tamaño de la cintura y la capacidad de la mujer de generar hijos y, consecuentemente, atraer sexualmente a los hombres²⁰¹.

²⁰⁰ En el teatro de Nelson Rodrigues es recurrente la presencia de personajes femeninos que mantienen vínculos con la prostitución a ejemplo de Madame Clessi en *Vestido de Noiva*, Madame Luba en *Perdoa-me por me traíres*, Geni en *Toda nudez será castigada*, las hermanas Aurora, Hilda, Débora y Arlete en *Os sete gatinhos*, entre otras.

²⁰¹ En otras piezas de Nelson Rodrigues encontramos la misma referencia al tamaño de la cintura de la mujer como sinónimo de sexualidad y capacidad de engendrar hijos. En *Os sete gatinhos*, hay un pasaje en que Seu Noronha descubre que la hija menor Silene está embarazada y exclama: «Mentira!(arqueja).

El sufrimiento de estas mujeres nos recuerda las tragedias antiguas y su exhibición de la fragilidad humana ante los dioses, que siempre castigaban a aquellos que se desviaban de sus decretos sagrados. Sin embargo, en estas obras modernas vemos que en las muertes de estos personajes no intervienen fuerzas divinas, sino que ocurren motivadas por razones particulares y sociales, pues viven en una familia tradicional que, siguiendo las convenciones sociales, mantiene la desigualdad entre hombres y mujeres a través de la represión de la sexualidad femenina.

En realidad, las imágenes del cuerpo físico de estos personajes posibilitan descubrir tanto el cuerpo social como el cuerpo psíquico de las mujeres. En un primer momento, podemos afirmar que las dos obras refuerzan la imagen de la mujer pura y religiosa en oposición a la mujer impura y profana²⁰². En la obra del brasileño se nos presenta a tres viudas que asumen el modelo ideal de mujer casta en contraste con la pecadora y prostituta Dorotéia; en la pieza del español vemos a una madre (Bernarda) que impone la honradez a sus hijas de forma extrema. No obstante, consideramos que más allá de la contradicción entre las imágenes femeninas de virgen y prostituta, ángel y demonio, es más importante evidenciar la idea de rechazo a lo femenino que subyace a las obras. Ambos textos presentan madres (Bernarda y D. Flávia) que reprimen la sexualidad de sus hijas, mujeres (Dorotéia y la hija de la Librada) que sufren castigo por haber tenido un hijo fuera del matrimonio, y jóvenes (las hijas de Bernarda y Das Dores) obligadas a permanecer puras hasta el casamiento. Por tanto, ambas tragedias muestran que el problema de abuso de poder no se soluciona cuando el poderío cambia de las manos de un hombre (patriarca) a las de una mujer (matriarca) ya que las dos madres gobiernan sus hogares con autoritarismo, subordinando a sus hijas a su

Não tem nem quadris, a bacia é estreita! Diga, doutor, que é mentira!». En *Álbum de família* Tia Rute describe el cuerpo de una joven a Jonas: «Os homens andam assim atrás dela – se você visse!... (indicando o quarto da mulher grávida) Só uma coisa: não é como essa – estreita! Tem mais cadeiras...» (RODRIGUES, 1981, 61).

²⁰²Adrienne Rich (73) habla de dos nociones del cuerpo femenino: «A fin de mantener estas dos nociones, cada una en su contradictoria pureza, la imaginación masculina ha debido dividir a las mujeres, para vernos y obligarnos a nosotras mismas a considerarnos polarizadas en buenas o malas, fértiles y estériles, puras o impuras». Estamos de acuerdo con Rich cuando señala la existencia de esta visión dualista, sin embargo consideramos que esta imagen no está solamente en la imaginación masculina, sino además en la de la mujer también. Incluso ella misma lo asume al decir que las mujeres se ven polarizadas.

mando²⁰³. Otro cuestión que ha reforzado esta concepción misógina y ha desencadenado tanto debate es la división de hombres y mujeres como polos opuestos, activo, razón, fuerza, luz, de un lado; pasivo, emoción, debilidad, oscuridad, de otro, polaridad que contraría nuestra realidad psíquica, realidad que nos muestra que, en verdad, no existimos como tales sin la convivencia de ambos aspectos. A partir de esta visión equivocada, las formas corpóreas de las mujeres en las obras se representan con puntos débiles, rechazables y como un elemento propenso al pecado, percepción que las lleva a renunciar a su esencia femenina. Tanto el cuerpo atractivo de Dorotéia como el cuerpo sin curvas de las primas viudas están marcados por la voluntad de callar su naturaleza de mujer, al igual que los cuerpos cubiertos por la oscuridad de las mujeres de *La casa de Bernarda Alba* representan la propensión a este ocultamiento de la feminidad. A las mujeres de las dos familias, sea por opción o imposición, se las induce, pues, a rechazar su sensualidad y erotismo, como si tuviesen que renunciar, de hecho, a una parte fundamental de su consciencia²⁰⁴. Desde esta perspectiva, el problema consistiría en la recuperación de esta imagen del ser femenino que, tal y como ocurre a lo largo de estas dos obras, ha sido asociado históricamente a la inferioridad, la suciedad y el pecado, fomentando el rechazo a lo femenino tanto en la psique masculina como en la femenina.

²⁰³ «Pero el matriarcado no es lo opuesto al patriarcado. Más bien es la otra cara de un modelo dominador de sociedad, en el que se estructuran las relaciones humanas según el principio de jerarquía, empezando con la situación superior de una mitad de la humanidad sobre la otra» (EISLER, 61-62).

²⁰⁴ «El término latino *conscientia* significó originalmente un “conocimiento en común” entre varias personas y también compartido como un secreto por unos pocos. De la misma forma que no podemos proceder solos, así tampoco podemos conocer solos. Nuestra consciencia no puede escindirse del otro. Un otro es necesario, no sólo a causa de que el alma no pueda existir sin el “otro” lado, sino también porque la consciencia en sí misma tiene un componente erótico, dionisiaco, que tiende a la participación» (HILLMAN, 2000, 339).

3. *DOROTÉIA Y LA CASA...*: OTRAS APROXIMACIONES

Nossa história não é a realidade objetiva, seja lá o que isso for, mas nossa mitologia com todas as suas variações, das quais são verdadeiras. James Hollis (197).

3.1 *Dorotéia* y Psique

En nuestra investigación tenemos el propósito de hacer un análisis no sólo descriptivo e interpretativo de la obra del brasileño Nelson Rodrigues, sino además revelar los posibles puentes que aproximen esta obra a la mitología de la antigüedad. Como ha sido demostrado a lo largo de este trabajo, el gran nombre del teatro brasileño ha logrado esa comunicación al crear un conjunto de piezas de teatro que reposan en los mitos. *Dorotéia*, una obra clasificada dentro del conjunto de las denominadas «piezas míticas» establece una relación más inmediata con aquellos mitos griegos, que aún siguen vivos en nuestro imaginario bajo nuevas formas.

Según Cassirer (1972b, 55): «el mito no surge solamente de procesos intelectuales; brota de profundas emociones humanas. (...) es una emoción convertida en imagen». Los mitos brotaron en la antigüedad y sirvieron de inspiración a los grandes escritores de las tragedias griegas, quienes, a su vez, desarrollaron con sus textos una conciencia trágica en el individuo, mitos que revelan en sus formas literarias las inquietudes, aspiraciones, inclinación y sueños del hombre. De hecho, aunque que estén presentes en el conjunto de culturas y sean una fuente inagotable de inspiración para los artistas de todo el mundo, los poetas griegos serán aquellos que en nuestra cultura occidental van a utilizar primero los mitos para crear un teatro trágico mediante su retrato de la eterna lucha entre lo divino y lo humano, la razón y la emoción, la luz y la tiniebla. Estas dimensiones en lucha si bien, por un lado, se oponen, por otro, se muestran inseparables toda vez que una no existe sin su contraria, dialéctica que hace borrar las aparentes fronteras. Si por una parte, se reconocen en la dramaturgia del brasileño aspectos de las tragedias antiguas, por otra, no se puede negar que sea una literatura moderna al presentar personajes luchando no contra dioses ni un destino, sino contra sus demonios interiores. Si por un lado sus personajes retratan un mundo particular (una familia brasileña formada por mujeres católicas y reprimidas), por otro, expresan una visión universal en tanto que personajes que ya reviven angustias y situaciones típicas de la raza humana.

Consideramos que entre el conjunto de los relatos míticos que se centran en una figura femenina, la historia de Psique nos puede ayudar a trazar un paralelismo entre el mito y el teatro rodriguiano²⁰⁵. Sobre este personaje mítico nos dice Rafael López-Pedraza: «En el legado griego abundan los modelos de iniciación que van de la niñez a la vejez, modelos que pueden considerarse como etapas de lo psíquico, pero sólo el cuento de Apuleyo nos da la iniciación del alma en el alma. La iniciación de Psique en lo psíquico a través de sus penas, su sufrir, sus emociones: el bregar de lo psíquico» (2006, 23). Por lo tanto, encontramos en la expiación un elemento de conexión entre las dos historias, una vez que tanto Dorotéia como Psique tienen que pasar por pruebas para poder alcanzar un cambio en sus vidas, al igual que ocurre en la vida de cualquier ser humano²⁰⁶.

En cuanto a la versión del mito de Psique y Eros, elegimos el texto escrito por el poeta Apuleyo que forma parte de su libro *El asno de oro*²⁰⁷. Lo primero que nos llama la atención es que trata de la historia de una mujer visitada todas las noches por un amante al que no le estaba permitido ver: «Ya estaba a su lado el marido misterioso; subió al lecho, hizo de Psique su esposa, y, antes de que volviera la luz del día, había desaparecido apresuradamente» (Apuleyo: 110).²⁰⁸ Esta única forma de poder

²⁰⁵ Sábato Magaldi apunta otras semejanzas entre relatos míticos y otras obras rodriguianas. Al analizar “Senhora dos afogados” señala que «As relações incestuosas, à semelhança do *Álbum de família*, povoam o mundo de *Senhora dos afogados*. Ellas se multiplicam em vários níveis. Os mais destacados: a ligação afetuosa de Moema/Electra com o pai Misael, e o ódio à mãe: e o sentimento de Paulo/Orestes pela mãe, toda ternura com ele, também, e sua recusa do pai» (1981, 40).

²⁰⁶ Como bien reflexiona Hillman: «Al igual que el mito es algo no ha sucedido nunca pero que siempre es, así la historia de Eros y Psique está siempre ocurriendo en nosotros» (2000, 125).

²⁰⁷ Lucio Apuleyo fue un importante escritor romano del siglo II. Sobre su obra de *El asno de oro* (conocida en los manuscritos con el título de *Metamorfosis*), Francisco Pejenaute Rubio nos informa que nos han llegado dos relatos de la antigüedad clásica de la historia de Lucio hasta nuestros días, una en griego (*Lucio o el asno*) y otra en latín de Apuleyo (*El asno de oro*). «En ambas obras la peripecia central (metamorfosis del protagonista, Lucio, en asno, viajes y desventuras de Lucio-asno y recuperación, por parte del protagonista, de su forma humana) en la misma; incluso se repiten, en ambas, muchas de las desventuras de Lucio-asno, aunque Apuleyo ha enriquecido la suya con una serie de pequeñas historias, en la línea de las “fábulas Milesias” (se pueden contar hasta la veintena de tales historias insertadas en la trama central), siendo la más extensa y la más hermosa la conocida como “cuento de Amor y Psique”, que, colocada en el centro de la obra, abarca los ocho últimos capítulos del libro IV (28-35), todo el libro V (31 capítulos) y los 24 capítulos del libro VI» (RUBIO, 2008, XII).

²⁰⁸ Todas las citas del cuento de Psique corresponden a la versión de Apuleyo de la editorial Gredos del año 2008 y aparecerán citadas directamente en el texto entre paréntesis.

experimentar su sexualidad también la encontramos en *Dorotéia* puesto que a todas las mujeres de esta familia se les niega la posibilidad de contemplar a su esposo²⁰⁹.

CARMELITA (*sempre por detrás do leque*) – Eu não vi meu marido... deitei-me e não o vi... tive a náusea sem vê-lo...

MAURA – Também não vi o meu marido... nem homem nenhum... (178-179)

Otro paralelismo entre esta versión de Psique y *Dorotéia* es que los conflictos se intensifican a partir de la llegada de algún elemento del grupo familiar. En el relato mítico la bella Psique vivía con su amante Cupido en un castillo hasta el día en que recibe la visita de sus hermanas. «Aquellas mujeres son unas criminales, sienten por ti un odio asesino y han pisoteado los lazos de la sangre que os es común: ya no las puede llamar hermanas» (117). Este regreso al seno familiar comportará profundos cambios en su vida ya que será la duda creada por sus envidiosas hermanas el motivo que la llevara a perder a su amante. «Creía que te había puesto suficientemente en guardia contra todo ello...En cuanto a ti, me daré por satisfecho con dejarte» (125).

En la obra rodriguiana, la bella Dorotéia también vivía su sexualidad con libertad hasta que vuelve a la familia y su vida se transforma a partir de este retorno. «Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...» (206). Si en el relato de Psique es la envidia de sus hermanas la que le lleva a perder a su amante, en esta obra será la envidia de las primas de Dorotéia, que la hace perder tanto la belleza de su cuerpo como su esencia femenina. Sábado Magaldi ha señalado en el prefacio del libro dedicado a las obras rodriguianas que en otra obra como *Álbum de família* también encontramos el regreso de un personaje como hecho que desencadena el conflicto: «...a volta de Glória para casa, como em tantas voltas de protagonistas em obras famosas (*Agamenon e Hamlet*, por exemplo), precipita os acontecimentos» (16). Así, vemos que, como en *Dorotéia*, la obra del brasileño reincide en el motivo de la reintegración al núcleo familiar de un miembro ausente como algo que viene a intensificar la lucha entre los personajes y

²⁰⁹ En las ILUSTRACIONES 13 y 14 del anexo fotográfico se pueden observar dos imágenes similares en las que aparecen Psique con Eros y Dorotéia con un amante.

como suceso en el que a partir del momento en que se cierra el círculo no existirá más salida.

Hay una búsqueda desesperada de Psique por encontrar la imagen perdida de Cupido, lo que la hace vagar por el mundo a semejanza de un espíritu errante y, además, someterse a las pruebas determinadas por Afrodita para que recupere su amor²¹⁰. A su vez, también Dorotéia antes de regresar a la casa, había peregrinado en una vida errática como prostituta y para poder recuperar su imagen perdida pasará por las duras pruebas que le impone D. Flávia. También en ambos casos el hijo que concibieron en el vientre se considera fruto de una relación impropia, conforme manifiestan Venus: «No puedo hablar de nieto: la condición de los contrayentes es ilegal;» (140), y Dorotéia: «Pois foi essa pessoa o pai de meu filho... Ele estava em viagem quando dei à luz; acho que nem soube...» (204). Las historias de ambas mujeres, en suma, se asemejan puesto que ya no se trata de personajes masculinos que pasan por pruebas para recuperar algo perdido, sino de mujeres que luchan por recuperar su otra mitad. Igualmente, la inversión de género ocurre en la figura del oponente, ya que coincidentemente en ambos relatos tenemos a una tía y una madre en lugar de a un padre celoso y castigador.

Estos dos personajes femeninos son descritos como mujeres poseedoras de una gran belleza y atractivo físico sobre los hombres que las cercan, lo que va a traerles problemas en la convivencia familiar. «AS DUAS – (*como que cuspissem*) – Linda! / D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*) – E és doce... Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta» (206-207); «Por muy agradable que fuera el aspecto de las dos mayores, el lenguaje humano podía celebrar dignamente, al parecer, la gracia de su hermosura. Pero la perfección de la más joven era tan extraordinaria, tan maravillosa, que la voz humana no tenía palabras para expresarla ni ponderarla adecuadamente. Muchos ciudadanos y no pocos extranjeros, que acudían en masa atraídos por la fama...» (99). Si en el relato mítico contamos con la envidia de una diosa que ante la hermosura de Psique quien le impone sacrificios crueles, en la pieza del brasileño será la envidia de

²¹⁰Según Hillman: «Nuestro mito describe la interacción entre eros y psique como un ritual que sigue teniendo lugar hoy entre la gente y dentro de cada individuo, es decir, no sólo en el análisis sino también en la vida. Su ventaja principal es que habla a todas las épocas y, por tanto, también a la nuestra, pues siempre el amor ha necesitado del alma y la psique del eros» (2000, 78).

una prima que la persigue por sus atractivos físicos y la obliga a pasar pruebas para que alcance una imagen semejante al resto de las mujeres de la familia.

Arréglate este montón de semillas entremezcladas; separa los granos uno por uno y tenlos debidamente clasificados antes del anochecer: una vez concluida la tarea, te daré mi aprobación (140).

Coge esta cajita –se la dio– y vete corriendo al infierno, hasta la tenebrosa morada de Orco. Allí entregarás la caja a Prosérpina y dirás: «Venus te ruega que le mandes un poquito de tu hermosura...»(145)

D. FLÁVIA (*feroz*) – Agora escuta: vou-te dizer qual será tua salvação. E me agradecerás, assim, de joelhos...
(Na sua veemência D. Flávia está agarrando Dorotéia pelos cabelos.)

DOROTÉIA (*ofegante*) – Só não quero sardas... Acho muito feio sardas...

D. FLÁVIA (*lenta*) – Precisa de chagas...

DOROTÉIA – Eu?

D. FLÁVIA (*lenta e feroz*) – Sim... Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum nenhum... (214)

Grimal apunta que existe una imagen muy difundida de Psique proveniente de una pintura pompeyana en la cual se la representa como una joven alada, especie de «mariposa que escapaba del cuerpo después de la muerte –jugando con Amores, alados como ella» (459). La representación simbólica de Psique como una mariposa, significa que esta figura mitológica pasó por una transformación profunda: habitó el mundo de la sombra y luego logró la inmortalidad. En este sentido, podemos identificar una semejanza con la historia de Dorotéia, que tras su vida errante de prostitución, tuvo que matar luego a la prostituta que había en ella para dar paso a una nueva Dorotéia integrada en el seno familiar. La obra rodriguiana explicita la duplicidad de este personaje ya que en la historia se nos habla de otra Dorotéia que murió ahogada. Una poseía virtud y la otra abandonó la familia para «perderse» en el mundo: «Você é a Dorotéia ruim...a que se desviou...»(199). Existe, pues, una posibilidad de asociación entre la imagen mítica de la mariposa, aquella que busca la luz, con la mujer que se prostituye en la noche.

Por otra parte, tanto Dorotéia como Psique son personajes que mantienen contacto con sonidos e imágenes trascendentes que las vincula a otra realidad. Dorotéia tanto oía voces desconocidas que la arrastraban a la perdición como veía una jarra que la hacía recordar su pasado como prostituta: «Ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição...» (204). «Depois que meu filho morreu, não tenho mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim...» (209). Psique solamente podía contemplar las bellezas y escuchar voces humanas en la mansión real donde pasaría a vivir con su amante invisible: «ve al otro lado del palacio los almacenes, de una arquitectura grandiosa, donde se amontonan grandes tesoros... oía palabras caídas del cielo y las voces eran su único servicio. Después del opíparo banquete, entró alguien y se puso a cantar, sin dejarse ver» (108-109). Las referencias a la religiosidad no solo se manifiestan a través de rituales ligados a lo sacrificial como los ya señalado, también hallamos las súplicas y evocaciones a la divinidad. En la obra del brasileño encontramos a las tres viudas en constante conexión con la religión, como al inicio del tercer acto cuando D. Flávia hace un ruego: «Por que, Senhor, por quê? (*num desespero maior*) Misericórdia para mim, misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio...» (239), que coincide con los momentos en que Psique ruega ayuda a divinidades por haber disgustado a Venus. Según el relato clásico, la amante de Cupido recurre a la diosa Ceres: «Psique, entonces, arrodillándose a los pies de la diosa, bañándolos en copiosas lágrimas y barriendo el suelo con la cabellera, implora con las más fervientes oraciones: ... acude en auxilio de la infortunada Psique que te invoca con toda su alma» (134-135).

Este ambiente sacrificial y religioso conecta con la dimensión sufriente tanto de Dorotéia como de Psique, que viven momentos de una tensión tan intensa que hasta deciden poner fin a sus vidas, pues una vez dado el paso y experimentado la otra parte (Eros) no se puede volver atrás ni vivir y ser como antes. En la obra rodriguiana sabemos incluso de la existencia de otra Dorotéia que se mató: «Era a outra –a Dorotéia que se afogou... Foi lavar seus pecados ao banho do rio...» (200). En el relato de Apuleyo asistimos este acto desesperado de Psique cuando es abandonada por su amado: «Pero cuando, en rápido vuelo, su marido se perdió para ella en la

inmensidad del espacio, Psique corrió hacia el río inmediato y se tiró al agua de cabeza» (125)²¹¹.

Si el cuento apuleya no finaliza con el banquete nupcial entre Eros y Psique, que logra la condición de inmortal tras pasar todas las pruebas impuestas por Venus, la obra del brasileño termina cuando Dorotéia inicia su proceso de purificación a través de la putrefacción, como se observa en las últimas palabras dichas por D. Flávia: «Vamos apodrecer juntas» (253). Por tanto, la protagonista de la obra rodriguiana va a dar inicio a un aprendizaje doloroso que conlleva una especie de muerte –aquí metafóricamente la de la belleza física–, que va a transformarla en otra criatura. Tanto el relato de Psique como la historia de Dorotéia nos muestran a través de sus protagonistas que los procesos dolorosos, la experiencia ante una muerte (simbólica) es la que nos permite una transformación trascendental: inmortalidad en Psique, purificación en Dorotéia²¹².

3.2 *La casa de Bernarda Alba* y Perséfone

Siguiendo esta búsqueda por encontrar el trasfondo mítico en el *corpus* literario que elegimos para este análisis, encontramos un relato mítico que retrata una cuestión semejante a la que se evidencia en *La casa de Bernarda Alba*: la relación madre-hija²¹³. Entre el amplio acervo mítico existente, nos llamó la atención la historia de Perséfone y Deméter, dos diosas que representaban para los pueblos antiguos la fuerza

²¹¹Es curioso observar que ambas coinciden en esta acción de dar un salto en dirección a la muerte, lanzándose a un río, elemento que mucho tiene que ver con el rito de iniciación (bautizo) de la vida y de la muerte y que ha de ligarse a la significación de profundidad dada por Hillman: «Pronto vamos a llevar a cabo nuestro propio “descenso al inframundo” con detenimiento. Doy por sentado que su geografía general ya es bastante conocida a partir de mitos, religiones, pinturas y literatura, en los cuales los horrores del infierno y los sufrimientos en las profundidades, las aguas que hay que cruzar para llegar ahí...» (HILLMAN, 2004a, 35).

²¹²Rafael López-Pedraza comenta que el cuento de Apuleyo «...nos revela la penosa iniciación de Eros en Psique y de Psique en Eros y puede acercarnos a las palabras de Sócrates, pero ahora parodiadas. “lo único que sé me lo han enseñado las penurias, miserias y sufrimientos del amor”» (2006, 37).

²¹³Hay estudiosos que han encontrado vínculos entre otras obras del teatro lorquiano y personajes míticos femeninos. A. Carmona Vázquez señala: «...tanto Fedra como la Novia, en *Hipólito* y *Bodas de sangre*, encarnan dentro del campo de la sexualidad dos seres de erotismo superfluo frente a un erotismo vegetativo, reproductor;» (2006, 333). A su vez Nelson R. Orringer relaciona el personaje de Mariana Pineda con el mito de Ifigenia en su artículo «Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada» (405-418).

transformadora y cíclica de la naturaleza. Desde luego debemos tener claro que ni pretendemos ni podemos efectuar una lectura total de este mito, simplemente, solo una más, toda vez que relatos de esta naturaleza no nos conducen a un sentido único sino a varias direcciones donde nos hablarán múltiples voces. Como hemos señalado, el mito es una fuente inagotable que cambiaba en cada versión dada en la antigüedad y que sigue transformándose en nuestros días cada vez que buceamos en su mundo y volvemos a la superficie de la realidad con una lectura nueva²¹⁴.

Vale la pena destacar que elegimos para nuestro estudio la versión de este mito probablemente más importante, conocida como *Himno Homérico a Deméter*²¹⁵. Sin embargo existen otras versiones conocidas a través de textos de Apolodoro y Diodoro, por ejemplo²¹⁶. De entre todas ellas podemos destacar dos episodios importantes: el amor de Deméter por Jasión y el rapto de Kore. Al abordar el mito de Deméter y Perséfone, lo que primero nos llama la atención es el hecho de que este mito se funda en la relación madre-hija, lo que lo diferencia de otros relatos míticos conocidos que se pautan en la relación padre-hija o en la relación madre-hijo. Importantes obras como *Orestíada*, *Edipo Rey* o *Hamlet* exponen esa relación y tienen como protagonista la figura del hijo, mientras que los tres grandes dramaturgos de la antigüedad abordan cada uno con su Electra una manera de escribir sobre la relación progenitor-hija. Basados en las ideas freudianas y los conocidos Complejos de Edipo y de Electra, muchos estudios y reflexiones han sido realizados sobre la relación del niño con su madre y de la niña con su padre. Como fruto de esas tendencias, creemos que en ese campo se dan menos trabajos que tratan de la relación madre e hija, carencia que nos señala la necesidad de llevar a cabo un estudio bajo esta perspectiva.

Como es lógico, el mito de Deméter y Perséfone tiene relevancia no sólo por tratarse de esa relación de parentesco sino además porque nos muestra múltiples aspectos del ser humano. Como suele ocurrir, podríamos analizar el relato de un ser mítico y de su

²¹⁴ Respecto a las versiones y a la presencia del mito de Perséfone en la literatura, se puede consultar la investigación hecha por M. Dolores Castro Jiménez en su tesis «El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española» (1993).

²¹⁵ El *Himno Homérico a Deméter* es considerada la versión más antigua y rica de detalles sobre estas diosas.

²¹⁶ Sobre las versiones de este mito se puede consultar, además de diccionarios de mitologías, el artículo «Deméter: alimentación, ley y matrimonio en la religión griega arcaica» de José Carlos Bermejo Barrera (1996, 95-113).

trayectoria aisladamente, o sea, en un momento observar la historia de Deméter y en otro de Perséfone, toda vez que se trata de dos diosas que vivieron experiencias personales. Sin embargo, consideramos a las dos diosas como entidades indisociables puesto que la madre solamente existe a través de la hija y viceversa²¹⁷.

Al observar *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, encontramos una historia cuyo conflicto se centra en la relación madre-hija y que expone tanto el drama de Bernarda con sus hijas como de ésta con su madre (María Josefa), es decir, tres generaciones de mujeres. En esta pieza el tema será enfocado de forma aguda toda vez que, como ya hemos señalado, tenemos una madre autoritaria y sus cinco hijas encerradas en una casa a lo largo de la obra.

Hemos identificado que, a pesar de que condiciona a prácticamente el conjunto de personajes, el conflicto entre madre-hija en la obra lorquiana tiene como protagonistas principales a Bernarda y Adela, y por tanto será a partir de la relación entre las dos que encontraremos los nexos con el relato de Perséfone y Deméter.

Comenzaremos analizando los cinco primeros versos de la versión homérica:

A Deméter de hermosa cabellera, diosa venerable, comienzo a cantar,
a ella y a su hija de gráciles tobillos, a la que Aidoneo
raptó (se lo concedió Zeus de grave tronar, que ve en la distancia)
cuando, apartada de Deméter, la de dorada espada, ufana de sus frutos,
jugaba con las muchachas de Océano, de pronunciado regazo, recogiendo
flores en el mullido prado(...)(vv. 1 a 6)²¹⁸.

Al principio de la narración, se presentan los tres personajes importantes que protagonizarán la historia: Deméter («diosa venerable»), su hija (Perséfone) y Aidoneo (otro nombre dado a Hades). Las dos diosas vivían en mismo mundo natural y estaban vinculadas a la naturaleza cuando surge el tercer elemento que viene a

²¹⁷ En la «Introducción» a la obra *Himno Homérico a Deméter*, comenta José B. Torres Guerra: «Deméter, la madre en el drama que vamos a contemplar, comparte protagonismo con Perséfone, su hija por excelencia. La relación entre madre e hija era tan estrecha que decir en griego “las dos diosas”, equivalía a referirse a Deméter y Perséfone; igualmente podían ser reconocidas bajo el apelativo de “Deméteres”» (2001, 22).

²¹⁸ Las citas del *Himno Homérico a Deméter* pertenecen a la edición de José Bernardino Torres Guerra de la editorial Eunsa, del año 2001. Los versos aparecerán entre paréntesis.

desestabilizar la relación. En *La casa de Bernarda Alba* también encontramos madre e hija conviviendo en la misma casa rural, y aunque si bien no mantienen una relación directa y de plenitud con lo natural, sí viven cercadas por la naturaleza. La indicación del autor sobre el decorado²¹⁹ y, sobre todo, la presencia de varias escenas con presencia de animales que circundan la casa así lo evidencian: la oveja que trae María Josefa «Ovejita, niño mío/ vámonos a la orilla del mar» (196)²²⁰; el caballo garañón golpeando el corral «El caballo garañón estaba en el centro del corral ¡blanco!» (189); las gallinas del corral que llenan a Adela de pulgas: «Regalarme unas cuantas pulgas que me han acribillado las piernas» (141)... En cualquier caso, será justamente la llegada de un personaje masculino (Pepe el Romano) en la vida de Adela lo que desencadenará un cambio profundo en la relación entre madre e hija, a semejanza de lo acaecido tras la irrupción de Aidoneo. Ello se explicita en la escena final cuando Adela se enfrenta a Bernarda y exclama: «En mí no manda nadie más que Pepe» y rompe en dos el bastón de su madre, un hecho que remarca que esta relación nunca más podrá ser como antes y que lo que sucedió no tiene vuelta atrás.

Otra aproximación entre los personajes lorquianos y los personajes mitológicos es que tanto Deméter como Bernarda son mujeres soberanas: ésta ejerce el dominio sobre sus hijas y asume el mando de casa; aquélla es la diosa de la agricultura, o sea, quien detenta el poder sobre el ciclo de la vida. Ambas son mujeres que poseen tanto la energía de la maternidad como de la fecundidad potencializada²²¹. En cuanto a Perséfone y Adela, son jóvenes doncellas que vivían bajo la protección de la madre. Entre las hijas de Bernarda, encontramos en Adela una aproximación mayor con Perséfone no solamente porque será la única que logrará experimentar el contacto con lo masculino (como pasó con la diosa de primavera), sino además porque es quien

²¹⁹ Según describe Joaquín Forradellas en su edición a *La casa de Bernarda Alba* cuando se refiere a la indicación lorquiana de cómo debe ser el decorado en la pieza, «El escenario todo reproduce la habitación de una casa campesina de mediano pasar, con ciertas ínfulas» (2009, 79).

²²⁰ En cuanto a la presencia de una abuela en la obra lorquiana, en el relato mítico también encontramos referencias a Rea, la abuela de Perséfone, que tuvo a Deméter con Crono: «A ésta así le dijo Rea la de brillante velo: “Ven aquí, hija, que te llama Zeus de grave tronar...”» (vv. 459 y 460).

²²¹ Como podemos observar a lo largo de la obra lorquiana, Bernarda en una madre que quiere mantener a sus hijas bajo su protección de forma exacerbada, reprimiendo en ellas el impulso sexual, una fuerza que en su caso particular le llevó a engendrar cinco hijas y a contraer dos matrimonios. En cuanto a Deméter, José B. Torres Guerra señala: «Deméter ocupa, en el panteón griego, el lugar de la diosa del amor materno...ocupa un lugar muy destacado dentro de la religiosidad popular griega, que la adora en cuando diosa de la fertilidad...»(2001, 23).

pone de manifiesto un vínculo con la naturaleza carente en el resto de sus hermanas: «¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!» (160); «¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo» (190)... La hija de Deméter, que también es llamada Kore (la hija), y la hija menor de Bernarda poseen el frescor y la gracia²²² que despiertan la atención de un ser masculino. Como se puede observar en los primeros versos arriba citados, Perséfone poseía «gráciles tobillos» y otras cualidades femeninas que debían tener hechizados los ojos del señor del inframundo. Igualmente Adela con sus veinte años poseía encantos físicos que atrajeron la mirada de Pepe, como se percibe en el pasaje en que le pregunta Poncia: «¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?» (156).

Asimismo, Hades y Pepe son personajes masculinos que habitan otro mundo distinto a aquél en que viven las jóvenes, quienes las observan a distancia, esperando el momento en que la madre no esté cerca de la hija para tenerla en sus brazos. Hades es el rey del inframundo, por tanto habitaba el mundo de los muertos que se opone al mundo de arriba donde vivían las dos diosas. Como nos indica la versión del mito, Hades, indicando por tanto que veía desde antes a su objeto de deseo, aguardó a que la madre de Perséfone se alejara para raptarla: «raptó (se lo concedió Zeus de grave tronar, que ve en la distancia)/ cuando, apartada de Deméter (...)» (vv. 3 y 4).

En la obra lorquiana encontramos a Pepe el Romano, que, conforme comenta Magdalena, es el mejor partido de todo el pueblo: «Pepe el Romano tiene veinticinco años y es el mejor tipo de todos estos contornos» (140). Este joven, que nunca se ve en la representación, viene siempre montado en su jaca: «Salió corriendo en su jaca» (204) y habita el mundo exterior del campo, que se opone al mundo cerrado de la casa en la que vive Adela. Hades y Pepe, personajes invisibles que vienen desde fuera, serán los responsables del conflicto en los dos textos. A partir de sus presencias no sólo se produce una ruptura de la relación madre-hija, sino que además se desencadena un conflicto entre miembros de las familias. Ello se explicita en *La casa de Bernarda Alba* en una declaración de María Josefa «Pepe el Romano es un gigante.

²²² Se pueden percibir semejanzas en las imágenes de Adela y Perséfone retratadas en las ILUSTRACIONES 15 y 16 del anexo fotográfico.

Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo» (199). En el *Himno a Deméter*, vemos una tragedia familiar representada por el hecho de que Hades es hermano de Deméter y, por tanto, tío de Perséfone, que será convertida en su mujer.

Al hacer una analogía entre esta historia y la del mito madre-hija, como hemos señalado, hay dos mundos en contraste: por un lado el interior de una casa (Bernarda) y un campo florido (Deméter) donde las madres cuidaban de sus hijas, por otro el mundo exterior (Pepe) y el Mundo de los Muertos (Hades) que amenazan romper esta estructura y convertir a las doncellas en mujeres. En ambos textos la hija permanece bajo la protección de una madre. Tanto Adela como Perséfone viven sometidas al mundo materno que a la vez que las protege, les impide de dar un salto de virgen a mujer, viviendo plenamente su condición femenina.

Por supuesto, existen diferencias entre el relato mítico y el texto moderno. En el mito de Deméter-Perséfone hay una madre dedicada a su hija, en cambio en *La casa de Bernarda Alba* Bernarda exagera en el desempeño de su papel y pasa de madre que protege a madre que oprime, ya que las mantiene encarceladas en el hogar y con miedo del contacto amenazador del mundo exterior, tal y como se desprende de las palabras de Poncia a la Criada: «Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo este techo» (118), o en la voz de Bernarda en el funeral del marido cuando no les permite a los hombres que entren en la casa: «Que salgan por donde han entrado» (123).

La preocupación de esta madre no es resultado del cariño a sus cinco hijas sino que es debida a una reprensión erótica dependiente del código de honor, ya que para ella la apertura hacia el mundo de afuera posibilitaría el contacto con lo masculino y, pondría en riesgo la honra de la familia. Sin embargo, tanto Bernarda como Deméter representan un modelo de madre protectora que no consigue evitar que sus hijas vivan una experiencia transformadora.

De este modo, vemos la sexualidad como una manifestación natural de ser humano, que abre otras posibilidades de experiencia y de conocimiento. No obstante, este paso implica muchas veces una lucha entre los mundos interior y exterior. Aunque haya

fuerzas contrarias, existe un impulso natural que arrastra a uno a este mundo subterráneo o al mundo de lo prohibido, como ocurre con las hijas de Bernarda, quienes, en un sentido claramente sexual, contemplan a los hombres desde sus habitaciones,: «Adela: Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto» (163), y hasta los provocan: «La Poncia: (...) ¿Por qué te pusiste casi desnuda con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?» (156).

En este sentido, Jung advierte: «Pero el mito de Deméter-Kore se halla en el plano de la experiencia madre hija, que es ajena al hombre y no lo admite» (JUNG *apud* LUKE, 2001, 79). Así, el relato mítico describe cómo se produjo el rapto por parte de Hades: «(...) jugábamos y flores hermosas con las manos recogíamos (...) y el suelo por debajo se abrió, y por allí salió el poderoso soberano huésped de muchos» (vv. 425, 429 y 430). En la obra lorquiana, Adela también vive cercada por otras jóvenes, sus hermanas, y será al alejarse de la casa protectora de la madre cuando encuentre a aquél que la «robara» en el corral, tal y como denuncia ante la madre su hermana Martirio: «¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!» (203). Así pues, comprobamos que solamente alejándose de la mirada inquisidora de la madre es posible el encuentro de las hijas con lo masculino. Por lo tanto, la relación madre-hija únicamente se ve amenazada cuando la hija se distancia de la madre y surge lo masculino, fuerza que la arranca de sus raíces familiares para luego «desflorarla»²²³.

²²³ López-Pedraza advierte: «Para lo masculino – y esto es inherente a la oposición fundamental entre lo masculino y femenino – la boda es primariamente un rapto, adquisición, agresión, triunfo y satisfacción de un deseo. Pero el significado de las bodas para lo femenino es muy distinto: es destino, transformación y el más profundo misterio. No es accidental que el simbolismo central de la virginidad sea la flora y la consumación de las bodas, la destrucción de la virginidad, se conozca con el nombre de desfloración. Para lo femenino el acto de desfloración representa una verdadera conexión misteriosa entre un final y un comienzo, entre dejar de ser y entrar en la verdadera vida» (2006, 40).

CUARTO CAPÍTULO:
LO SENTIMENTAL Y LO IMAGINAL
EN ANÁLISIS

1. LOS SENTIMIENTOS

Los sentimientos pueden ser tan ciegos como cualquier otra función humana cuando se toman literalmente. Los sentimientos son también metáforas, expresiones de la fantasía, indicativos de imágenes psíquicas.

James Hillman (1999a, 358-359)

1.1 El espacio sentimental

La *Retórica* de Aristóteles es uno de los primeros tratados sobre los sentimientos que podemos encontrar. Escrita para enseñar y persuadir, en ella se habla de las pasiones y al vincular el *logos* con el *pathos*, Aristóteles observa los sentimientos que el orador puede generar en sus oyentes a través de las palabras. Durante la modernidad, Descartes, al teorizar sobre las pasiones en el siglo XVII, se basará en su concepción dualista (cuerpo y espíritu) para clasificarlas en dos tipos de funciones: activas (pensar en algo) y pasivas (proviene del contacto con un objeto). Spinoza, otro de los filósofos que aborda el tema de las pasiones se acerca particularmente al pensamiento moderno al señalar en su *Ética* que aquello que provoca las sensaciones no son los objetos externos, sino la imagen del objeto²²⁴. En cualquier caso, el estudio de las emociones humanas en un campo de conocimiento difícil debido a que se trata de un objeto de análisis complejo. Cada individuo sufre influencias por diversos factores y está sujeto a alteraciones emocionales tanto por cuestiones internas como de su entorno. A pesar de la imposibilidad de establecer una clasificación de cada una de las reacciones afectivas en el hombre, la psicología emocional considera que existen tres sistemas de respuestas (cognitivo, conductual y fisiológico) que abarcan las emociones humanas y que, dependiendo de cada persona, situación particular y tipo de emoción, uno de estos sistemas adquiere mayor relevancia que los otros. En este sentido, Dylan Evans, al hablar de las diferencias entre humanos y máquinas, afirma incluso que «La distancia que media entre la ciencia ficción y la ciencia efectiva parece inmensa, pero algunos investigadores actuales en inteligencia artificial consideran que salvar este abismo es sólo cuestión de tiempo. El nuevo campo de la computación afectiva ya ha dado sus primeros pasos en la fabricación de máquinas emocionales» (151).

Respecto al género dramático, sabemos que una obra teatral puede apelar no sólo a la imaginación del espectador, también a su emoción ya que asimismo puede buscar

²²⁴La edición de esta obra en español, Vidal Peña (41) dice en la introducción: «También la *Ética* es un reconocimiento de las pasiones como realidades, y de que el deseo es la esencia del hombre, del que arranca para conocer. Spinoza describe las pasiones con un distanciamiento que no es la menor de las contribuciones a la grandeza de su estilo filosófico».

despertar los sentimientos en el público²²⁵. Cuando asistimos a una obra de teatro, la realidad afectiva construida en las tablas puede emocionarnos mucho más que la realidad factual. Pareciera que los procesos que están asociados a la emoción se intensifican más en el mundo representado que en el presentado. Basta observar cuántas personas se emocionan profundamente con un drama vivido por un personaje en una representación y, sin embargo, son indiferentes al sufrimiento de personas reales que están en su vida cotidiana.

Este lenguaje artístico no solamente aproxima la ficción y la realidad, la imaginación creadora del autor y la recreadora del espectador, sino además distintas emociones humanas. El propio significado etimológico de la palabra emoción viene del latín *emotio, -ōnis*, que viene a ser «un impulso que lleva a la acción», lo que demuestra su estrecho vínculo con el teatro, que es un arte en el que los sentimientos se convierten en imágenes.

Volviendo a la antigüedad, vamos encontrar en la teoría aristotélica del *Arte Poética* la idea de piedad (*eleos*) y terror (*phobos*) como dos sentimientos que la tragedia produce en los espectadores, quienes a través de ellos logran una purificación psicológica (*katharsis*). Según Hillman (1999, 54): «Cuando Aristóteles analiza la catarsis y la tragedia, o la naturaleza de la amistad y del valor, se refiere a todos los hombres: es una reflexión arquetípica que no requiere sujeto de la oración ni yo retórico. Cuando Sófocles presenta los sentimientos del corazón en Edipo, Antígona, Electra o Filoctetes, alude a figuras de lo imaginal cuyos dramas se representan también en mi corazón, el cual refleja la vida macrocósmica».

Por tanto, aquellos héroes clásicos adquieren una trascendencia mítica, siempre que logran elevar un acto individual a un nivel universal, una imagen particular a emoción humana. Si antes teníamos el texto y las escenas como los responsables en el desencadenamiento de lo emocional en una obra dramática, con el teatro moderno el papel del director y del actor vino a ser igualmente importante en el proceso de

²²⁵En una conocida conferencia sobre el teatro del año 1935, Lorca afirmó que «El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre». Cf. Ricardo Doménech (1985, 44).

creación, es decir, en cada imagen construida como integrante de una puesta en escena. Si, por una parte, los sentimientos nacen del juego entre todos los elementos escenificados, por otra, cada elemento ostenta un valor particular y su misterio.

Otra diferencia con respecto al modelo clásico es que el hombre actual se cree señor de su destino en oposición a aquellos seres humanos del pasado que creían en la existencia de una fuerza superior que gobernaba sus vidas. No obstante, aunque el hombre actual posee esta conciencia moderna, no ha logrado ejercer pleno dominio sobre sus sentimientos, que, como solía ocurrirles a los héroes míticos, le invaden con total autonomía. Los seres humanos no han cambiado y, en su esencia, el mito expresa idénticos patrones de comportamiento y las emociones que evoca son las mismas desde siempre.

Así pues, la supervivencia de las historias míticas ocurre por el hecho de que sus figuras nos tocan no sólo el intelecto, sino otros niveles más profundos de nuestro ser, es decir, mueven anímicamente al lector/espectador a través de su polivalencia emocional. Como ya hemos subrayado, E. Cassirer recuerda acertadamente que: «El mito no surge solamente de procesos intelectuales; brota de profundas emociones humanas. Pero, de otra parte, todas aquellas teorías que se apoyan exclusivamente en el elemento emocional dejan inadvertido un punto esencial. No puede describirse al mito como una simple emoción, porque constituye la expresión de una emoción. La expresión de un sentimiento no es el sentimiento mismo – es una emoción convertida en imagen» (1972b, 55).

Si observamos los relatos míticos con sus historias marcadas por imágenes «terribles» de violación (Medusa por Poseidón), incesto (Edipo y Yocasta) y parricidio (Medea a sus hijos), podríamos afirmar que los sentimientos que suelen destaparse son predominantemente los «negativos», como la pasión (Fedra), la venganza (Orestes), la envidia (Afrodita), entre otros. Antes de poner en tela de juicio dichos sentimientos como algo bueno o malo, deberíamos preguntarnos: ¿por qué nos atraen estas historias y qué pretenden decirnos? Con relación a los sentimientos humanos, James Hillman

analiza con profundidad dos cuestiones: la simplista «fantasía de opuestos»²²⁶ que la mente humana crea para separar los sentimientos con la señal de {positivo} o {negativo}; y la «ilusión del ego»²²⁷ que me lleva a creer que los sentimientos que me invaden son exclusivamente míos.

Para este estudioso norteamericano, no es lo mismo poseer un sentimiento negativo que utilizarlo negativamente, y expone como ejemplo el resentimiento, sentimiento que si se logra expresar adecuadamente puede ayudar a profundizar en la relación, así como el amor, que se suele cualificar de positivo, puede traer consecuencias negativas dependiendo de cómo lo manifestamos. Hillman explicapor qué los sentimientos negativos son tan importantes.

São particularmente importantes para o desenvolvimento do sentimento os próprios sentimentos negativos, aqueles que levam o sinal de menos (-): inveja, ódio, arrogância, queixume, etc. São eles em especial que exigem coragem e honestidade, bem como paciência, na nossa convivência com eles. Relacioná-los de modo apropriado com os conteúdos da consciência ou relacionar-se adequadamente com eles nas situações em que são necessários são por certo sinais de sentimento superior. Eis por que o inimigo é importante e por que os aspectos negativos dos relacionamentos constituem parte tão essencial da vida (1971, 154).

Cuando nos asaltan con estos tipos de sentimientos cualificados de negativos, desde luego luchamos por negarlo y buscamos todos los medios para arrancarlos a toda costa de nuestro corazón. Esta tendencia del ser humano por negar su lado inferior –y que podemos encontrar, como veremos a continuación, en los personajes de las obras estudiadas– nos lleva a desperdiciar la oportunidad de aprender qué quiere decirnos a nosotros cada uno de estos sentimientos.

²²⁶ «As oposições entre logos e eros, entre masculino e feminino, entre amor e poder –e tantas outras com que nos acostumamos– precisam ser entendidas, sobretudo, no âmbito da *fantasia dos opostos*. Os opostos são maneiras de separar, de opor e diferenciar coisas; as oposições servem para perceber coisas com a mente, que sempre necessita destas simplificações porque jamais alcança de fato a complexa natureza da realidade psíquica, que sempre é complicada» (HILLMAN, 1971, 128).

²²⁷ «Nossos sentimentos não são apenas “nossos”. Partilhamos deles, como ocorre nos sentimentos religiosos e de nacionalidade. Nesse sentido, não são apenas algo que está “em” nós, mas algo “em que” estamos, podendo a função sentimento nos ajudar a lidar com ele. A crença de que os sentimentos são “meus” –pessoais e indicativos daquilo que sou, da posição que ocupo e do que quero– é, em grande parte, uma ilusão do ego que sente» (HILLMAN, 1971, 119).

En cuanto a los rasgos universales de los sentimientos, Hillman analiza que así como algunos de los sentidos y las sensaciones poco varían de individuo a individuo, las emociones tampoco cambian tanto entre los humanos. Sin embargo, pensar que lo que sentimos es exclusivamente nuestro y está en nosotros hace bien a nuestro ego, dificultándonos aceptar que los sentimientos también son experiencias colectivas y que somos nosotros los que están en ellos. Y reflexiona:

...nossos sentimentos, na superfície são estritamente íntimos e propriedade pessoal «nossa», também apresentam seu aspecto arquetípico impessoal, merecendo ser reconhecido nesse nível. Volto a insistir: os sentimentos não são apenas pessoais; refletem fenômenos de cunho histórico e universal; são comuns e coletivos. Uma necessidade que parece muito pessoal pode exprimir a necessidade comum aos nossos conhecidos, à família como grupo, a um setor da sociedade e até a nossa época (1971, 118-119).

La idea de que lo que se siente con profundidad en el ámbito personal también está en sintonía con sentimientos comunes a la colectividad se comprueba en las obras analizadas a través del grupo familiar. Vamos a observar en adelante cómo, por ejemplo, el deseo arrebatador de Adela por Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* se manifiesta también en el pecho de sus hermanas, así como el deseo prohibido de Hades por su sobrina Perséfone expresa una tendencia incestuosa experimentada por diversas divinidades. La envidia por la belleza de Doroteía que se apodera de D. Flávia en la obra de Nelson Rodrigues, también contagia a las otras primas viudas; e igualmente vemos este mismo sentimiento explotar en el corazón de Afrodita debido a la hermosura de Psique, expresando una lucha entre envidioso y envidiado tan recurrente en otros relatos míticos.

Al comparar el héroe mítico con un personaje moderno constatamos que su manera de relacionarse y de sentir el mundo no es semejante. No obstante, percibimos que en ambos casos los sentimientos que se manifiestan y la manera de actuar no se diferencian tanto. Estamos hablando de los arquetipos –patrones de comportamientos que forman parte del hombre desde siempre– y que tanto en las tragedias antiguas como en el drama moderno se manifiestan a través de las historias escenificadas.

Si queremos dar continuidad a este un movimiento de bajada hacia el interior de las cosas, debemos estudiar las emociones en las obras no desde una visión unipersonal de cada personaje, sino grupal y mítica: «Las peleas familiares, los entusiasmos de los amantes, los arrebatos en el trabajo, tienen trasfondos profundos; ya sean épicas, trágicas o cómicas, las emociones siempre son míticas, mucho más grandes que la vida y a cierta distancia de ella» (HILLMAN, 1999a, 350-351). Por tanto vamos a analizar algunos sentimientos desde su trasfondo mítico a partir del pensamiento de James Hillman, quien nos propone dar un giro en la visión de las emociones al desmitificar algunos conceptos fosilizados y buscar lo que suele ser rechazado.

Siguiendo a este psicoanalista y su particular interés por la sustancia oscura que cargamos en nuestro interior y que luchamos por ocultar porque suelen ser vistos como negativos²²⁸, observamos que las obras seleccionadas exponen formas variadas de estos sentimientos a través de sus personajes. Sólo se llega la luz si se cruza la oscuridad, como lo hicieron Psique y Perséfone en los relatos míticos, y los personajes de Dorotéia y Adela en las obras modernas. Las dos primeras tuvieron que acercarse a seres invisibles como Eros y Hades, las segundas mantuvieron contacto con personajes-ausentes como Pepe el Romano y Eusébio da Abadia, todas ellas habitantes de mundos poblados de deseo.

1.1.1 deseo

Uno de los sentimientos que posee la fuerza poderosa de mover todas las actividades humanas y que se manifiesta en el hombre desde su precaria edad es el deseo. Conforme Spinoza (244): «El deseo es la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella». En su teoría psicoanalítica, Sigmund Freud comenta que existe en el niño

²²⁸ En estudio sobre el lado oscuro, Connie Zweig y Jeremiah Abrams apuntan que poseemos en nuestro interior un Mr. Hyde y un Dr. Jekyll, es decir, «una persona afable en la vida cotidiana y otra entidad oculta y tenebrosa que permanece amordazada la mayor parte del tiempo. Bajo la máscara de nuestro Yo consciente descansan ocultas todo tipo de emociones y conductas negativas» (15).

un deseo natural por poseer a la madre y eliminar al padre por el hecho de que éste constituye un obstáculo a su anhelo, lo que es conocido como «complejo de Edipo».

Al considerar estas cuestiones tanto desde el ámbito del psicoanálisis como de las emociones humanas, notamos que el deseo se manifiesta a lo largo de nuestras vidas de muchas maneras y que muchas veces está asociado a un impulso negativo que lleva al hombre a actuar de forma inconsecuente e irracional, como afirman figuras españolas importantes como Francisco de Rojas Zorrilla– «Y no hay mayor enemigo que nuestro propio deseo»– o Luis Buñuel: «Todo deseo tiene un objeto y éste es siempre oscuro. No hay deseos inocentes».

En los relatos míticos de la antigüedad tenemos la presencia de la hibris (Hybris), que sería un acto desmedido (desmesura) practicado por una persona a consecuencia de un deseo fuera de control. Según esta visión, al dejarse llevar por los impulsos y cruzar la medida, el individuo sufre un castigo por parte de los dioses, quienes le ponen de vuelta dentro de los límites traspasados. En el pensamiento griego antiguo no existía la idea cristiana de pecado sino de Destino, y en el ámbito de las tragedias griegas podemos encontrar diversos tipos de deseos que generan la hibris: el incesto de Hades y Edipo; el parricidio de Orestes y Electra; el adulterio de Clitemnestra y Helena. Para los griegos, Afrodita era la diosa no únicamente del amor y de la belleza, sino además del deseo puesto que estaba vinculado a la atracción física o sexual (Eros). Por tanto, observamos que en la Grecia Antigua los sentimientos asumían una importancia indiscutible ya que lograban penetrar no solamente el corazón de las divinidades que amaban y odiaban, castigaban y perdonaban, sino que además contaban con una deidad específica para representarlos²²⁹.

Al buscar los sentimientos que afloran en las dos obras seleccionadas para este estudio, comprobamos que en ambas la lucha entre el querer y el poder se convierte en algo recurrente. A nuestro entender, las imágenes vinculadas a la religión presentes en algunas escenas de *Dorotéia* (oraciones de las viudas) y de *La casa de Bernarda Alba* (velatorio por la muerte del marido de Bernarda), así como la constante presencia

²²⁹ Según Hillman: «El corazón no es tanto el lugar de los sentimientos personales como el lugar de la verdadera imaginación, la vera imaginatio que refleja el mundo imaginal en el mundo microcósmico del corazón. Los sentimientos se agitan a medida que se desplazan las imágenes» (1999b, 48).

negra del luto en las dos piezas –símbolo de la tradición cristiana–, se convierten en formas represoras para los personajes, recordándoles su compromiso con las leyes divinas e impidiéndoles que cambien el estado de deseo por el de posesión.

Existen diversos trabajos dedicados al teatro rodriguiano que apuntan en sus obras la oposición entre la libertad y la represión, el deseo instintivo y las leyes humanas. Con relación a esta cuestión, Eudinyr Fraga expone en un artículo dedicado a *Dorotéia* que: «O conflito esencial é a antinomia entre o instinto sexual e sua repressão. Mais profundamente, a eterna oposição entre a fecundação (vida) e a esterilidade/impotência (morte)» (1998, 132). Esta idea se corrobora con el análisis hecho por otro investigador brasileño: «As primas D. Flávia, Carmelita e Maura reprimiram inapelavelmente o sexo, em Dorotéia. Um jarro desperta, simbolicamente, a presença masculina, e o jeito é D. Flávia suprimir, também de forma simbólica, as primas que se deixaram seduzir pelo sopro da vida. Dorotéia apaga em si qualquer vestígio de sexualidade» (MAGALDI, 1992, 29).

Por su parte, ya se ha señalado, entre otras lecturas posibles, que los personajes encerrados en *La casa de Bernarda Alba* sirven para cuestionar la represión femenina y que el sentimiento de libertad en oposición a la opresión escenificada es una forma alegórica de representar la España de aquel entonces²³⁰. En su estudio sobre la mujer en el teatro de Lorca, Concepción Argente del Castillo Ocaña considera que «este universo femenino, fundamentalmente doméstico, tiene su propio discurso, su propia manera de reinterpretar las historias de procedencia masculina, por lo códigos vigentes en los que se realiza, sea la Historia, la Literatura, la página de periódico o el qué dirán.(...) sólo la historia que se puede convertir en sentimiento, en emoción, es la que pervivirá en esa oralidad femenina y también en la escena y en el espectador, recogida por nuestro poeta» (242). De este modo, en las dos obras los personajes femeninos explicitan que existe una batalla entre el querer y el poder. En el final de segundo acto

²³⁰ Ricardo Doménech apunta que «En la primera lectura de *La casa de Bernarda Alba*, encontramos un testimonio y una crítica de cierto tipo de sociedad patriarcal: de la infelicidad y del sufrimiento que esa sociedad provoca». Más adelante, agrega: «Bernarda es una mentalidad: la mentalidad reaccionaria, la mentalidad de la vieja derecha española» (1985, 191-193). Siguiendo esta línea, Julio García Morejón advierte que «es un retrato fidedigno del fondo moral y de las formas de comportamiento de determinadas familias castellanas que vivían bajo las más estrictas leyes patriarcales. Sólo que aquí se han invertido los papeles, y es la madre la ejecutora de las leyes» (1998, 213).

vemos a la hija menor de Bernarda desafiando a su hermana Martirio: «ADELA – Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido» (177). En *Dorotéia* existe un momento en que D. Flávia asume que su poder es limitado ya que no puede matar a su hija. «D. FLÁVIA – Não posso... Queria, mas não posso... (persuasiva) Escuta: ela não aceitaria uma morte que viesse de mim, que eu lhe desse» (244).

No obstante, al enfocar las imágenes del interior del texto y analizar los sentimientos que nos transmiten, vemos que el querer de estas mujeres abarca otros significados. Las hijas de Bernarda hablan del querer humano, que por extensión incluye al de la mujer, por reencontrar una esencia natural que ha sido reprimida por la realidad. Según Freud, la historia del hombre es la historia de la represión, por lo tanto, lo que estas mujeres «quieren» es manifestar su verdadera naturaleza, pero no «pueden» debido a las reglas sociales y familiares.

Es indiscutible que en las dos piezas el deseo por lo masculino se manifiesta de forma latente y nos conduce a este espacio de represión y deseo. Sin embargo, para los personajes de las historias, este sentimiento simboliza algo mayor. Tras este ardiente querer femenino hacia las figuras de Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* y a Eusébio da Abadia en *Dorotéia*, existe la manifestación de una fuerza vital que trasciende la oposición hombre y mujer. Se trata de cuestiones del ser humano general, es decir, de sentimientos impersonales que abriga el interior tanto de lo masculino como de lo femenino. Como bien ha matizado Jung, hombres y mujeres poseen no sólo aspectos biológicos del sexo opuesto como hormonas y genes, sino además elementos psicológicos: *ánima* (principio femenino en el hombre) y *ánimus* (principio masculino en la mujer).

Así que creemos que aquello que en verdad atrae a estas mujeres no es el cuerpo masculino con su diferencia anatómica sino la forma simbólica que posee lo diferente, es decir, conocer el misterioso masculino. Rollo May advierte que «La mujer y el hombre encuentran su auténtica identidad sólo cuando se hacen totalmente presentes uno ante el otro. Descubren que se necesitan, no sólo física sino también psicológica y espiritualmente» (266). Por tanto el deseo en estas mujeres nace debido a la ausencia del otro. En *La casa de Bernarda Alba*, las jóvenes sienten atracción por la imagen

arquetípica masculina (configurada en el Romano, quien tiene un modelo de vida libre y seductora) y cuanto a *Dorotéia*, las mujeres quedan seducidas por un par de botines (representación viril de Abadias, el prometido de Das Dores).

El relato de Psique nos muestra una situación parecida con la presencia de un ser masculino (Eros) y otro femenino (Psique) que evolucionan a través de la experiencia del deseo por la parte ausente: «Psique dio las gracias a su marido y, ya más alegre, le dijo: Antes morir mil veces que perder a felicidad de nuestra unión» (112). Este mito nos muestra una situación que se ajusta a ambos sexos, como correctamente expresa Hillman (1984, 62) al hablar de Psique: «Este mito tem a vantagem de ser igualmente válido tanto para o homem quanto para a mulher. É uma história de relacionamento entre os sexos, entre os opostos constituintes no interior de cada sexo».

Como ya hemos señalado, para el psicoanálisis el deseo no es lo mismo que una necesidad biológica individual, puesto que ésta anhela algo concreto que puede complacer a un individuo, en cambio aquél nunca logra la satisfacción en su plenitud. La obsesión de las mujeres en *Dorotéia* por un par de botines desatados no significa que quieran al prometido de Das Dores, sino que aspiran acercarse a la energía vital masculina. La atracción de las jóvenes en *La casa de Bernarda Alba* por Pepe el Romano no se restringe a un deseo de poseer físicamente a un varón de su pueblo, sino que representa la conquista de un cuerpo prohibido y deseado por las otras hermanas.

D. FLÁVIA – Pensas...

MAURA (*completando*) – ...em botinas!

D. FLÁVIA (*num sopro*) – Em quê?

MAURA – ...em botinas e muitas... vejo, em toda parte (*baixa a voz e conclui*) botinas...

CARMELITA (*fascinada*) – DESABOTADAS?

MAURA (*no seu pavor*) – Desabotadas, sim...

D. FLÁVIA (*num grito feroz*) – Não!

MAURA (*feroz, também, e na sua euforia*) – Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem vôos... (*em adoração*) e sim botinas... (227)

ADELA – Por eso procuras que no vayas con él. No te importa que abrace a la que no quiere; a mí, tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias, pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también, lo quieres.

MARTIRIO. (*Dramática*) – ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero! (201).

Queremos decir que este deseo nace por el hecho de existir un límite²³¹, o sea, como en el Edén, si no existiera la negación no existiría una voluntad tan intensa, ni tampoco una trasgresión. El hombre es un ser deseante y este sentimiento está vinculado a diferentes necesidades desde el nivel carnal y concreto hasta el mental y abstracto. Por tanto, el objeto de deseo no siempre va a caracterizarse como algo real y a menudo puede ser algo simbólico que implica otros valores.

Al establecer un paralelismo entre estas dos obras modernas y el mito de Perséfone y Psique, comprobamos que en cada historia el deseo opera como un elemento de transformación. En todos los relatos el conflicto se instaura porque existe una lucha entre seres deseantes y otros deseados. En el mito de Perséfone, esta joven virgen, hija de Deméter, fue deseada por su tío Hades, quien la rapta y la convierte en esposa en su reino del inframundo –«...su hija de gráciles tobillos, a la que Aidoneo²³² raptó (se lo concedió Zeus de grave tronar, que ve en la distancia)» (vv. 2 y 3). En el mito de Psique se hace referencia a su deseo por conocer el rostro de su amante –«el deseo que tengo de conocer al menos el retrato de su cara...» (117)– y luego por recuperarlo cuándo éste la abandona porque ella prefirió creer en sus hermanas más que en su

²³¹ Con relación al límite que desencadena el deseo, las ILUSTRACIONES 17 y 18 del anexo fotográfico muestran imágenes con objetos que expresan esta condición en las obras analizadas.

²³² Transcribo a continuación la nota explicativa del editor: «Otro nombre de Hades, el rey de los muertos. Hades, Zeus y Deméter son hermanos por parte de padre (Crono) y de madre (Rea); a su vez, Perséfone es hija de Zeus y Deméter: por tanto, Hades es su tío» (TORRES GUERRA, 2001, 49).

Amor: «sentía un creciente deseo, si no de aplacar su cólera con las caricias de una esposa, al menos de desarmarlo con los ruegos de una esclava» (133).

Como hemos observado, los mitos nos muestran la dimensión humana y hablan de verdades profundas a través de las imágenes presentadas. En una primera lectura se podría concluir que es un sentimiento negativo que siempre conlleva dolor. El deseo incestuoso desencadenó la separación de Deméter y Perséfone, acción que trajo sufrimiento a madre e hija puesto que no pudieron volver a vivir juntas todos los días como antes; el deseo vacilante provocó que Psique creyera más en sus hermanas que en sus sentimientos y que al contemplar el rostro del Amor pagase el precio de la separación. A su vez, en las obras modernas estudiadas observamos cómo el deseo invade de modo poderoso el pecho de algunos personajes:

ADELA – ¡Él me quiere para su casa!

MARTIRIO – ¡He visto cómo te abrazaba!

ADELA – Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma.

(178).

D. FLAVIA – Só tuas chagas nos poderão salvar... olha no teu ombro...examina tua pele...Nada ainda?

DOROTÉIA – Nada!

D. FLAVIA – Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?

(Ilumina-se, no fundo da cena, o jarro; as duas voltam-se maravilhadas)

DOTOTÉIA – O aviso... a minha sina... *(cai, de joelhos, diante das botinas)* Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte. (250-251).

Como verificamos en las citas anteriores, tanto Adela en la obra lorquiana como Dorotéia en el texto del brasileño intentan huir de los deseos prohibidos. No obstante, este sentimiento actúa como una fuerza incontrolable sobre estas jóvenes. En relación

a su poder, sostiene Gustavo Dessal: «Si el sujeto no es poseedor de su deseo, como si de un elemento de su patrimonio se tratase, si no nada libre en el asunto, es porque más bien el deseo a él le posee, lo determina, y en ello encontramos siempre la marca de un deseo antecedente» (56). Por ende, más allá del deseo exclusivo de la mujer por el sexo opuesto, se esconde un sentimiento básico y universal que es la atracción por el otro que puede manifestarse tanto en el hombre como en la mujer. Por lo que se refiere a la expiación en las dos obras modernas, el deseo prohibido de Adela por su cuñado la conduce a la destrucción en el final de la pieza, al igual que la belleza pecaminosa de Dorotéia le hace sufrir el castigo impuesto por su prima.

No obstante, si el deseo no hubiera actuado en la vida de estos personajes no habría existido una expansión interior en los seres implicados. Para que Perséfone pasase de hija a señora y de doncella a mujer tuvo que vivir la dolorosa experiencia de ser alguien deseado y raptado por el impulso de un deseo, del mismo modo que para Psique iluminase a Eros y conociera tanto la faceta bella como dolorosa del Amor tuvo que experimentar la separación y el deseo por la integración (Alma y Eros). Si Adela hubiese resistido al deseo arrebatador por el Romano no habría conocido como es el goce carnal de los amantes, ni tampoco Dorotéia habría tenido la experiencia de engendrar un hijo si no se permitiera que se manifestase su deseo por entregarse a lo masculino. Por tanto, deberíamos desvincular la idea de negatividad de la del deseo, pasando entonces a verlo como una energía vital y transformadora. Sin embargo, este actuar a través de la fuerza del deseo casi siempre conlleva el despertar de otro sentimiento que intensificará el conflicto entre los seres: la envidia.

1.1.2 envidia

En muchos relatos míticos encontraremos dioses envidiosos ya que para los antiguos griegos éstos poseían virtudes y vicios semejantes a los seres humanos. En aquella cultura, la personificación de la envidia y de los celos era Ptono, que era hijo de Nix (noche) y Érebo (oscuridad). Para los romanos la Envidia (Némesis para los griegos) asumía la forma personificada de una diosa y así aparece representada en las Metamorfosis de Ovidio y en el mito de Narciso es la responsable de que el bello

joven se enamore de su propia imagen reflejada en un río. Este sentimiento que se manifiesta a lo largo de las obras que estamos analizando también forma parte de los mitos de Psique y Perséfone. Al buscar un paralelismo entre las dos obras modernas (*La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia*) con los dos relatos míticos (Psique y Perséfone), percibimos que cada una de las historias expone, a su modo, sentimientos destructivos entre mujeres.

En la obra lorquiana se encuentran cinco doncellas encerradas sin contacto con lo masculino, siendo Adela, por ser la más joven y hermosa de todas, la desencadenante de la envidia en las hermanas. Al respecto, Poncia le habla a Adela sobre sus cualidades en relación a las demás: «Pepe hará lo que hace todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésta eres tú» (156). En el texto del brasileño, por su parte, existen tres primas horrosas que igualmente sienten envidia de la prima Dorotéia porque ésta posee la belleza física. El tema de la belleza como símbolo de maldición, por tanto, será algo recurrente a lo largo de esta obra como culpa que su hermosa protagonista debe expiar. Así lo explicita D. Flavia cuando le dice a Dorotéia: «Seria para livrar você mesma de sua beleza...» (214).

De este modo, ambas obras discuten la estética de lo bello y de lo feo, tema que está en sintonía con la psicología profunda que detiene su mirada en los aspectos patológicos y deformes del alma humana. Hillman aclara que: «El intento, por parte de la psicología arquetípica, de restituir las enfermedades a los dioses es al mismo tiempo un intento de rescatar de la fealdad secular tanto a los dioses como a las enfermedades» (1999b, 90). Y concluye «Seguir las señales de la belleza y de la fealdad es un modo afrodítico de imaginar la individualización, un modo que mantiene a Psique en el templo de Afrodita durante todo el tiempo que pasamos en el mundo creando alma» (1999b, 92).

La belleza como elemento desencadenante del conflicto entre mujeres también será tratado en el relato de Psique, donde encontramos a una Afrodita enfurecida por qué los mortales se han puesto a admirar la hermosura de una mortal como Psique. «Cuando por la mañana sale la virginal doncella, se ofrecen víctimas propiciatorias y banquetes sagrados a Venus, invocando su nombre aunque esté ausente; y cuando la joven cruza una plaza, la gente se aglomera para implorar su protección ofreciendo

guirnaldas y flores. “Este exagero traspaso de honores divinos a favor de una simple mortal inflamó de violenta cólera a la verdadera Venus...”» (100-101). Idéntico sentimiento se manifiesta en las dos hermanas de Psique tras visitar el maravilloso palacio donde ella vive con suntuosidad y un marido afortunado: «Las ilustres hermanas volvían a casa corroídas por la enconada hiel de la envidia...» (113). En el relato de Perséfone, de modo semejante, su hermosura va a despertar la inclinación incestuosa de su tío Hades, quien la rapta y la convierte en señora de su reino. Es importante destacar, pues, que tanto la belleza de Psique como la de Dorotéia generan la admiración en los hombres y, sin embargo, ningún hombre las quiere como esposa. Al igual que la hermosura virginal de Perséfone y Adela despierta en Hades y Pepe un deseo incontrolable de poseerla, no obstante esta atracción no se configura como un deseo lícito –una es la sobrina, la otra, la cuñada. En las obras estudiadas, ambas tienen conciencia de poseer una belleza notable y ello se explicita a través de sus propias voces: «DOROTÉIA –...Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...» (251). «ADELA –...No quiero perder mi blancura en estas habitaciones» (142).

En cualquier caso, como se puede notar la Belleza es una característica que está presente en los cuatro relatos. Sin embargo, no debemos restringir este vocablo a la idea vulgar de cualidad, ni tampoco a un modelo ejemplar que sirva de parámetro para que algo sea bello, comprensión propia de una visión positivista. Más bien apuntamos a la noción de Hillman (1999b, 72-73), quien aclara que «Si la belleza es inherente al alma, entonces ha de estar presente en todas sus manifestaciones. Esa revelación es esencia del alma– la auténtica aparición de Afrodita en la psique (...). La belleza no es un atributo como pudiera serlo el velo que envuelve a una virtud, o sea el mero aspecto estético de la apariencia. Es la propia apariencia».

La belleza es, en este sentido, un componente dramáticamente estructural que genera el sentimiento de envidia entre los personajes, estableciendo una relación de competitividad en la cual cada una pasa a mirar a otra como una rival. Para que un personaje pueda tener o recuperar algo hace falta que el otro sea castigado o eliminado, lo que a su vez genera una relación competitiva. En una comparación entre

los personajes de las obras podemos ilustrar esta actitud emocional de la siguiente manera: el personaje1 envidia el personaje2 porque éste posee algo deseado (objeto).

Historia	PERSONAJE 1	OBJETO	PERSONAJE2
<i>Dorotéia</i>	primas	Belleza	Dorotéia
<i>Psique</i>	Afrodita	Belleza	Psique
<i>LCBA</i>	Hermanas	Belleza	Adela
<i>Perséfone</i>	Deméter	Bella Perséfone	Hades

Como hemos explicado antes, las primas de Dorotéia quieren castigarla porque ésta posee lo que les falta a ellas: la belleza; y esta cualidad física será el objeto de deseo y rechazo entre estas mujeres. En el relato de psique, encontramos una diosa (Afrodita) que envidia la hermosura de una mortal y este sentimiento también genera el deseo de punición a la otra. En la obra lorquiana, las hermanas de Adela envidian su belleza veinteañera que ha conquistado a Pepe y por eso la persiguen. En el relato de Perséfone, ésta será objeto de disputa entre dos deidades: la madre (Deméter) intenta recuperar a su hija que está en manos de su tío, quien, al enamorarse de su belleza virginal, la roba del seno materno y la lleva a su reino de las profundidades. En la disputa entre Deméter y Hades por Perséfone, aquella decide punir a los mortales volviendo la tierra infértil: «...nunca el fruto de la tierra haría brotar, hasta ver con sus ojos a su hija de hermoso rostro» (vv. 332 y 333). A nuestro modo de ver, aunque de forma inconsciente, la envidia se manifiesta en Deméter, puesto que quiere algo que no posee ya, que pertenece ahora a otra persona.

Lo que comprobamos es que estos personajes quieren adueñar (o destruir) la belleza porque ésta les fascina, por lo que percibimos en cada relato la existencia de una contradicción: la belleza como elemento destructivo, la envidia como sentimiento

evolutivo²³³. Si la belleza en Dorotéia, Adela y Psique será su maldición, los seres envidiosos (las primas de Dorotéia, las hermanas de Adela y Afrodita) les ayudarán inconscientemente en su progreso personal²³⁴.

Espacialmente, la envidia emerge en estos relatos en el ámbito familiar. En *Dorotéia y Psique*, a través de las primas viudas de aquella y de las hermanas de ésta, quienes, al no soportar su felicidad, la llevan a perder a Eros; en *La casa de Bernarda Alba* y *Perséfone* a través de las hermanas de Adela y la madre de la joven Kore, quien no acepta que Hades se la haya robado. Este emplazamiento de la familia como centro donde aflora la envidia nos remite a muchos otros relatos míticos como el bíblico, en tanto que componente fundacional del ser humano, como evidencia la historia de los dos primeros hermanos de la humanidad: el pastor de ovejas Abel y el labrador de tierras Caín, pues éste creía que Dios amaba más a su hermano y lo matará por envidia. Como vemos, cuando Eros propone a Psique que tenga cuidado con la familia revela que es conocedor de que es un ambiente, dada la convivencia tan íntima que lo caracteriza, propicio para desatar la envidia. Como Adela, Perséfone es una joven inexperta que necesitará vivir una dura experiencia para alcanzar la madurez del verdadero alcance del espacio familiar.

Se suele entender la envidia como un sentimiento negativo, ya que hace manifestar un intenso deseo por algo poseído por otro, y así es considerado en la enseñanza cristiana al constituir uno de los pecados capitales²³⁵. Spinoza opina que «Por el solo de imaginar que alguien goza de una cosa, amaremos esa cosa y desearemos gozar de ella. Ahora bien imaginemos que se opone a esta alegría el hecho de que él goce de esa misma cosa; por consiguiente, nos esforzaremos para que no la posea» (215).

²³³René Huyghe (22) apunta que «Cuando el artista se adueña de la angustia, de la fealdad, incluso del horror, es para mostrar que también tienen su belleza. Todo cuanto el arte toma, a partir del instante en que lo aprehende, es para llevarlo más adelante, más alto, en una dirección que lo que el arte se anexiona es para transfigurarlos, para conducirlo hacia un estado mejor que justificaría la adhesión de los seres a que será ofrecido».

²³⁴En un estudio sobre la psicología femenina, Robert A. Johnson apunta que Afrodita es el elemento que impulsa la evolución de Psique y señala: «La antigua vía, la naturaleza de Afrodita, es regresiva. Incita a la mujer a regresar a la inconsciencia, mientras la obliga al mismo tiempo a avanzar hacia una nueva vida...a veces con gran riesgo» (33).

²³⁵ Según López-Pedraza: «De la sombra provienen emociones muy profundas que nuestra cultura cristiana, desde su polarización maniquea, llama “sentimientos negativos”. (...) La envidia nos va a dar una perspectiva histórica, nos va a mostrar lo que es una emoción, en la concepción cristiana, aparece más cargada de negatividad y se vuelve más sombría» (2006, 54-55).

Aquellos que experimentan la envidia son, muchas veces, tomados por emociones destructivas puesto que convierten en enemigo a la persona que dificulta la conquista del objeto en cuestión. Sin embargo, queremos plantear un valor distinto a la envidia al considerar que tras su aparente rasgo inferior y destructivo, existe una fuerza regeneradora fundamental para el desarrollo humano.

El deseo de tener algo que otro posee conlleva una experiencia transformadora tanto para el envidioso como para su oponente. Si tomamos como ejemplo las historias estudiadas, vemos que en *La casa de Bernarda Alba* las hermanas de Adela también la envidian porque ésta es deseada por Pepe y a partir de este conflicto cada personaje vive pruebas distintas. La envidia se manifiesta de forma silenciosa en la relación de estas jóvenes, provocando sentimientos en el pecho de cada una que las hace olvidar los lazos consanguíneos y considerar a la otra como una rival. En este sentido, Poncia afirma: «Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvidan hasta la sangre» (195). De igual modo, en *Dorotéia* las primas olvidan su parentesco con ésta y la rechazan desde el principio de la obra porque Dorotéia posee las cualidades que a ellas les faltan: «AS DUAS [Maura y Carmelita] (*como se cuspissem*): – Linda! / D. FLAVIA (*ampliando a ofensa*) – E és doce... Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta» (206-207).

Para que Dorotéia y Adela puedan convertirse en protagonistas de las historias es menester la presencia de sus antagonistas, y de la misma manera es necesario que las envidiosas primas y hermanas experimenten la envidia²³⁶ para alcanzar importancia en la trama dramática. Si nos trasladamos a los relatos míticos, vemos que Psique solamente logra contemplar el rostro de Eros gracias a la envidia de sus hermanas, quienes la hacen desobedecer a su amante, y del mismo modo sólo conocerá las etapas de la conquista del Amor a través de las pruebas impuestas por la envidiosa Afrodita.

En el mito de Perséfone, ésta será objeto de disputa entre dos dioses: una madre (Deméter) que intenta recuperar a su hija que está en las manos de un tío incestuoso (Hades).

²³⁶ Las ILUSTRACIONES 19 y 20 del anexo fotográfico exhiben escenas en *La casa de Bernarda Alba* y en *Dorotéia* en que se destaca este sentimiento.

Lo que quisiéramos añadir es que en una interpretación «diurna»²³⁷ –si usamos un concepto hillmaniano–, la Envidia sería considerada como un sentimiento destructivo, y, sin embargo, tras de este rasgo se oculta una fuerza transformadora una vez que sólo nace algo nuevo cuando se elimina otro. La visión de las cosas da un giro cuando planteamos observarlas desde la perspectiva del mundo de abajo, como si estuviésemos de patas arriba: «El inframundo es inverso al mundo diurno y, por lo tanto, su comportamiento será el reverso, perverso. Lo que es mierda desde la perspectiva del mundo diurno (o lo que Freud llamaba residuos diurnos) se convierte en alimento para el alma cuando estamos del revés» (HILLMAN, 2004a, 65). Y en este sentido adquiere dimensión otro tema recurrente en los relatos míticos, el rapto de una virgen. Cuanto más inocente y pura es la joven (como Adela y Perséfone), más atraída se siente por el ser misterioso (como Pepe y Hades), jóvenes que para ampliar su conciencia necesitan superar el miedo y acercarse a lo desconocido, lo que conlleva una experiencia enriquecedora con independencia de que pueda derivar en conclusiones trágicas. Un ser invisible (los botines en *Dorotéia* y Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*) y proveniente de la oscuridad (Hades y Eros en los relatos de Perséfone y Psique) es, pues, el que las posibilita ver lo oculto.

En suma, en cada relato la envidia se manifiesta entre las mujeres y las hace interactuar de forma asimétrica entre sí –Dorotéia y las primas, Adela y las hermanas. Gracias a este planteamiento dramático, se nos ayuda a conocer una parte fundamental que alberga todo ser humano, aunque para que se produzca este conocimiento sea necesario poner en lucha el amor y el odio.

1.1.3 amor-odio

En la mitología griega existía una oceánide cuyo nombre Estigia derivaba de *stygeo* (odiar, detestar) y, a diferencia del sentido negativo común que suele atribuirse a este sentimiento, los griegos lo veían como un principio ordenador: «es la fuente más

²³⁷ Hillman aclara que «Por diurna y luz diurna no quiero dar a entender el mundo cotidiano, sino la visión literal de cualquier mundo en el cual las cosas parecen ser tal como se nos presentan, y no hemos profundizado en su lado oscuro, su sombra nocturna» (2004a, 28).

profunda de la moralidad de los dioses, ya que ante sus aguas hacen sus juramentos, lo cual implica que el odio desempeña un papel esencial en el orden universal de las cosas» (HILLMAN, 2004a, 92).

Podríamos considerar que en las profundidades de estas aguas se oculta el amor, sentimiento que nace de la misma fuente que el corazón. En la Grecia antigua había *filia*, *eros*, *ágape* y *storge*, conceptos para expresar las diferentes formas de amor: entre amigos, sexual o romántico, incondicional y familiar. Hoy día existe una tendencia a empobrecer la dimensión de este sentimiento y a utilizar solamente una palabra (amor) cuando hablamos de algo tan complejo y multifacético, como evidencia la banalización de la imagen de Eros, reducida a un niño con alas y flechas que se regala en el día de San Valentín.

Según Hillman, las imágenes del amor en términos mitológicos no se limitaban a un sentimiento humano, ni tampoco a un único dios o estilo²³⁸, sino que se mostraban de modo popular y multitudinario, abarcando una constelación de dioses más allá de que en las cosmogonías se referían a Eros como la personificación del amor. Al hablar de otra divinidad relacionada con este sentimiento, el psicólogo norteamericano afirma que: «Aun si nos limitamos al personaje de Afrodita, o Venus, como se la ha llamado desde los romanos, veremos que su amor es un complicado compendio de mitos: sus enredos con Ares, o en las alturas de Urano, o en las olas de Poseidón, o con los artefactos concretos de Hefesto; ahora se enfrenta a Artemisa o a Hera y Atenea, o forma un triángulo con Eros, y, por tanto, se enemista con Psique» (HILLMAN, 1999a, 362-363). También para Spinoza, el amor y el odio son sentimientos ambivalentes «Si imaginamos que una cosa que suele afectarnos de tristeza se asemeja en algo a otra que suele afectarnos, con igual intensidad, de alegría, la odiamos y amaremos a la vez» (1975, 200).

²³⁸«En algunos dioses vemos estilos de amor que aparentemente no tienen nada que ver con el amor: Atenea ama a Ulises aconsejándolo, protegiéndolo y favoreciendo su reencuentro con Penélope; Hermes ama a Príamo y por ello rescata en plena noche, con una estratagema clandestina, el cuerpo ajusticiado de su hijo. Cada dios ama a su estilo, cada vez que Zeus impone amor a un humano sobreviene un desastre colosal con un resultado extraordinario, pero distinto de los catastróficos resultados que tienen las percusiones de Apolo» (HILLMAN, 1999a, 362).

Como se constata, en los relatos míticos el amor asume una diversidad de formas y conlleva la manifestación de otro sentimiento como el odio, el cual representa un rechazo a una persona, cosa o situación y está vinculado a la enemistad, el disgusto y la aversión. El amor y odio andan casi siempre paralelos buscando el mismo objetivo: el placer a través de la destrucción del oponente y de la posesión del amante. Al citar a Freud, Hillman apunta: «el odio tiene el mismo objetivo que el amor. Ambos buscan el placer, para lo cual el odio emplea el ego con objetivo de destruir el dolor. Cada uno de nosotros se convierte en hijo de Esfinge cuando nos embarcamos en la lucha contra el dolor, justificando nuestras victorias y el celo en la destrucción en términos de “auto-preservación” y de “desarrollo del ego”» (2004a, 93). Por tanto, no podemos hablar de odio sin relacionarlo al amor y la misma relación se percibe en las obras estudiadas, en la que el vínculo entre ambos sentimientos se evidencia en cada episodio.

En *La casa de Bernarda Alba* el personaje de Adela vive una relación de odio o repudio por sus hermanas y madre en la misma proporción que nutre un amor pasional por Pepe el Romano. Es decir, cuanto más quiere al joven, más aversión siente por sus familiares que le dificultan la conquista. A su vez, en *Dorotéia*, en la medida que el personaje Das Dores demuestra estar enamorada de su pretendiente, más su madre la maldice. Aunque existe una fuerte represión ejercida de forma acentuada por Bernarda en una obra y por D. Flávia en la otra, personajes que personifican el odio²³⁹, el impulso amoroso se manifiesta de forma indomable en las jóvenes. Vemos entonces que sus hijas sucumben ante el amor erótico que es más intenso y natural que cualquier regla social²⁴⁰:

DAS DORES – Sou maldita... Mil vezes maldita... Mas olha: (*ergue as duas botas nas mãos*).

D. FLÁVIA – Não!

²³⁹ Al respecto del odio, en las ILUSTRACIONES 21 y 22 del anexo fotográfico se pueden ver imágenes de las dos obras relacionadas con este sentimiento.

²⁴⁰C. Brian Morris advierte: «In suggesting that the fate of Adela as mistress and of Adelaida as *novia* and wife would be the same, Lorca makes one more comment on marriage. The union sanctioned by religion and society matters nothing to Adela in comparison to one forget by sexual attraction; Pepe's whistle is more compelling than Bernarda's cane...» (1990, 52).

(*D. Flávia defende com o leque o ameaçado pudor*).

DAS DORES – Minhas mãos pousadas... Quietas... Queria que minhas mãos morressem assim... Podes-me amaldiçoar...

D. FLÁVIA – Já te amaldiçoei!

DAS DORES – ...quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu... (240).

BERNARDA – ¡Esa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela.*)

ADELA. (*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*ADELA arrebatata un 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 (203).

Igualmente este sentimiento de amor y odio por un familiar se evidencia en los relatos míticos que estamos estudiando. En uno, encontramos a Hades enamorado de su sobrina Perséfone hasta el punto de raptarla y el odio que dicha acción genera en Deméter ante la pérdida de su hija: «...a la inmaculada Perséfone de la oscuridad sombría a la luz trajera junto a los dioses, para que su madre al verla con sus ojos depusiera su ira» (vv. 337, 338 y 339). En otro, vemos brotar el odio en el corazón de Psique por el monstruo que amenaza su vida y el amor por su esposo invisible, sin saber que se trata de la misma persona: «...odia al monstruo y ama al marido aunque constituyen la misma unidad física» (123). Psique y Deméter están decididas a recorrer infierno, tierra y cielo para volver a ver al ser amado perdido: «Entretanto, mientras Psique recorría ansiosamente el mundo en busca de Cupido...» (128); «...durante nueve días, por la tierra la venerable Deo vagó portando antorchas prendidas en las manos...» (vv. 47 y 48). Sin embargo, en el mismo pecho habitan también el odio por aquellos que las separaron del ente querido: «La segunda parte de la dura venganza tampoco se hizo esperar. Efectivamente, Psique, reemprendiendo su marcha al azar, llega a otra ciudad donde, en condiciones análogas, vivía su segunda hermana...la llevó rápidamente a la roca, donde cayó y murió de la misma manera»

(p.128); «...ella siente una ira terrible, y con los dioses no se mezcla...» (vv. 354 y 355).

En muchas escenas de *Dorotéia* el odio que corroe a las mujeres se debe a la belleza corpórea femenina que tiene el poder de evocar en los hombres un deseo erótico. «DOROTÉIA –Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava...» (205). Ellas quieren eliminar cualquier tipo de amenaza, inclusive auto-destruyéndose: «A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor...Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...»(207). En cambio, en *La casa de Bernarda Alba* hay un odio familiar que se instaura debido a la guerra entre hermanas por el mejor partido del pueblo: «BERNARDA – ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras...» (170). También existe el odio de la familia del fallecido esposo de Bernarda hacia ella: «La gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto, y le hicieron la cruz» (118).

En cuanto al amor, Hillman expone que este sentimiento tiene una inclinación hacia abajo: «hay un amor hacia lo inferior, y no solamente un Eros estirando los brazos hacia el horizonte de los otros. Este amor hacia lo inferior apareció a lo largo de toda la antigüedad en la forma de estatuas de Amor, las alas plegadas y su antorcha apuntado hacia abajo. El mismo anhelo por las profundidades fue tomado literalmente en el Romanticismo e incluso actuado en pactos de amor suicidas»(HILLMAN, 2004a, 56-567). La fuerza transformadora del amor-odio implica una experiencia de vida-muerte, como vemos en las obras estudiadas con el suicidio de Adela y la muerte simbólica de la otra Dorotéia.

Estos dos personajes viven la experiencia de una jornada mítica semejante a la vivida por Psique y Perséfone, una vez que traen a la escena imágenes de transfiguración. Joseph Campbell señala acertadamente que «la travesía del héroe mitológico puede ser, incidentalmente, concreta, pero fundamentalmente es interior, en profundidades donde se vencen oscuras resistencias, donde reviven fuerzas olvidadas y perdidas por largo tiempo que se preparan para la transfiguración del mundo» (1959, 34). Si en la obra lorquiana la hija menor de Bernarda es una joven dividida entre el amor familiar (madre y hermanas) y el amor carnal (Pepe), en el relato mítico Perséfone también es

una joven doncella que vive la dualidad entre amor maternal (Deméter) y el amor erótico (Hades). Ambas tienen dos mundos en oposición: un mundo instintivo y oscuro que arrastra a Perséfone hacia abajo (inframundo); un mundo natural y erótico (extra-hogar) que atrae Adela hacia fuera de la casa.

En este sentido, es importante destacar que los encuentros amorosos tienen relación con la oscuridad: Adela es atraída por Pepe en la oscuridad de una noche, al igual que Perséfone es raptada al mundo de las tinieblas de Hades²⁴¹. A nuestro modo de ver, el amor tampoco es el fin de estas trayectorias, ya que ambos relatos no terminan cuando las jóvenes conocen a sus amantes, sino que esta experiencia amorosa abre una puerta para transformarlas en otra persona. Para que se logre la luz de un conocimiento nuevo, una tiene que atravesar la puerta que separa el mundo interior y el exterior de la casa de Bernarda, la otra ha de cruzar el umbral entre la vida terrenal y subterrenal de Hades. El amor nos enseña que el dolor y las duras pruebas son sólo un camino para llegar a una conciencia más profunda – inclusive, para que nazca una nueva criatura, una parte de la antigua debe morir. Así que la Adela-doncella y la Perséfone-muchacha (Kore) dan paso a la Adela-mujer y a la Perséfone-señora (del inframundo). La fusión de los dos mundos exteriores, pues, sería una extensión del mundo interior en el que cada una de ellas deberá encontrar su esencia femenina.

La cuestión de la dualidad se evidencia aún más en *Dorotéia* puesto que existe un doble personaje, una Dorotéia pura que está muerta y otra que vivió en la prostitución. «Nossa família tinha duas mulheres com esse nome... uma que morreu e a outra que largou tudo, deixou a casa...» (199). Los diversos amores que ella ha experimentado solamente representarían un recorrido en su trayectoria para que su ser alcanzara la madurez. Psique también vive un antes y un después a partir de su encuentro con el amor (Eros), dejando de ser la joven que despertaba fascinación en los hombres para convertirse en la amante de Eros: «Psique se enamora del Amor. Arde en ella con creciente intensidad la pasión por el dios de las pasiones...» (124).

²⁴¹ Conforme Hillman: «El amor ciega para extinguir la falaz visión cotidiana, de tal manera que pueda abrirse otro ojo que sea capaz de percibir de alma a alma. La perspectiva habitual no puede ver a través de la espesa piel de las apariencias: del aspecto que tenemos, de lo que llevamos puesto o de nuestro estado. El ojo ciego del amor penetra en lo invisible...» (2000, 110).

Tanto Dorotéia como Psique experimentan ámbitos amorosos en que en las apariencias se oponen: la primera, entre el amor sagrado de la familia y el amor profano del mundo, mientras que la segunda, entre el amor mortal de un amante oculto y el amor inmortal de una divinidad revelada (Eros). Por causa del odio que ellas hacen despertar en el pecho de D. Flávia y Afrodita, cada una tendrá que expiar sus errores a través de duras pruebas: una va a acostarse con el enfermo Nepomuceno y la otra, bajar al inframundo.

Las imágenes que se presentan en los textos estudiados poseen rasgos mitológicos ya que también expresan la lucha de un ser por integrar dos partes separadas, las cuales aunque diferentes, se complementan. En el momento en que Psique conoce a Eros, descubre el amor que llevaba dentro de sí, por tanto, encontrar al otro es hallarse a uno mismo²⁴². Si en las obras modernas hallamos dos personajes femeninos que logran unir formas de amor distintas (Adela: familiar/carnal; Dorotéia: profana/sagrada), en los relatos míticos vemos a dos jóvenes que logran transitar mundos diferentes (Perséfone: supramundo/inframundo, Psique: alma/amor), lo que resulta en una transformación.

Así pues, debemos entender que el amor (Eros) no es tan simple en la vida de los personajes, ni en la vida en los seres mitológicos ya que aspira conectar partes separadas (HILLMAN, 2004a, 57). La historia de Eros y Psique ilustra bien el intento de unión entre un ser mortal y otro inmortal, entre la materia (cuerpo) y el alma (psique), hecho que desencadena una lucha entre el amor y el odio y la superación de sus diferencias. En palabras de Hillman, la enseñanza de este relato es que el amor «no es ya un fin sino un medio de lo humano, el regreso de la psique humana a su esencia imaginal no humana. (...) el juego no consiste en que la psique encuentre a eros, con el amor como objetivo, sino que eros encuentre a la psique: el alma como meta» (1999a, 336).

²⁴²Conforme Hillman: «Afrodita querría tener a Eros y a Psique para sí, manteniéndolos distanciados al uno del otro. Si diría que no quiere que el amor encuentre al alma o el alma al amor. Representa no sólo el componente arquetípicamente antipsíquico del amor, sino también el factor bloqueador de la transformación del Eros que impide su conexión con el alma» (2000, 86).

En una trayectoria marcada por sentimientos de amor y odio, podemos observar que cada uno de estos personajes femeninos padece una experiencia con la muerte²⁴³: el ahogamiento de la Dorotéia inocente, el fin de la Adela virgen al traspasar los muros hogareños, el descenso de Perséfone al Hades y el sueño profundo de Psique en el inframundo. Joseph Campbell advierte que «atravesar el umbral implica algún tipo de muerte del yo» (2004, 350). Sin embargo, la muerte no es el fin, sino la transición a una nueva etapa: sobrevive la otra Dorotéia, nace la Adela-mujer, Perséfone renacerá cada primavera y Psique ganará la inmortalidad. Por lo tanto, aunque, a menudo, cuando estamos bajo el dominio de unos de estos sentimientos, la culpa en seguida se instaure, podemos considerar que tanto el amor como el odio son experiencias que posibilitan a estos personajes un aprendizaje y que cada uno de estos sentimientos ejerce una importancia primordial en el camino que nos conduce a conocer el alma humana²⁴⁴.

1.1.4 culpabilidad

El hombre cristiano-occidental ya nace con una marca en lo más íntimo de su ser, signo que le acompañará a lo largo de su vida: la culpa original. Esta idea de que se es hijo del pecado engendra un sentimiento de culpabilidad en el inconsciente colectivo y le predispone a una visión dual de la realidad y sus componentes: bien o mal, positivo o negativo, profano o sagrado, etc. En el Génesis encontramos plasmado este pecado original como marca universal: «he aquí el hombre hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida

²⁴³La muerte humana es una cuestión presente en la imaginación de Rodrigues desde su adolescencia, cuando empezó a trabajar en el periódico de su padre como cronista policiaco. En este entonces tiene contacto con historias de crímenes pasionales y pactos de muerte entre enamorados que van a influenciar su producción literaria. Este tema también es recurrente en el conjunto de la producción literaria de García Lorca y en sus piezas más conocidas como *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* con su final trágico. Sobre la visión lorquiana respecto al término de la vida, advierte Andrew A. Anderson que «Se percibe, a lo largo de su obra, desde la *juvenilia*, que está ahora mismo empezando a conocerse, hasta *La casa de Bernarda Alba*, un profundo pesimismo filosófico y a veces una angustia que no dudáramos en calificar de existencial» (1986,133).

²⁴⁴ «Si realmente queremos curar nuestras debilidades, nuestra obstinación, nuestra ceguera, nuestra insensibilidad, nuestra crueldad, nuestra falsedad, etcétera, debemos inventar nuevas formas de convivencia en las que el ego aprenda a escuchar sus aspectos más desagradables, aceptarlos y llegar a amar incluso al más abyecto de todos ellos» (HILLMAN, 2004a, 347).

y, comiendo de él, viva para siempre» (Gén. III, 22). Mediante la imagen del árbol, estas palabras bíblicas describen simbólicamente la dualidad como modelo ontológico: un árbol del bien y otro del mal, uno de la vida y otro de la muerte.

Por otra parte, la doctrina cristiana ha servido para instaurar la idea de que existen conceptos absolutos y que cada individuo, como nuestros protopadres en el paraíso, posee la libertad de elegir su propio camino a partir del ejercicio del libre albedrío. La creencia de que el hombre es responsable por su obrar y que sus actos son entera responsabilidad suya ha posibilitado que la culpabilidad encontrara su nido en el interior de ser humano. Nietzsche critica el libre albedrío como doctrina que tanto ha expandido la culpabilidad como ha justificado el juicio y ha legitimado el castigo. «¡Eliminemos el concepto de *pecado* del mundo y hagamos seguir inmediatamente detrás el concepto de *castigo*!» (190).

Las categorías de bueno y malo forman parte de un modelo que representa juicios de valor absolutista que ha ganado terreno con la racionalidad moral, como si la vida y cuanto existe fueran una parte aislada y no poseyeran una relación con el todo. Pero ¿basados en qué criterios podemos definir que algo es malo o bueno? Seguro que si cambiamos el punto de vista y la posición de la mirada, la imagen sufrirá cambios. En este sentido, Spinoza señala que la maldad o bondad no se encuentra en el objeto deseado, ni tampoco en la acción, sino en la emoción y en el pensar cuando calificamos algo de bueno o malo. Sobre el bien y el mal nos asegura que: «no son otra cosa que modos de pensar, o sea, nociones que formamos a partir de la comparación de las cosas entre sí. Pues una sola y misma cosa puede ser al mismo tiempo buena o mala, y también indiferente» (1975, 266). El filósofo apunta la música como ejemplo de algo que nos afecta de forma diferente, según el estado emocional del individuo e, incluso, hasta de forma indiferente (caso de los sordos). Si algo en un determinado momento puede ser considerado malo y en otro puede pasar a ser bueno, concluye que los valores son relativos y que todo está implicado.

Volviendo al Génesis bíblico, Dios adoctrina a Adán y Eva: «De todo árbol del huerto podrás comer; pero del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás, porque el día que de él comas, ciertamente morirás» (Génesis, II, 17). La creencia de que existe un alimento sagrado y/o prohibitivo también nos remite a la mitología griega:

Homero en la *Iliada* nos narra que los dioses no comían pan ni bebían vino, sino que se alimentaban de néctar y ambrosía; la diosa Deméter intentó darle la inmortalidad a Demofonte ungiéndolo de Ambrosía: «Deméter, lo ungía de ambrosía como si hubiera nacido de un dios» (vv. 336b y 237); su hija Perséfone no pudo dejar los infiernos porque había probado un alimento prohibido (la semilla de granada) que le había ofrecido el dios del Averno: «...mas Hades un grano de granada le dio a comer, sabrosísimo...» (vv. 371 y 372). El hecho de atribuir al alimento un valor sagrado está presente en diversas culturas y aún pervive en nuestros días, como ejemplifica, volviendo a la tradición cristiana, el rito de la eucaristía en el que la hostia y el vino se transubstancian en el cuerpo y la sangre de Jesucristo.

Como hemos apuntado antes, la visión bíblica aboga por la idea de que el hombre es culpable por haber probado de árbol del conocimiento y que como consecuencia de su insubordinación, se convertirá en un ser mortal. Por lo tanto, la idea de punición está íntimamente unida a la de culpabilidad, es decir, lo que legitima el castigo es el hecho de que existan criaturas que lleven la marca de la culpa. Podemos encontrar este procedimiento tanto en estos relatos míticos, como en las obras estudiadas, en las que cada personaje, de hecho, vive una jornada mítica²⁴⁵. Primero se encuentran delante de algo «prohibitivo» (medida), luego no resisten y prueban de un «conocimiento» (desmesura), acción que los convierte en culpables y que trae como consecuencia una «muerte» (retorno al orden).

<i>Personaje</i>	<i>Prohibido</i>	<i>Conocimiento</i>	<i>Consecuencia</i>
Adela	Pepe el Romano	la sexualidad	suicidio
Dorotéa	ser bella	poseer amantes	llagas en el cuerpo

²⁴⁵Campbell subraya que la aventura mitológica del héroe puede ser representada por los ritos iniciáticos los cuales siguen el esquema «separación-iniciación-retorno», e ilustra algunos ejemplos: «Prometeo ascendió a los cielos, robó el fuego de los dioses y descendió. Jasón navegó a través de las rocas que chocaban para entrar al mar de las maravillas, engañó al dragón que guardaba el Vello de Oro y regresó (...). Eneas bajó al fondo del mundo, cruzó el terrible río de los muertos, entretuvo con comida al Cancerbero, guardián de tres cabezas, y pudo hablar, finalmente, con la sombra de su padre muerto» (1959, 35).

Psique	amante invisible	conocer el Amor	sueño profundo
Perséfone	semilla de granada	unirse a Hades	volver al inframundo

Todas las mujeres de estas historias, consciente o inconscientemente, saben que la vida les ha sometido a una prueba y que todo conocimiento genera una transgresión que las culpabiliza y que conlleva una expiación²⁴⁶. Así como en el Edén hubo la advertencia de que no deberían probar de un árbol, las cuatro mujeres de nuestros relatos también son puntualmente advertidas: Adela: «No vayas contra la ley de Dios» (156); Dorotéia: «Pensas que Deus aprova tua beleza?» (214); Psique: «...como ya te lo he dicho muchas veces, si ves una vez mi cara ya no la volverás a ver» (116); Perséfone: «Pero si algo tomaste, de nuevo regresando a las [profundidades de la tierra] / habitarás allí la tercera parte de las estaciones...» (vv. 398 y 399). Sin embargo, en todas ellas la necesidad de crecimiento y de penetrar en lo desconocido es más fuerte que la prohibición, como si el traspasar los límites formase parte de la naturaleza humana. Al cruzar la puerta estrecha que separa a los dos mundos, ellas eligen el camino del conocimiento y este paso representa no sólo un acto de coraje, sino además una experiencia ontológica vinculada al origen de la vida. En este sentido, en el momento de su nacimiento, el bebé es poseído por una fuerza innata que le hace abrirse camino en el cuerpo de su madre, y en este actuar están presentes vida y muerte, luz y oscuridad, interior y exterior. Una vez traspasado el límite, tanto para aquel que nace como para el adulto, no hay modo de volver hacia atrás. Una vez que la puerta se abre –la del mundo exterior para Adela y Dorotéia y la del mundo de abajo para Psique y Perséfone– cada uno(a) ya no puede volver a ser el (la) mismo(a) de antes.

²⁴⁶«La culpa pertenece a las experiencias de desviación, a la sensación de fallar, de fracasar, de “no dar en el blanco” (*hamartía*). (...) Sin embargo, el verdadero error es considerar la culpa literalmente, cuando los fracasos se convierten en faltas que hay que corregir» (HILLMAN, 1999a, 193).

La muerte física o simbólica como consecuencia de la culpa es un tema recurrente en los cuatro relatos y será a través de ella que se pueda mirar la vida con más profundidad, es decir, la experiencia de tenerla delante de nuestro ojos nos hace replantear el sentido de la existencia y puede ayudarnos a ver el mundo bajo otra perspectiva. Este proceso de profundizar en la mirada y abandonar la superficie de las cosas coincide con la experiencia vivida por personajes, como estas mujeres, que tuvieron una experiencia con la sombra de la muerte: la oscuridad del inframundo para Psique y Perséfone y la del hogar en luto para Dorotéia y Adela²⁴⁷.

En las obras veremos cómo se plantea esta cuestión fundamental de lo humano que está asociada a la idea de punición y culpabilidad²⁴⁸ debido a un error. Como hemos visto antes, la trayectoria vivida por Dorotéia y Adela se asemeja al recorrido trágico de Psique y Perséfone, quienes incurren en un error fatal. Al no controlar sus impulsos interiores y desear más de lo que les fue asignado cada una se hace culpable de la *hibris*: Adela conquista a su futuro cuñado, Dorotéia disfruta de los placeres de su belleza, Psique se enamora de un inmortal y Perséfone prueba de un fruto del inframundo. Sin embargo, la idea de culpa nace porque la persona cree que todo cuanto ocurrió debido a este sentimiento negativo es atribuido a sí misma, como si ella fuera responsable de los eventos posteriores. En relación con eso, agrega Hillman (1971, 157):

A culpa apóia o ego; ela me faz sentir que aquilo que aconteceu é «meu», levando a minha falta a ser atribuída diretamente a «mim». A culpa impede que as coisas que dão erradas fiquem no nível dos eventos ruins e infelizes; estes se tornam problemas que o ego tem de resolver. Assim, ela serve ao ego e fortalece o seu controle, permitindo-lhe até estender o seu alcance a eventos reais mediante o sentimento de «responsabilidade». Mas os deuses são responsáveis, e nós o somos perante eles, e não diante dos, e pelos, eventos.

²⁴⁷En los relatos míticos tanto Psique como Perséfone tiene una experiencia con tipo de muerte. La primera entra un sueño mortal tras abrir la cajita en el inframundo, mientras la segunda se convierte en la reina del mundo de los muertos tras convertirse en esposa de Hades. Al comparar Deméter y Perséfone comenta Torres Guerra: «La vinculación con el mundo de la muerte es mucho más intensa en el caso de Perséfone, un personaje más ambivalente que su madre por la unión que se da en ella entre los aspectos vitalistas (Perséfone como joven e hija de la diosa del grano) y de la ultratumba (en cuanto reina de los muertos)» (2001, 25).

²⁴⁸ En las ILUSTRACIONES 23 y 24 del anexo fotográfico se presentan escenas de *La casa de Bernarda Alba* y de *Dorotéia* en que se ve a Adela y Dorotéia poseídas por el sentimiento de culpabilidad.

La culpa seguida de una punición, en consecuencia, expresa un principio arquetípico, que no nace con la religión cristiana, sino que existía desde la antigüedad. En la Grecia antigua aunque no había de idea de pecado, se creía en un destino (*fatum*) inexorable que llevaba a los hombres a proceder de una manera determinada y, según este actuar, podrían ser castigados. Con el advenimiento del cristianismo nace la idea de pecado que ha organizado la mentalidad occidental de la que parten estas obras, lo que vino a marcar la diferencia entre un mundo para los buenos (cielo) y un mundo para los malos (infierno), entre criaturas santas y criaturas pecadoras. Por tanto, la culpabilidad tiene sus raíces en hechos histórico-culturales y será esta condición la que legitime durante siglos que la mano de la justicia cayera duramente sobre los infractores, tal y como se evidencia al final del Acto segundo de *La casa de Bernarda Alba*, en que distintos personajes explicitan un código moral regido por estos patrones:

MARTIRIO (*Mirando a Adela.*) ¡Qué pague lo que debe!

BERNARDA (*Bajo el arco.*) ¡Acabar con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

ADELA (*Cogiéndose el vientre*) ¡No! ¡No! (179)

Como observamos en la cita anterior, cuando Bernarda y Martirio incitan el pueblo a linchar a la hija de la Librada porque ésta esperaba a un hijo ilícito, Adela siente compasión de la embarazada motivada por un proceso empático, ya que también ella ha cometido el pecado (error) de acostarse con un hombre sin casarse y, probablemente, hasta podemos deducir por el gesto que precisa la acotación que también ella está embarazada. Por su parte, en la obra del brasileño hallamos una escena de orientación semejante:

DOROTÉIA – Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (ergue os braços, frenética) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!... (*num soluço*) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho... E vivi muitos anos naquela vida... (feroz) Peço maldição para mim mesma... Maldição

para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição ainda para a minha pele!...

D. FLÁVIA – É este o momento...

CARMELITA – Quando voltares serás como nós... (216)

El fragmento anterior de *Dorotéia* pone de manifiesto que el martirio del personaje principal se justifica por la culpa con la que carga su ser debido a la vida errante que ha llevado. A través del contacto físico con Nepomuceno, un hombre con heridas en su cuerpo, Dorotéia logrará la redención, purificándose de los pecados practicados en su pasado como prostituta.

En los relatos míticos también veremos que tanto Psique como Perséfone son criaturas culpables por sus acciones equivocadas y que estas las llevarán a pagar un precio. La hija de Deméter come un alimento del mundo de Hades a sabiendas de la creencia de que si alguien ingería algo del inframundo ya no podría regresar plenamente al mundo de los vivos. A causa de la ingestión de la granada, Perséfone sólo puede volver a la tierra un tercio del año, en primavera. Psique había sido avisada por su esposo de que no podía verle la cara, pero se deja convencer por sus hermanas y se las ingenia para contemplar el rostro de Eros, sufriendo la pérdida de su amante.

Si en nuestra búsqueda por analizar con cierta profundidad la cuestión de la culpabilidad en las obras se limitara a considerar que el momento que antecede a este es un error que comporta el posterior y concluyente castigo, estaríamos remarcando una visión cerrada. Así que debemos replantearnos la idea de causa-efecto para la cual todo gira alrededor de una de las acciones. Tantos los relatos míticos como las obras estudiadas solamente en apariencia nos muestran este juego secuencial de inicio-fin, puesto que, en realidad, su esencia trabaja con la idea de la continuidad puesto que, en una cadena ininterrumpida, la causa oculta un efecto anterior, bien como el efecto generará una causa *a posteriori*.

Estamos de acuerdo con Rollo May cuando aclara que «los mitos son medios de descubrimientos. Son una revelación estructural progresiva en nuestra relación con la naturaleza y con nuestra propia existencia. Los mitos son educativos, “e-ducatio”. Al

hacer aflorar la realidad interna capacitan a la persona para que experimente una realidad más amplia en el mundo externo» (82). Tanto los mitos de Perséfone y Psique como *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* son historias que nos muestran imágenes agonizantes del alma, en las que contemplamos criaturas poseídas por sentimientos tan poderosos como el deseo, la envidia, el amor-odio y la culpabilidad. Actuar movidos por estos impulsos, impulsos que suelen ser rechazados por ser considerados como «malos» y «negativos», no sólo nos muestran otras dimensiones humanas, sino que además nos ayudan a conocer cómo somos. Cada uno de estos relatos son una forma de auto-conocimiento y posibilitan que nos acerquemos más a nuestra verdadera naturaleza para así penetrar en las regiones más profundas de nuestro ser.

2. LO IMAGINAL

...nuestras experiencias son organizadas por imágenes míticas, porque el reino imaginal de los arquetipos opera a través de la psique por medio de la imaginación. James Hillman (1999a, 351)

2.1 Espacio imaginal

En todas las épocas y culturas la imagen viene a ser un elemento mediático entre el mundo exterior y el mundo interior de los seres humanos²⁴⁹. Desde la prehistoria hasta la actualidad, considerada como la «era de la imagen», el hombre siempre ha tenido la necesidad de materializar sus experiencias e ideas a través de imágenes. En la antigüedad, por ejemplo, encontramos en las pinturas rupestres las huellas de nuestros antepasados –cuando aún no existía el concepto de arte. A lo largo de la historia el hombre ha estado manoseando diversos materiales como piedra, madera, arcilla, entre otros, como una respuesta a sus necesidades no sólo materiales, sino imaginativas que trascienden a cualquier valor pragmático. Como un dios que tiene el don de la vida, los artistas logran superar su condición humana finita y vencer la muerte a través de las imágenes creadas en el mundo concreto.

La facultad humana de imaginar – o psiquear²⁵⁰ – tiene el poder de actuar tanto cuando plasma imágenes con anterioridad a su ejecución y que se construyen a partir de la realidad inmediata, como cuando forma imágenes que traspasan la frontera de lo que es real y que se ubican en un mundo distante de los hechos posibles. Al hablar de la imaginación nos adentramos en un tema que siempre ha provocado fascinación y que ha sido enfocado por numerosos autores bajo diversas perspectivas. En la antigüedad encontramos en Platón el concepto de que las imágenes exteriores son una reproducción de la realidad (mundo de las ideas) y que, a su vez, el arte es una imitación (mímesis) de esta apariencia exterior; por tanto, es algo aun más distante de la realidad ya que es la imagen de una imagen. Ya Aristóteles, en su estudio de la etimología (anima III, 3), privilegiaba la facultad imaginativa como fuente del conocimiento y consideraba que no existía ninguna posibilidad de acercarse a la verdad de lo real sin la mediación de los sentidos. Éste filósofo abogaba por la idea de

²⁴⁹ James Hillman considera que entre la mente y el mundo existe la imagen como tercera posibilidad y señala: «Cada imagen combina en su interior cualidades de la conciencia y cualidades del mundo» (1999b, 20).

²⁵⁰ Conforme María Fernanda Palacios en el prólogo del libro *Eros y Psique* de López-Pedraza este verbo surgió en los seminarios de mitología en la Universidad Central de Venezuela y señala: «Psiquear, para López (porque a López – debo decirlo – siempre le gustó esa palabra) era un verbo afín a “imaginar”. Si la psique es quien mira a través de las imágenes y quién puede ver a través de los límites precisos y diferenciados de las formas arquetipales, psiquear sería, al fin a al cabo, la razón de ser de la clase» (2006, 16-17).

que la imaginación tenía como fuente las facultades internas del hombre, que formaban la *phantasia* y donde las imágenes representaban los objetos, no su esencia.

De todos modos, según Jean Starobinski, será el seno del neoplatonismo florentino donde aparezca una visión del arte distinta a la que los antiguos filósofos griegos ayudaron a difundir y que, de forma simplista, considera la imaginación como una mera apariencia de la realidad: «Una nueva tradición nace en el siglo XVI. La imaginación, para Giordano Bruno (que no es el primero en adoptar esta acepción), no es uno de los sentidos interiores, sino que designa al *conjunto de los sentidos interiores*. No es únicamente reproductora y combinatoria» (146). Para esta corriente, el hombre posee un alma imaginativa de la cual procede la imaginación y son justamente estas ideas las que coinciden con las de pensadores posteriores como Henry Corbin y James Hillman.

El filósofo Corbin (2000, 58) ha observado que más allá del universo sensible existe un *mundus imaginalis*, con sus figuras-arquetipos y la percepción visionaria de una Imaginación activa. Como ya hemos visto, existe un problema terminológico entre las palabras imaginación, imaginado, imaginario que expresan algo inexistente e irreal²⁵¹. En cambio, imaginal significa lo que le ocurre en la conciencia imaginativa o imaginante del hombre y que no está limitado al plano de lo sensible, ni tampoco de lo inteligible. Al respecto Hillman (2004a, 88) señala que «Desafortunadamente, en inglés tenemos una sola palabra, “imagen”, para post-imágenes, imágenes perceptuales, imágenes oníricas, imágenes ilusorias e ideas imaginativas metafóricas. También empleamos la misma palabra para frentes falsos y fantasías colectivas». En este sentido, Starobinski ya había precisado (139-140) que «La idea de imaginación, en su riqueza y extensibilidad, abre un campo tan amplio que el ojo más entrenado no deja de mirar sin vértigo: pues no es posible proceder a las clasificaciones habituales

²⁵¹Starobinski reflexiona sobre la historia de la idea de imaginación y su relación con la literatura, analizando su significado desde la retórica hasta el pensamiento moderno (cap. II). Y concluye que «la tolerancia respecto a la imaginación varía, según los medios, los momentos, las tradiciones. En una palabra, vemos delimitarse una tarea crítica que no se ceñiría al análisis del universo *imaginado*, sino que observaría a la potencia imaginante, en su situación relativa al seno del contexto humano de donde procede. Por la tarea crítica, sin duda siempre interminable, consiste en escuchar a las obras en su fecunda autonomía, pero percibiendo todas las relaciones que establecen con el mundo, con la historia y con la actividad inventiva de toda una época» (1974, 153).

que distinguen sentidos incompatibles. La imaginación en sentido amplio y la imaginación en sentido estricto no se oponen: forman una continuidad».

Aunque las definiciones están sujetas a cambios durante la historia, la energía que llevaba a los primeros hombres a buscar un mundo simbólico, aún se manifiesta en la actualidad, en la era de la imagen virtual. Por supuesto, la relación no es la misma ni los hombres son los mismos, no obstante, seguimos buscando formas que posibiliten manifestar la imaginación. El hombre contemporáneo también arrastra historias que han sido formadas no sólo durante la vigilia, sino también en el sueño, las cuales les dan un rico material imaginativo²⁵².

Uno de los espacios donde la imaginación adquiere una relevancia indiscutible es en el teatro ya que toda obra teatral ha sido creada para ser convertida en imagen. Aquello que diferencia el texto dramático de los otros géneros literarios es que existe para ser visto y no solamente leído (el término *théáton* significa «un lugar para ver»), al igual que frente a otros lenguajes artísticos, el teatro construye imágenes reales en movimiento. Las imágenes escénicas que observamos en un teatro poseen un estatuto que las diferencian de las imágenes que captamos en nuestra cotidianidad²⁵³. No vemos el mundo creado en las tablas con los mismos ojos que observamos el mundo inmediato ya que el teatro nos pone delante de una realidad paralela²⁵⁴. En cierto modo, esta oposición nos lleva a Platón y su conocido mito de la caverna, el cual nos habla que estamos limitados a un mundo de sombras donde solamente captamos las cosas a través de los sentidos, mientras que existe un mundo de las ideas en el que habita la esencia de las cosas.

²⁵² Hillman ha expuesto: «el árbol del sueño es imaginal, y los árboles para su comparación se encuentran en la imaginación: pintura, literatura, poesía, ilusión, mito, sueño» (1999a, 195).

²⁵³ Al hablar de las figuras de la imaginación, Hillman recuerda que: «Creemos que esas figuras son subjetivamente reales, cuando lo que queremos decir es que son *imaginalmente* reales: tenemos la ilusión de que son invención nuestra, de que nos pertenecen, de que forman parte de nosotros, de que son visiones. O bien creemos que esas figuras son externamente reales, cuando lo que queremos decir es que son esencialmente reales: tal ocurre con las ilusiones de la parapsicología y las alucinaciones. Confundimos lo imaginal con lo subjetivo e interno, y lo esencial con lo externo y objetivo» (1999b, 19).

²⁵⁴ En relación con la imaginación, Jean Starobinski (1988) sostiene que «Lejos de contribuir a la “función de realidad”, alivia nuestra existencia arrastrándola a la región de los “fantasmas”. Así, contribuye sucesivamente a ampliar nuestra dominación práctica sobre lo real, o a romper los vínculos que a él nos ligan».

Si pensamos en el mundo de las tablas, nos damos cuenta que aunque el teatro trabaje con formas concretas que se perciben a través de los sentidos objetivos, cada elemento escénico cuando pasa del mundo cotidiano al mundo teatral pasa a abarcar múltiples significados. Los elementos que se ven en una puesta en escena contienen un misterio y las imágenes tienen un valor vital en este proceso de resignificación. Una misma silla, por ejemplo, deja de ser un asiento común y puede representar muerte (eléctrica), poder (trono), limitación (ruedas)..., en suma, pasa a depender del juego establecido con los otros elementos escenificados. Es un proceso de apertura en el cual más que formar, se «deforman» las imágenes, como lo analiza concienzudamente Gaston Bachelard (1955,9): «Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de la imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes».

Esta visión de Bachelard de que las imágenes deben ser deformadas para que otras nazcan viene a coincidir con nuestra propuesta de estudio del género dramático, ya que consideramos que el teatro es un espacio imaginal en potencia, donde no sólo las formas se desnudan de su significado literal (cotidiano), sino en el que, además, la creación deja de ser reproductora (imaginada) para lograr la condición de productora (imaginal), y rompe con la limitada comprensión mimética establecida entre lo real y su traslación artística.

Igualmente podemos considerar que la idea del francés, expuesta en la cita anterior, se halla en consonancia con el pensamiento de Hillman cuando éste habla de que el alma implica el acto de percibir las cosas poéticamente, encontrando su fisionomía oculta. Hagamos un paralelismo entre una obra de arte y la idea de cuerpo, espíritu y alma propuesta antes. Podemos percibir un objeto artístico bajo tres perspectivas: la sensorial –que incluiría sonido, color, textura y cuanto los sentidos captan; la intelectual –el estilo, la calidad, la opinión y cuanto construye la mente; y la imaginal –que implicaría ir más allá de las formas y de las ideas con una mirada que penetrase el alma y encontrase el significado profundo de las cosas.

Con el propósito de buscar en las imágenes de las dos obras estudiadas lo que cada una posee de más profundo – el rostro oculto a los ojos físicos –, hemos seleccionado

algunas imágenes claves que posibilitan identificar el «alma» de los elementos escenificados. Al respecto vamos a seguir los pasos trazados por Hillman (1999a, 39-40) cuando afirma que «En primer lugar, “alma” hace referencia a la transformación, por *ahondamiento*, de los acontecimientos en experiencias». En una perspectiva imaginal²⁵⁵, este *ahondamiento* sería la transformación de formas, imágenes y hechos cotidianos en experiencias enriquecedoras a través del descenso a la oscuridad y a través de su incorporación en una nueva realidad madurada e integrada.

2.1.1 oscuridad

En la mitología griega casi siempre encontramos una divinidad que representa un elemento natural y un concepto abstracto que llenaban de significado todo lo existente en el mundo. El dios que personificaba la oscuridad y la sombra era Érebo y se consideraba que sus densas nieblas oscuras rodeaban no solamente los bordes del mundo, sino además los lugares subterráneos y sombríos. La primera imagen que nos llama la atención en las dos obras seleccionadas es el color negro predominante en las casas de Bernarda y de Doroteía, lo que convierte este espacio en un lugar sombrío²⁵⁶. Esta oscuridad²⁵⁷ visual a través del traje de luto cerrado de las mujeres puede llevarnos a asociarla a la muerte física. Conforme apunta Hillman (2004a, 28): «Éste es el modo de pensar diurno (realidades literales, comparaciones naturales, opuestos

²⁵⁵ Como ya hemos señalado antes, preferimos el término «imaginal» para diferenciarlo de imaginado o imaginario, concepto que suele estar asociado a la idea de algo irreal y alegórico, una vez que las imágenes estudiadas surgen de la conciencia imaginativa y poseen la capacidad de ser, en su esencia, algo verdadero. Por otra parte, en «Movimientos posjunguianos. Conversaciones con Rafael López-Pedraza» (2008, 16), este destacado nombre de la psicología arquetipal explica qué es la imagen para él: «Sé que es algo que contiene una emoción y, por esa emoción, un conocimiento, un conocimiento psíquico. Pero no me atrevo a definir una imagen o decir qué es una imagen, porque creo que en ese mismo momento la destruiría». Y continúa: «Para mí la imagen pertenece al misterio. Me apoyo en Lezama Lima, quien dijo que: “la imagen, lo que hace posible lo imposible”, porque a veces una imagen produce movimientos sorprendentes en la psique». En: <<http://www.fatamorgana.com.mx/FMimágenes/TemaDelMes/Entrevista-Lopez-Pedraza.pdf>>.

Accedido en: 30 ago. 2013.

²⁵⁶ «Los físicos distinguen entre el *negro* de la materia y el *negro* de la estratosfera. De una parte, está el *cuero negro*; es el cuerpo que absorbe todas las luces sin distinción de colores, es lo que se “ve” en un horno oscuro. (...) Por otra parte, hay una luz sin materia, que no es ya la luz que se hace visible porque una materia dada la absorbe y la restituye en la medida en que la ha absorbido. Es la tiniebla de arriba, el negro de la estratosfera, el espacio sideral, el cielo negro» (CORBIN, 2000, 114).

²⁵⁷ En las ILUSTRACIONES 25 y 26 del anexo fotográfico se pueden ver escenas de *La casa de Bernarda Alba* y *Doroteía* en que predomina la oscuridad.

contrarios, pasos sucesivos) que debemos apartar para poder seguir la pista del sueño hasta su territorio de origen». Al dejar de lado esta relación convencional y hacer un esfuerzo por encontrar una visión más profunda de las escenas, vemos que en las dos obras la muerte, más allá de la física y literal, hace referencia a la muerte psicológica y simbólica.

Aunque el luto de las mujeres en *La casa de Bernarda Alba* esté relacionado con el fallecimiento de Antonio Benavides y en *Dorotéia* con la muerte de los maridos de las tres viudas, el luto trasciende este nivel anecdótico pues en cada personaje este color está vinculado asimismo a procesos y experiencias interiores. Las hijas de Bernarda están muertas para la vida sexual y el negro de sus trajes simboliza que sus cuerpos permanecen enterrados en la oscuridad de una castidad donde ningún contacto con lo masculino puede darse. En un pasaje ya mencionado, así lo declara Adela a sus hermanas cuando establece un juego de contraposiciones en el que anuncia su deseo de perder esa blancura que condiciona su encierro oscuro: «Yo no quiero estar encerrada. ¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras!» (142). La hija menor de Bernarda es la única que logra alterar esta condición de hija virgen casta mediante el ejercicio de su rol de mujer amante al acostarse con Pepe el Romano, desplazando su traje oscuro diurno por la enagua blanca nocturna cuando acude al corral para acostarse con él. Si por un lado paga con la muerte física su acto de insubordinación, por otro esta transición representa la re-integración al mundo natural anhelado y que otros símbolos como la paja de sus enaguas refuerzan. Al morir, su cuerpo finalmente dejará la casa y tendrá una morada en el mundo exterior, uniéndose, por ende, a la tierra y al ciclo de vida natural.

La imagen negra de la muerte (acompañada por el símbolo sonoro del doblar de las campanas) en *La casa de Bernarda Alba* asume una importancia indudable puesto que la obra se inicia y concluye con el fallecimiento de un familiar (primero el velatorio del segundo marido de Bernarda y el suicidio de Adela al final). Si pensamos en términos de la muerte física, sabemos que una persona no deja de existir a partir del momento que fallece, sino cuando se la olvida, por tanto, al morir sólo se traslada del mundo concreto de las formas para habitar el mundo de la memoria y de los sueños de aquellos que la conocieron. Los fantasmas de los antepasados existen en la obra

lorquiana como sombras que determinan la forma de vivir de las mujeres, las cuales actúan sometidas a las imágenes dominantes de los parientes muertos. La lucha que se traba es a nivel superficial entre una madre autoritaria y sus cinco hijas, sin embargo, si miramos más profundamente vemos que es también entre el pasado y el presente.

El negro del traje y de la noche que envuelve la casa nos hace intuir que el conflicto en esta obra también se manifiesta entre la luz de los cuerpos vivos y la oscuridad de la tradición de los muertos —«Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo» (128). Los antepasados que habitan el mundo de las sombras imponen una atmósfera oscura y convierten a estos personajes en fantasmas de carne y hueso, una vez que no pueden ser vistos. A los hombres no se les permite entrar en la casa —«BERNARDA— Dale a los hombres./ PONCIA—La están tomando en el patio./ BERNARDA—Que salgan por donde han entrado. No quiero que pasen por aquí» (123)— y las pocas personas que logran acceder a este mundo sin luz no vislumbran seres vivientes sino sombras cubiertas por el color negro. En esta situación también está Bernarda, quien, aunque asume el papel de mantenedora de la tradición familiar, tampoco vive una situación diferente a la de sus hijas y tal vez sea la más atormentada por los espíritus de los antepasados.

El recurrente juego entre la luz y la oscuridad a lo largo de una historia que habla de la relación madre-hija nos permite considerar que existe un paralelismo entre *La casa de Bernarda Alba* y el mito de Deméter y Perséfone. Ésta vive entre el mundo oscuro de los muertos y la luz del mundo de arriba: «...a la inmaculada Perséfone de la oscuridad sombría a la luz trajera ...» (vv. 337 y 338). Aunque Adela lleve un traje moderno y de color tan simbólico como el verde con el que ya manifiesta la lucha individual de una joven contra la opresión familiar, si la desnudamos de estos rasgos aparentes, vamos a ver asimismo que en su interior existe un personaje que se enfrenta a problemas universales que también han vivido personajes antiguos. Tanto Perséfone como Adela son modelos de criaturas que viven una doble realidad —el mundo de las sombras y el mundo de la claridad— y sus relatos nos muestran la transición entre la vida y la muerte.

Si antes consideramos el color negro asociado a la idea de apariencia y muerte, ahora queremos posicionar el negro como un elemento vinculado a las experiencias

psicológicas e inconscientes del ser humano. Solamente envuelto en la oscuridad es que puedo ver mi sombra y como queremos adentrarnos en las imágenes y buscar sus valores profundos, debemos ir al fondo del significado que cada historia nos transmite. Como ya hemos señalado, en el relato mito Perséfone es una joven (Kore) que vive en contacto con la naturaleza bajo la protección de su madre Deméter. Luego Hades la arrastra al inframundo y la convierte en su esposa, pasando entonces a habitar dos dimensiones: la terrenal y el submundo. En *La casa de Bernarda Alba* encontramos también una virgen (Adela) que vive en un ambiente rural protegida por una madre y que cuando conoce a un hombre (Pepe el Romano) su vida queda dividida entre dos mundos: razón e instinto.

El encuentro de Adela con este ser nocturno (pues El Romano viene a llamarla para el idilio amoroso siempre en la oscuridad de la noche) le posibilita despertar de una conciencia no solamente como mujer, sino como un ser humano que trae en su interior una fuerza poderosa capaz de vencer las barreras impuestas por las leyes humanas y sociales. Igualmente identificamos en el *descensus ad inferos* de Perséfone una experiencia enriquecedora que le posibilita reconocerse no sólo como Señora del inframundo, sino como un ser capaz de contemplar dos realidades: la de los vivos y la de los muertos.

El autor granadino propone en el primer acto que la escena tenga lugar en una «Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda.» (116), mientras que en el segundo acto acota: «Habitación blanca...» (147) y en el tercer y último acto sugiere: «Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda.» (181). En la medida en que este «drama de mujeres en los pueblos de España» se va intensificando en cada acto, el blanco se va desplazando por el negro azulado de la noche²⁵⁸, indicación escénica que demuestra la existencia de un fuerte vínculo entre las imágenes escenificadas y el estado psicológico de los personajes²⁵⁹.

²⁵⁸ Según Juan Eduardo Cirlot (326), la noche está «relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Hesíodo le dio el nombre de madre de los dioses por ser opinión de los griegos que la noche y las tinieblas han precedido la formación de todas las cosas. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte, en la doctrina tradicional». Por otra parte, como sucede por ejemplo en *Bodas de sangre*, el cromatismo azulado asociado a la noche es usado simbólicamente por Lorca para incidir en la llegada inminente de la

Igualmente, en *Dorotéia* encontramos mujeres (tres primas viudas) que visten un traje oscuro «Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina» (197), lo que también viene a representar algo más que respeto y dolor por el fallecimiento de un ser querido. Estas mujeres son seres asexuados que se encerraron en la oscuridad de una existencia donde su luz femenina quedó apagada. Ello se comprueba en esta obra mediante el vestido rojo de Dorotéia, color típico que llevaban las prostitutas y que contrasta con el negro simbólico de la sexualidad reprimida de sus primas.

Por otra parte, el uso del color negro como recurso escénico nos sugiere la necesidad de iluminación y permite establecer un paralelismo con los procesos iniciáticos²⁶⁰. Para sofocar su sexualidad, estas mujeres ocultan sus cuerpos bajo este color oscuro, una especie de autoflagelo, evitando de este modo enfrentarse a sus demonios internos y conocer su verdadera esencia.

En la oscuridad de sus cuerpos no puede penetrar la luz de la mirada de lo masculino y esta imagen exterior negra expresa un deseo de ocultar los sentimientos interiores. En nuestra cultura, el negro del luto suele vincularse a la muerte, así como el blanco de las bodas se relaciona con el nacimiento, circunstancia que establece una relación de oposición entre estos colores como si fuesen antónimos. En una primera lectura, observamos que el traje enlutado sirve para expresar el duelo y es una señal de respeto por el fallecimiento de un familiar querido. Sin embargo, si avanzamos un poco más en su significado veremos que representa una pérdida de alguien que no debe ser olvidado y, por lo tanto, es una forma de superar la muerte y trascender la finitud humana.

muerte.

²⁵⁹Conforme Julio García Morejón: «Lo que Federico hizo fue pasear una cámara cinematográfica por el recinto espeso de un espacio blanco que choca violentamente con los tocados negros de unas almas más negras todavía» (1998, 213).

²⁶⁰Al hablar de la teosofía mística, Henry Corbin matiza: «todo relato que evoque el logro de la Naturaleza Perfecta presentará una escenografía de iniciación, ya sea en sueño o en estado de vigilia. Esa iniciación tiene lugar en el *centro*, es decir, en un lugar lleno de tinieblas que pasa a iluminarse con una pura *luz interior*» (2000, 35).

El negro de la indumentaria de las tres viudas está reflejado en la oscuridad visual que sufren estas mujeres una vez que Dorotéia, por no llevar el luto, no posee la ceguera hereditaria.

Así, Dorotéia se acerca a la figura mítica de Psique por el hecho que manifiesta un doble aspecto: la luz de la vida y la oscuridad de la muerte. Como ya hemos señalado, en la obra rodriguiana existe una Dorotéia que ha bajado al mundo de los muertos y que es un ser virtuoso, en cambio la otra Dorotéia, la que vuelve a la casa de sus primas, es una prostituta: «Você é a Dorotéia ruim...a que se desviou...» (199). En el relato mítico, una parte de Psique muere en el momento en que contempla en la oscuridad el rostro de su amado Cupido: «Pero al acercarse la luz e iluminarse la retirada alcoba, Psique ve al más dulce y amable de los animales salvajes: era Cupido en persona...Agotada ya y sin esperanza de salvación, al contemplar una y otra vez la hermosura de aquel divino rostro, vuelve a recobrar los sentidos» (123). A partir de este momento, ella vive una existencia errante en búsqueda de la otra mitad que es su amor y hasta viajará al mundo de los muertos para lograr recuperarlo. Sólo después de vivir una crisis y de haber bajado al inframundo,logrará conquistar la unión con esta parte ausente²⁶¹.

En la obra del brasileño encontramos un episodio vinculado al descenso a la oscuridad que ocurre de modo simultáneo: «Uma Dorotéia morreu... (*baixa a voz, espantada*) Outra perdeu-se...» (199). Cuando una Dorotéia se «pierde» en el mundo de la prostitución, la otra muere, lo que puede ser entendido como una transformación en su interior. Podemos considerar que se trata de una misma Dorotéia en la que una parte suya deja de existir en el momento en que cambia su forma de vivir, como si asistiéramos, en definitiva, a una especie de muerte espiritual. Sería un mismo ser poseedor de un doble aspecto: vida y muerte, pureza y pecado:«a Dorotéia que se afogou...Foi lavar seus pecados ao banho do rio...Eu, não... Eu me casei!» (200).

²⁶¹ Cfr Campbell: «El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, describe y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a su lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne» (1959, 103).

No nos parecen casuales las alusiones acuáticas y al ahogamiento, pues consideramos que el autor brasileño nos habla de una muerte mística –que implica un renacer– en el que el acto morir por inmersión en el agua se utiliza como si este personaje llevara también a cabo una inmersión en las aguas profundas de su inconsciente. Ello nos lleva a Hillman y a su estudio de la presencia del agua en los sueños: «Humedecer en sueños se refiere al placer que siente el alma al morir, al hundirse lejos de fijaciones en problemas literales. (...) Las “aguas” en que entramos pueden ser como un nuevo entorno, un nuevo cuerpo doctrinal que nos envuelve para sostenernos o absorbernos hacia sus profundidades» (2004a, 211). El en relato mítico de Psique, en lo que es una nueva coincidencia entre ambas historias, ella también intenta ahogarse en un río cuando pierde su amor «Pero cuando, en rápido vuelo, su marido se perdió para ella en la inmensidad del espacio, Psique corrió hacia el río inmediato y se tiró al agua de cabeza» (125).

Vale, pues, la pena observar que en *Dorotéia* tenemos a este personaje desdoblado en dos: una Dorotéia viva, impura y visible; otra muerta, pura e invisible, hecho que intensifica el conflicto psicológico. Podemos encontrar diversos relatos míticos en que también la presencia de hermanos mellizos actúa en parecidos términos: Zeus y Hera, Artemisa y Apolo, Caín y Abel, Rómulo y Remo. La existencia de una doble Dorotéia la vincula a la mariposa (representación de Psique), ya que ambas personifican un ser en transformación y que se debate ante la luz. Como existe la creencia de que el alma necesita dejar el cuerpo para alzar vuelo rumbo a la eternidad, el gusano debe pasar por el proceso de metamorfosis para dejar de arrastrarse y asumir una nueva forma volátil. Tanto Psique como Dorotéia tuvieron que dejar que muriera una parte suya para dar paso a otra más libre y madura²⁶².

Tanto el mito de Psique como la historia de Dorotéia ilustran la aventura humana en la cual cada ser humano tendrá que pasar por etapas (pruebas) para que se rompa la crisálida (límites) y logre la metamorfosis (transformación).

²⁶²Acerca de este punto sobre el desdoblamiento, cabe señalar que existe un personaje curioso en la obra del brasileño que problematiza estas relaciones puesto que no ha visto la luz de la vida ya que nació muerta a los cinco meses y, por lo tanto, habita el mundo de las sombras: «Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...» (241). Esta hija de D. Flávia, que se desdobla entre un mortinato y un ser nacido, nunca ha dado el salto hacia la vida y desconoce su situación porque nadie de la familia le ha informado de que no existe.

Como se ha indicado anteriormente, en las dos obras la noche asume una importancia capital para adentrarnos en el sentido profundo de sus imágenes: si en *La casa de Bernarda Alba* existe una noche que logra penetrar poco a poco el ambiente cerrado donde viven estas mujeres y que se intensifica en cada acto (en proporción con la crisis que se agudiza)²⁶³, en *Doroteía* encontramos los personajes viviendo la pesadilla de estar eternamente despiertos, en una especie de noche de vigilia e insomnio interminables. «MAURA (num lamento) – Nunca dormimos... D. FLÁVIA (*dolorosa*) – Velamos sempre...» (206). Esta atmósfera nocturna deja claro que el negro no solamente existe sobre sus cuerpos enlutados, sino además sobre sus mentes cubiertas por el velo de la noche, condición que las impide ver a sus esposos en las nupcias.

En el imaginario occidental, la noche suele estar vinculada a la idea de misterio y amenaza. Desde niños nos enseñan a temerla y tenemos miedo de sus seres sobrenaturales y aterradores. La Biblia en el Génesis afirma que en el comienzo: «...todo era un mar profundo cubierto de oscuridad...Entonces Dios dijo: ¡Que haya luz! Y hubo luz. Al ver Dios que la luz era buena, la separó de la oscuridad y le llamó día, y a oscuridad le llamó noche». En la mitología griega la diosa de la noche era Nix, quien había nacido del Caos y que –conforme la *Teogoníade* Hesíodo– tuvo muchos descendientes como Thánatos, Hypnos y las Moiras²⁶⁴. Hillman aclara que «Según Virgilio, la prole entera de la Noche residía en el inframundo, y eso perduró como convención para la poesía romana. Ovidio dice en su *Metamorfosis* (11,614) que los sueños aparecen como criaturas del inframundo, sin vida corporal. Homero (Od.,11,204-11,222) planteó lo mismo pero a la inversa: la psique de los muertos revolotea y planea yendo y viniendo, como un sueño» (2004a, 55). A nuestro modo de ver, la noche que se manifiesta de forma poderosa y recurrente en las dos obras representa no sólo que estamos en la ante-sala de la muerte que se acerca a estas casas,

²⁶³ Al analizar a Prudencia, en un juicio extensible al conjunto de la obra, Gwynne Edwards ha señalado esta dimensión del personaje lorquiano: «La oscuridad que física y metafóricamente se va apoderando de Prudencia halla a su vez un eco en la oscuridad de la noche que envuelve a la casa de Bernarda y en los odios acrecentados de cada uno de sus miembros» (1983, 355).

²⁶⁴ En relación a estas criaturas mitológicas Pierre Grimal subraya: «de la epopeya homérica, la idea de tres Moiras (Parcas), Átrapo, Cloto y Láguesis que, para cada mortal, regulaban la duración de la vida desde el nacimiento hasta la muerte, con la ayuda de un hilo (...). Según otra genealogía, eran hijas de la noche» (1997, 364).

sino que además nos indica un estado interior de sus personajes, en un juego entre la luz de la conciencia despierta y la oscuridad de la inconsciencia adormecida.

2.1.2 sueño

Cuando hablamos de la oscuridad de la noche nos estamos adentrando en el mundo de los sueños con todos sus misterios y su fascinación. «En Los sueños, los tiempos se refieren a regiones de la noche, lugares con cualidades, como los doce dominios subterráneos por los que atraviesa el dios solar egipcio en su travesía nocturna» (HILLMAN, 2004a, 220). Así como la noche significa la transición de la oscuridad a la luz, el sueño representa el cambio de la vida a la muerte que se repite a diario²⁶⁵. Morfeo, la divinidad griega de los sueños, fue engendrado por Hipnos (sueño) y Nix (noche), según algunas versiones. Hillman nos informa que la relación entre nocturnidad, sueño y muerte se puede encontrar desde Homero en su *Iliada* y que «La mitología órfica también reúne el sueño con la muerte y el dormir, por lo cual a éste se le llama el hermano de la muerte y del olvido» (2004a, 54-55).

En la historia de la creación artística, encontramos diversos momentos y nombres que trasladaron imágenes oníricas a la obra de arte. En la Edad Media, el arte gótico daba una atmósfera de irrealidad a los ambientes e invitaba al hombre a la vivencia de la luz mística a través de las vidrieras y la contemplación de sus prodigiosas catedrales. Oscar Wilde señala en su famosa novela que el arte gótico «es sobre todo el arte de quienes tienen una mente que se ha visto perturbada por la enfermedad del ensueño»²⁶⁶. Quevedo, en el siglo XVII, escribió *Los sueños*, una serie literaria que reformula la tradición clásica desde la sensibilidad barroca y en la que donde narra su presencia en el infierno, modelo que servirá de inspiración a otro español, Goya, quien, en plena crisis de unos ideales ilustrados que asisten a la contemplación de su

²⁶⁵ Para los griegos de la antigüedad Hipnos era el dios mitológico del sueño. Tánatos, dios de la muerte, era su hermano gemelo y Nix, diosa de la noche, era su madre. Como se puede notar los dioses estaban siempre relacionados y el sueño mantenía un vínculo estrecho con la muerte y la noche.

²⁶⁶ Conforme la traducción hecha por el Profesor Pau Gilabert Barberá de un fragmento de la novela *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde publicado en la página seis de su artículo “Oscar Wilde: ‘Camma’, una severa y hedónica corrección estética de la ética plutarquera”. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/12172/8/Wilde%20Camma%20spa%2012172.pdf>

lado oscuro, creará una serie de grabados también denominados inicialmente *Sueños* y que luego pasó a llamarse *Caprichos*²⁶⁷. El Romanticismo tuvo como una de las características fundamentales la evasión al mundo del sueño, cuando el artista romántico huía de la realidad ordinaria y buscaba en el mundo onírico un estado poético. Luego el surrealismo en el siglo XX, en esa revisión vanguardista de los principios románticos, llegará a proclamar en su primer manifiesto de 1924: «la reunión futura de estos estados en apariencia tan contradictorios, que son el sueño y la realidad», un movimiento de importantes repercusiones en la obra de García Lorca, como evidencia de modo especial su guión cinematográfico *Viaje a la Luna* o su poemario *Poeta en Nueva York*, cuyos principios laten en más de un sentido en *La casa de Bernarda Alba* (García Montero).

Del mismo modo, en literatura occidental de todas las épocas encontramos diversas obras teatrales en las que el sueño actúa como un elemento esencial. En el teatro inglés, Shakespeare presenta en *Sueño de una noche de verano* (*A Midsummer Night's Dream*) a unos personajes que, tras los efectos de una fórmula mágica, creen haber soñado los episodios vividos; en el teatro español, Calderón de la Barca plantea en *La vida es sueño* la confusión entre realidad-sueño y la vida dentro-fuera de una torre como metáfora sumada a la visión del mundo como teatro y el teatro como mundo, dimensión metateatral explorada a fondo por Lorca en obras tan perturbadoras como *El público* o *Comedia sin título*.

Cuando pensamos en las dos obras que elegimos para nuestro análisis lo primero a considerar es que aunque en *La casa de Bernarda Alba* y *Doroteía* haya elementos bien definidos, como una casa cerrada y habitada por un grupo de mujeres, existe una atmósfera que se asemeja mucho a un mundo onírico²⁶⁸, como si los personajes fuesen espectros, vivientes en un mundo de sombras²⁶⁹. Aunque existen elementos concretos,

²⁶⁷ Sobre los grabados de Goya en el umbral del siglo XIX, René Huyghe expone: «en los *Caprichos* no se ve sino las greñas sombrías del artista; su rostro aparece hundido entre sus brazos doblados (...). El sueño, al mismo tiempo que se afirma siempre como cómplice del inconsciente, confiesa sus relaciones con el mundo negativo y diabólico: los animales que lo pueblan, ¿no son los que constituyen la compañía de las brujas?» (1968, 138).

²⁶⁸ En relación con lo onírico, las ILUSTRACIONES 27 y 28 del anexo fotográfico presentan escenas de las obras estudiadas vinculadas al mundo del sueño.

²⁶⁹ Consideramos que la obra hillmaniana *El sueño y el inframundo* nos aporta datos importantes para desarrollar nuestro análisis, ya que la psicología arquetípica propone como idea básica profundizar los

estamos hablando de una realidad construida a través de la imaginación que no es pasiva ni tampoco reproductiva, sino creadora. Las imágenes simbólicas que aparecen a lo largo de cada pieza van a convertirla en un espacio imaginal²⁷⁰, puesto que se trata de un mundo donde la fantasía se vuelve realidad.

En la obra del brasileño, por otro lado, se explicita el tema del mundo de la vigilia y del reino de los sueños a través de la ausencia de cuartos –espacio creado por excelencia para soñar y experimentar lo que no se permite en el mundo de la vigilia, mientras que en *La casa de Bernarda Alba* estos espacios in absentia constituyen el lugar en que las mujeres desarrollan su mundo oculto de deseos reprimidos o en el que se producen experiencias de punición y muerte. En el mundo diurno estamos bajo vigilancia de la razón que nos dicta cómo debemos proceder, lo que se opone al mundo onírico, donde las verdades íntimas se revelan libremente²⁷¹. El propio autor nos dice poéticamente en su texto: «Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis.» (197).

Las insomnes viudas en *Dorotéia* no pueden dormir y deben estar siempre despiertas, mensaje que se da de modo explícito, como ya hemos visto, a través de la voz de D. Flávia: «Velamos sempre...Para que a alma e a carne não sonhem...» (206). El texto apunta a que estas mujeres que viven en esta casa no pueden soñar, es decir, que deben estar con los ojos siempre abiertos y vigilantes. Como se puede notar, están luchando por mantener adormecida la fantasía que el sueño haría despertar, es decir, deben mantener despierta la conciencia para que el idilio no se manifieste. En todas las escenas siempre hay la presencia de otro personaje que les pone en alerta, sin embargo, la fantasía se muestra más fuerte que la lógica y todas sucumben ante sus deseos ardientes. Primero Maura: «Se eu pudesse não pensar, se eu pudesse não sonhar!» (227), luego Carmelita: «Eu não pensaria em botinas nem sonharia...» (229). Como apunta Karen Signell (368): «El sueño también nos dice que no todos los

aspectos oscuros de las imágenes y aporta nuevos niveles de interpretación que no son tan convencionales.

²⁷⁰ Como ya hemos señalado, adoptamos el término «imaginal» adoptado por Hillman quien lo utiliza con una acepción diferente a imaginación.

²⁷¹Cf. Jean Starobinski: «La imagen, especialmente en el sueño, se nos impone con una especie de espontaneidad, de autonomía, como alumbrada por una luz que le es propia, y que no somos dueños de rechazar» (1974, 142).

fantasmas pueden ser adormecidos, es decir, seguir reprimidos en el inconsciente, ya que la verdad no descansa y los fantasmas seguirán pugnando por salir a la superficie y manifestarse».

En la obra de García Lorca las cuestiones relacionadas con el sueño se manifiestan indirectamente en algunos episodios. Sin embargo, si lanzamos una mirada detenida, podemos reconocer que no será un tema marginal en este texto. En el hogar de Bernarda las mujeres tampoco logran dormir por causa de un calor que se apropia de sus cuerpos, lo que hace alusión a la presencia de un ser masculino en los entornos de la casa. «MARTIRIO – Esta noche pasada no me podía quedar dormida del calor. AMELIA – ¡Yo tampoco! MAGDALENA – Yo me levanté a refrescarme. Había un nublado negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas. PONCIA – Era la una de la madrugada y salía fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana» (148-149).

Como en un sueño donde los seres del reino animal pueden asumir características humanas,²⁷² en *La casa de Bernarda Alba* existe la presencia de animales que actúan en consonancia con los personajes de este texto en un proceso de personificación cuyas bases simbólico-antropológicas ya fueron planteadas por Ricardo Doménech en su análisis de la simbología de la obra. En el tercer acto de la obra, cuando Adela va al corral a acostarse con Pepe, los perros ladran en sintonía con esta pareja²⁷³. «PONCIA – No nos van a dejar dormir». Al analizar *La casa de Bernarda Alba* Gwynne Edwards (1983, 360) ha afirmado que «El mundo de los hombres y el mundo de los animales se hallan igualmente gobernados por los mismos innegables impulsos», y más adelante, hablando de los deseos instintivos, dice: «En ese abandonarse a la pasión hay también un entregarse a fuerzas instintivas, a esas leyes

²⁷² René Huyghe habla de la imagen de los animales como entidades sagradas (totems) en las sociedades primitivas y apunta: «En el Egipto faraónico, Isis tenía cabeza y cuernos de vaca; Horus, que, sin embargo, luchaba contra Seth, dios de las tinieblas, tenía cabeza de ave de presa, de halcón; Anubis, de chacal; Thueris se representaba en forma de hipopótamo. La cabeza de gata designaba a Bast, que los griegos identificaban con Artemisia; y la de del cocodrilo a Sukhos» (1968, 245).

²⁷³ En la mitología griega podemos encontrar el famoso perro Cerbero que guardaba la puerta del inframundo. En estos tipos de relato no sólo era recurrente la presencia de animales sobrenaturales (unicornio, fénix, dragones) bien como de criaturas híbridas que conjugaban rasgos humano y animal (minotauro, centauro, medusa, sirena). En relación al mundo animal en *La casa de Bernarda Alba* véase el artículo de Ricardo Doménech (1985), concretamente en el apartado «Lenguaje simbólico-la configuración animalística» (196-200).

ingobernables de la Naturaleza que a lo largo de la obra han demostrado ser más fuertes que los seres humanos y que constantemente actúan sobre ellos» (1983, 364).

En el acto anterior vemos a otro animal que perturba la noche de las mujeres, como si fuera un personaje nocturno que viene a arrebatarse la tranquilidad del sueño. «AMELIA – ¡Qué noche más oscura! (...) ADELA – El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro. AMELIA – Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición!» (189). Las mujeres de este hogar viven la pesadilla de una noche oscura y calurosa, que está poblada de sonidos e imágenes de animales que actúan como entidades oníricas. Al hablar de la aparición de animal en los sueños, dice Hillman (2004a, 209):

Desde una perspectiva de mundo nocturno, son presentaciones de cualidades y conductas del alma específicas, esenciales, que no pueden presentarse de mejor manera que bajo forma animal. La aparición de un animal nos vuelve a poner en contacto con Adán. Recuperamos al primer hombre de las cavernas, siguiendo el rastro del alma animal en las paredes subterráneas de la imaginación.

Por tanto, los animales se convierten en una proyección de los personajes de esta obra ya que ambos exponen la lucha de lo instintivo ante la domesticación. Sin embargo, *La casa de Bernarda Alba* posee una riqueza tanto en las imágenes animalísticas, como telúricas²⁷⁴. En esta obra abundan escenas donde la naturaleza y los personajes también están en consonancia: Bernarda asume el arquetipo de madre-tierra que desea conservar sus hijos dentro de su hábitat; los segadores (acto II) son comparados a los «árboles quemados» por su luz²⁷⁵ y color, como una especie de hombre-árbol; el verde del vestido de Adela que se opone al negro luto viene a representar su vínculo con el fértil mundo vegetal – «Tenía mucha ilusión con el vestido. Pensaba ponérmelo el día que fuéramos a comer sandías a la noria»(141) – como si fuera una diosa-agrícola.

²⁷⁴Al hablar de «Los signos telúrico» en la obra de García Lorca, Arturo Berenguer Carisomo afirma: «(Ya sabemos que es Lorca poeta de la tierra; su aliento engendra la tragedia): Fauna, flora, aire y agua del *Romancero*; calor sofocante, luna y bosque en *Bodas de sangre*; las ovejas de *Yerma*; las rosas de todo el poema y el caer de la tarde en el tercer acto de *Doña Rosita, la soltera*». (1969, 157). Estos elementos, como es lógico, se repiten en *La casa de Bernarda Alba*.

²⁷⁵ Conforme Ricardo Doménech «Quemados – precisemos el alcance semántico de este adjetivo– no como sinónimo de secos o destruidos, sino de llenos de sol, de portadores de sol...» (1985, 201).

Si en la obra del español tenemos una conexión entre el mundo natural y lo humano²⁷⁶, en *Dorotéia* serán los objetos inanimados los que se personifican y adquieren capacidades humanas. Primero, tenemos un jarrón que aparece para perturbar a Dorotéia –«O jarro me persegue» (209)– y que no sólo se humaniza –«E inteligente, muito inteligente...» (209)–, sino que además se convierte en un ser temido de la noche («E que o jarro te apareça no meio da noite!») (210). Luego, encontramos un par de botines que representan a Eusébio da Abadia, el novio de Das Dores, que se adentran en la encerrada casa de las viudas y aparecen desabrochados. «Eu, d. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (*d. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho*)...Eusébio da Abadia...(*encontra sérias dificuldades para desfazer o nó*) Nó impossível (*até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas*)» (221). Este episodio ilustra bien la idea de que las leyes que rigen esta obra no son las del razonamiento lógico, sino las del reino de los sueños y de las penumbras.

La presencia simbólica de lo masculino no sólo se da en forma de un objeto concreto, es también un elemento invisible que viene a perturbador del sueño de las mujeres en las dos obras y que actúa como si fuera un ser de otro mundo. Tanto Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba* como Eusébio da Abadia en *Dorotéia* no son vistos físicamente en escena a lo largo de las obras, sin embargo, se hacen notar en todo momento y se manifiestan en la vida onírica de las mujeres: las hijas de Bernarda sufren un insomnio ante la aproximación del jinete, así como las primas de Dorotéia desde que mantuvieron contacto con sus ex maridos, pierden la capacidad de dormir.

El en relato mítico Psique sólo tiene contacto con su amante invisible antes del sueño: «Había entrado la noche, también estaba allí ya el marido; tras una primera escaramuza en amoroso combate, había caído en profundo sueño» (123). Otro pasaje que hace referencia al sueño es cuando Psique abre la cajita con la ración de Prosérpina: «...abre la cajita. Pero allí no había absolutamente nada: ni rastro de belbilza; al contrario, tan sólo había un sopor infernal, el auténtico sueño del Estigio,

²⁷⁶Añade John Crispín: «Para Lorca, y para los otros poetas andaluces de su generación, el estado ideal, el paraíso terrenal, es, en efecto, la primitiva concepción del hombre integrado en la Naturaleza, sin más destino que el de obedecer al perenne ciclo de vida-muerte-renacer, y sin destacar sobre el mundo animal o vegetal que le rodea»(1985, 174).

que invadió a Psique...» (148). El esposo de Perséfone también es, en cierto modo, un hombre invisible, toda vez que pertenece al mundo de los muertos y que ella no percibe su presencia cuando la rapta: «...éste bajo la brumosa oscuridad tras raptarla con sus caballos la condujo entre agudos gritos» (vv. 80 y 81). La hija de Deméter pasa entonces a vivir bajo la tierra en el inframundo, lugar que debido a su relación con imágenes sombrías también adquiere estatus de mundo onírico. Existe, pues, un paralelismo entre los personajes masculinos en las obras estudiadas y las criaturas negras de los sueños que Hillman ha estudiado. Según este último:

Sus atributos ocultos y destructivos pertenecen a la fenomenología “violadora” de Hades, de la cual ya hemos hablado, así como su persecución se asemeja al acoso de los demonios de la noche. Son fantasmas que vuelven del Infierno reprimido, no sólo del gueto reprimido. Su mensaje es psíquico antes que vital. Te tiran el sueño, te roban los “bienes” y amenazan al ego agazapado detrás de sus puertas atrancadas. (HILLMAN, 2004a, 203).

Pareciera que las dos obras trascurrieran en un mundo onírico ya que en una, los objetos adquieren vida propia e interactúan con los personajes y en la otra los animales se conectan con las personas, expresando los deseos y sentimientos humanos. Creemos que estas imágenes de delirio y fantasía acercan *La casa y Dorotéia* tanto a la mentalidad del hombre del pasado²⁷⁷ como al reino de lo imaginal toda vez que nos muestran que existen lazos comunes que vinculan todo lo existente (alma), y que para la imaginación los objetos, los animales²⁷⁸ y los humanos no son tan diferentes²⁷⁹. En las escenas, la naturaleza simbólica ocupa un lugar destacado y cada forma presentada se asemeja a las imágenes del inconsciente. Se trata de textos

²⁷⁷«Nesse estado inicial, não havia distinção entre Eu e Tu, dentro e fora, ou entre homens e coisas, assim como não havia uma linha divisória clara entre o homem e os animais, o homem e o homem, o homem e o mundo» (NEUMANN, 91).

²⁷⁸Manuel Antonio Arango L. apunta que «El caballo tiene una rica simbología, pero las significaciones atribuidas a su caballo revelan los más frecuentes dominios de la naturaleza, del inconsciente y del instinto. Bernarda toma en consideración las exigencias sexuales del caballo, no obstante ella rechaza que sus hijas cumplan las necesidades biológicas sexuales» (1995, 174).

²⁷⁹Hillman, al hablar de Perséfone y el inframundo, considera que no podemos reducir el significado espiritual al significado físico (agrícola) de esta diosa y que «incluso la tierra y la naturaleza tienen una función psíquica al igual que una terrestre». Por lo tanto, todo cuanto existe entraña valores trascendentes. (HILLMAN, 2004a, 62).

que nos dicen que los sentidos no están sometidos únicamente a una lógica racional, al igual que tampoco la visión se limita a captar exclusivamente las formas visibles.

2.1.3 invisibilidad

Como todos sabemos, el ojo se contrae si se expone a mucha luminosidad y se dilata cuando intentamos captar imágenes en una oscuridad demasiado intensa. Ello ocurre en la pupila, tanto entre los humanos como en los animales, los cuales poseen una mayor capacidad de visión en la semi-oscuridad y algunos tienen una visión reducida en condiciones de intensa luz (albino y gato). Este fenómeno ilustra bien lo que queremos plantear: para lograr tener una visión albina o felina y ver en la penumbra es menester que haya una pérdida de visión diurna. Profundizando el tema de la mirada en su ámbito sensorial y adentrándonos en sus aspectos psicológicos, encontramos a Hillman (2004a, 87), quien habla de una visión profunda en el inframundo:

Las imágenes del inframundo son visibles, pero sólo lo que es invisible para nosotros. Lo invisible es percibido por medio de lo invisible, es decir, la psique. Las imágenes psíquicas no son necesariamente gráficas y pueden no ser en absoluto como las imágenes de los sentidos, sino más bien son *imágenes como metáforas*».

Para acercarnos a una obra de arte, como las obras teatrales seleccionadas para este estudio, y captar el sentido metafórico de las imágenes expuestas, necesitamos profundizar nuestra percepción y verlas no sólo con los ojos físicos, sino además con el ojo interior. La cuestión concerniente a la visión que va más allá de lo explícito está presente en la obra del brasileño Nelson Rodrigues, en la que encontramos a personajes femeninos afectados por una deficiencia visual. Esta oscuridad causada por un defecto no está solamente presente en el plano físico, sino en el interior de cada una de las mujeres. Las viudas no poseen la capacidad de ver a sus esposos, lo que demuestra que la ceguera psicológica juega un papel importante en el relato²⁸⁰.

²⁸⁰Aquí vemos que existe sentido metafórico de la visión que relaciona la mirada del deseo y sus efectos

La imposibilidad de contemplar la imagen de lo masculino en *Dorotéia* sirve para reflejar el estado de alma de estas mujeres, seres que viven en un mundo de sombras poblado de espíritus: «Das Dores, invoca os espíritos da família...Chama os protetores...implora!» (238). Las tres viudas que llevan el traje negro son criaturas que desarrollaron otras formas de percepción cada vez que logran captar las cosas más allá de sus cinco sentidos:«...nós três tivemos uma visão...Ficamos assim mesmo, unidas como agora...Os três rostos juntos...» (200). Ellas están tan unidas que se convierten casi en una sola y poseen capacidades premonitorias que mucho se asemejan a las Moiras, hijas de la noche²⁸¹.

En la mitología encontramos ejemplos de personajes que pierden la visión como Edipo y Pluto, el primero en un acto desesperado de auto-punición y el segundo cegado por castigo de Zeus. Sin embargo, en estos casos ocurre una ceguera total, lo que diverge de las viudas. Ellas no se convierten en personas ciegas ni tampoco poseen una limitada capacidad física para ver las imágenes de su entorno, su problema está ubicado a nivel psicológico de forma más marcada que en los referentes clásicos ya que únicamente no les está permitido ver a los maridos en las bodas. Si por un lado podríamos interpretar la pérdida de la visión de estas mujeres como un auto-castigo por una inclinación al goce visual y al deseo carnal, por otro podríamos ampliar esta lectura y considerar que la ceguera en D. Flávia, Carmelita y Maura simboliza algo mayor²⁸². Es decir, podemos no reducir su restricción ocular a un simple problema físico desencadenado por una fuerte represión de la sexualidad femenina e interpretar este cerrar de los ojos como ejemplo de la tendencia de todo ser humano a no adentrarse en la oscuridad interior.

cegadores. Laurie Schneider Adams (81) subraya que «Observar a dioses, diosas, reyes y reinas se consideraba peligroso a lo largo de toda la historia. En el antiguo Egipto, ver al faraón podía hacer que su resplandor quemara al observador. En el mito griego, Sémele, la madre mortal de Dionisos, mira a Zeus, que le ha fecundado, y arte instantáneamente».

²⁸²Maria Luiza Ramos Boff (76) en su tesis «Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues» afirma que «O olhar, enfim, é carregado de todas as paixões da alma e dotado de um poder mágico, que lhe confere uma terrível eficácia. Por ser o instrumento das ordens interiores – predominantes nos personagens de Nelson – ele possui grande relevância, pois, assim como exprime, ele mata, fascina, fulmina, seduz».

Si salimos de lo particular y analizamos esta cuestión con una mirada más atenta, podemos compararla con los momentos en los que intentamos no ver la parte oscura que portamos en nuestra alma. Cuando se rechaza la posibilidad de conocer con más profundidad las dimensiones humanas, se activa una ceguera espiritual—como la de las tres viudas. En un interesante estudio sobre la Sombra, Robin Robertson (12-13) advierte lo siguiente:

Haríamos casi cualquier cosa para evitar tener que mirar hacia los lugares oscuros de nuestra alma. Y haremos bien. La oscuridad contiene muchas cosas con las que nosotros, los humanos, no podemos enfrentarnos. Hay maldad, por supuesto, todos los sabemos, pero también hay mucho más que no es ni bueno ni malo, son que está más allá del entendimiento humano. Escondidas en la oscuridad también, se hallan maravillas y belleza, y muy a menudo, en nuestra miopía, las confundimos con la maldad.

Sabemos que el mundo que habitamos no se constituye exclusivamente de formas tangibles y palpables, que existe una realidad invisible a nuestros ojos, en la que circulan micro-formas vivas como los átomos, las moléculas, las bacterias, multitud de ondas electromagnéticas de distintas longitudes, etc. No obstante, estamos condicionados a considerar solamente lo que nuestra visión limitada alcanza, olvidándonos de que no todas las experiencias humanas están sometidas a un conocimiento mensurable u objetivo. *Dorotéia* nos advierte de que existe un mundo misterioso, que aunque esté invisible a los ojos, está vivo y actuante en nuestro interior: «Nós nos casamos com um marido invisível (...). O noivo estará a teu lado, invisível, mas vivo...» (201).

Este episodio, por un lado, nos hace recordar que existe un tipo de unión terrenal entre personas que se basa en el contacto físico, mientras que existen también los casamientos místicos (como entre las monjas y Cristo) que se dan en un plano espiritual y se sitúan así en otra dimensión. Por otro lado, la ceguera psicológica de estas mujeres en la obra rodriguiana crea un paralelismo con el relato de Psique ya que, como hemos narrado en un capítulo anterior («la bajada de psique»), este personaje mítico estuvo encerrado en un castillo con un amante invisible y lo único que captaba eran voces invisibles: «Aquella noche, el esposo, dirigiéndose a Psique –

pues aunque era invisible no dejaba de oírlo y de tocarlo como muy presente y real...» (110). Ello coincide con las viudas que igualmente no pueden ver a sus maridos y están encerradas en un hogar donde escuchan voces misteriosas: «De repente, a voz anunciou: Uma Dorotéia morreu...» (199).

Aunque tanto en la historia de Psique como en la obra del brasileño se ha tomado como ejemplo a mujeres que no pueden ver a su amante masculino, no podemos reducir esta cuestión de la pasión ciega exclusivamente a lo femenino, es necesario hacer una lectura en tanto que experiencia que puede probar cualquier ser humano, con independencia del género biológico. Haciendo referencia a esta cuestión, Robert A. Jonhson señala que Jung observó que en cada hombre existe un aspecto femenino (*anima*), bien como en las mujeres hay caracteres psicológicos masculinos (*ánimus*), y agrega acertadamente: «Muchos psicólogos han interpretados el mito de Eros y Psique como una afirmación de la personalidad femenina. Tal vez sea oportuno, al comienzo mismo de este estudio, decir que nos referimos a la feminidad dondequiera que se encuentre: tanto en los hombre como en las mujeres» (23).

Existe un episodio en el relato mítico en que Psique baja al inframundo donde tiene que superar difíciles pruebas impuestas por la diosa Afrodita: «Ahora veo que debes ser gran hechicera, muy versada en magia, para poder cumplir tan pronto órdenes como las que yo te doy» (145). Una Afrodita, recuérdese, que siente envidia de la belleza de la joven, elemento que establece una analogía con Dorotéia, igualmente obligada a cumplir pruebas por causa de su belleza. «Renegarias tua beleza?» (212). El conflicto que desencadena el drama tanto de Psique como de las mujeres en Dorotéia tiene origen en la visión de la imagen prohibida, lo que significa que es a través de la mirada que se desarrolla la luz del conocimiento y que se da el desplazamiento de la oscuridad de la ignorancia. Una vez que el velo negro que les imposibilita contemplar al otro deje de existir, se abrirá una visión distinta y más profunda de la realidad²⁸³. Henry Corbin (2000, 128) sostiene que «la *sombra* demoníaca no es la luz que, siendo invisible, *hace ver*, es la Tiniebla que impide ver la

²⁸³ René Huyghe aclara que «Curiosamente, con el término de visión, significamos, a la vez, lo que explora nuestro sentido óptico en la naturaleza y lo que revela su carácter sobrenatural. Es notable que el adjetivo que se ha extraído de ese nombre, es decir, “visionario”, no designe sino al que tiene la revelación de lo que no capta la mirada» (1968, 289).

tiniebla de la subconciencia. Pero la luz negra es la que no puede ser vista, porque es lo que hace ver; no puede ser objeto, porque es Sujeto absoluto. Deslumbra, como deslumbra la luz da la *supraconciencia*».

La mirada oscura que sufren las viudas en *Dorotéia* y que las imposibilita ver la imagen del ser masculino también se presenta en algunas escenas de *La casa de Bernarda Alba* bajo otros matices. En este hogar oscuro a las mujeres les está prohibido mirar a los hombres que transitan con libertad en el mundo extra-muros de la morada –como bien ha expuesto Magdalena: «Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen» (161)– y la única posibilidad de verlos es a través de las ventanas de sus cuartos a escondidas de su madre: «ADELA – Vamos a verlos por la ventana de mi cuarto» (163)²⁸⁴. Existe un juego entre ocultarse y mostrarse entre las mujeres, como si existiera una mirada omnipresente que las persiguiese mutuamente²⁸⁵. Adela incluso llega a exclamar ante sus hermanas: «¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!» (154). También en esta obra encontramos una situación en la cual los ojos femeninos deben estar abiertos y vigilantes por causa de la presencia de lo masculino: «Adela está decidida a lo que sea, y las demás vigilan sin descanso» (195). Merece la pena recordar que Hades, el esposo de Perséfone, era llamado, entre los diversos nombre que recibía, «el invisible», pues se consideraban negativo invocar su nombre: «...surgió el soberano huésped de muchos con sus caballos inmortales, el hijo de Crono rico en nombres» (vv. 17 y 18).

Las mujeres en la obra de Lorca, semejante a las viudas rodriguianas, sufren el mal de no poder dormir, sin embargo, dicho insomnio no es porque no haya habitaciones en la casa, sino por el hecho de que presienten, además de ese ejercicio recíproco de vigilancia inquisitiva, la presencia amenazadora de un ser ajeno a este núcleo familiar. Hay una frase dicha por la loca-sabia María Josefa que se ajusta muy bien a la idea del

²⁸⁴ Francisco Ynduráin indica: «La ventana, el balcón, con rejas o celosía es un espacio para la observación, para la recepción, sus dos caras reúnen lo oferente y lo prohibitivo» (1985, 137).

²⁸⁵ John Crispín subraya que «Dentro de la casa, según ha observado ya Vicente Cabrera, el espacio se divide en círculos concéntricos que son otros tantos espacios mentales. Si el recinto de la casa, y en particular, la sala, es el dominio de Bernarda, las habitaciones cuyas paredes no sirven para impedir una mutua y celosa vigilancia representan los mundos íntimos de las hijas, sometidas a constante violación» (1985, 180).

poder que ejerce lo invisible: «Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo» (199). Así como Perséfone era una joven virgen vinculada a la naturaleza en oposición a la fuerza indomable del Señor de la oscuridad, Hades, en *La casa de Bernarda Alba* las hijas de Bernarda son comparadas a la fragilidad del trigo que contrasta con la figura de Pepe como un gigante devorador.

Tanto Hades como Pepe son seres invisibles y apenas cumplen el papel de ampliar la percepción que ellas tienen de la realidad, ya que después de conocerlos nunca más podrán ver el mundo con los mismos ojos ingenuos de antes²⁸⁶. Ellos son criaturas de la sombra –Pepe es un jinete que aparece en la oscuridad de la noche y Hades es el señor de los infiernos– que, de entrada, se consideran como entidades portadoras de fuerzas negativas. Sin embargo, estos relatos nos muestran que la luz del conocimiento profundo sólo es posible cuando se baja hacia el mundo de las sombras, por lo tanto, son portadores de esas experiencias positivas que genera el alumbramiento del lado sombrío. Al igual que Perséfone, Adela era una joven que vivía en la superficie de un mundo protegido, pero tuvo que hacer un descenso hasta el mundo nocturno de Pepe para conocer la energía impulsiva que se escondía en su ser bajo las ropas negras. René Huyghe habla de la importancia del descenso para el psicoanálisis y de cómo Jung se ha referido a esta cuestión:

Ha mostrado que la tendencia natural de la vida es ascensional, y que el alma, partiendo de sus tanteos en la oscuridad de su naturaleza casi física, obedece a una vocación que acaso la define, y se esfuerza, con su impulso, en hallar la salida que le permitirá realizarse ascendiendo. Cada ser humano lleva en su interior la llamada a esta aventura y el inconsciente atestigua este irresistible magnetismo de las alturas tanto como la bajeza de que intenta arrancarnos. (HUYGHE, 1968, 149).

A lo largo de *La casa de Bernarda Alba* podemos encontrar diversas escenas en las cuales se hace referencia a los ojos en la oscuridad –«...abre los ojos y verás» (171),

²⁸⁶Hillman nos aclara que «Hades ha sido, por supuesto, el dios de las profundidades, el dios de lo invisible. De hecho, él mismo es invisible, lo que puede implicar que la conexión invisible es Hades, y que lo esencial que mantiene la forma de las cosas es el secreto de la muerte de cada una de ellas»(2004a, 48).

«Nací para tener los ojos abiertos.» (177), «...me estoy quedado sin vista...» (182), «Yo cierro los ojos para no verlas.» (190), «...se pone una venda en los ojos.» (194)—, recurrente que nos lleva a considerar que esta obra nos invita a hacer una lectura que trascienda lo aparente, toda vez que nos dice que solamente es posible abrir la visión más profunda de las cosas, cerrando los ojos para las formas superficiales. Respecto a la invisibilidad y la visibilidad James Hillman nos brinda una brillante comparación cuando dice que existen dos tipos de ciego: «como Édipo cujos olhos estão abertos mas que não pode ver; como Tirésias cujos olhos estão fechados mas é um vidente» (HILLMAN, KERÉNYI, 1995, 107).

Siguiendo este razonamiento, podemos afirmar que en *Dorotéia* el tema de la ceguera asume una importancia explícita, no sólo en la composición de personajes como las viudas, sino además en sus hablas: D. Flávia «As mulheres de nossa familia têm um defeito visual que as impede de ver homem» (201), «...eu desejaria ser cega... Erro meu ter estes olhos...» (245), Das Dores «...assim eu serei cega... apenas sentirei seu hálito... poderei tasteá-lo às cegas...» (222). En el relato mítico de Psique encontramos a este personaje enamorada de un Eros al que solamente podrá sentir a través de los otros sentidos que no sean el de la visión. Este dios suele estar representado con los ojos vendados para simbolizar que el amor comporta efectos cegadores. Hillman advierte que para Heráclito lo visible no es suficiente para el alma humana y que para llegar a la base de las cosas tenemos que ir hacia su interior y penetrar en su lado oscuro. Este filósofo esclarece el porqué de ello cuando dice que «la constitución real de cada cosa acostumbra a esconderse», lo que ha sido traducido como que «la naturaleza ama esconderse» (HILLMAN, 2004a, 46-47).

Al internarnos en el lado oscuro de la obra lorquiana y la del brasileño, la oscuridad se presenta como una posibilidad de llegar a la luz del conocimiento²⁸⁷, al igual que la invisibilidad²⁸⁸ como un camino para abrir los ojos hacia otra dimensión. Estos

²⁸⁷ René Huyghe apunta que la idea de que en las tinieblas se ocultan la iluminación remonta a los místicos cristianos y señala «Lo que aparece como tal para los seres físicos, se convierte en tinieblas para los espíritus elevados, y lo que se ve como oscuridad para los que no miran sino con los ojos corporales, para los otros resulta cual una apertura hacia una claridad ignota. San Juan de la Cruz lo afirmó: para llegar a esa claridad es necesario pasar por la noche, por la noche de la inteligencia ante todo, pero también por la noche del corazón y la del alma» (1968, 178).

²⁸⁸ En las ILUSTRACIONES 29 y 30 del anexo fotográfico se pueden observar imágenes que tratan de

autores nos proponen no sólo a aceptar que existe otro ser invisible dentro de cada uno de nosotros con sus aspectos sombríos, sino además percibir nuestra ceguera espiritual que nos impide mirar esa muerte que nos acompaña a diario²⁸⁹. El mundo visible es lo que cubre el mundo invisible, por tanto, lo que vemos es una capa que se sobrepone a lo que está más abajo.

2.1.4 abismo

La imagen-clave para esta parte de nuestro análisis es la casa abismal donde habitan estos personajes: una, habitada por viudas que sienten vértigos, como si estuvieran cerca de un precipicio; otra, donde las figuras femeninas están envueltas en la oscuridad, como si estuviesen ante el peligro inminente de caer en el pecado. Si en una las ventanas y puertas están cerradas hace años para que nadie ajeno la penetre, y en la otra están ausentes las habitaciones para que nadie pueda soñar, en las dos existe una atmósfera sombría que mucho las asemeja al inframundo²⁹⁰.

El descenso al Averno de los personajes míticos Psique y Perséfone nos recuerda la experiencia vivida en el interior hogareño por parte de Dorotéia y Adela. Mujeres que hacen un viaje de bajada a las zonas abismales²⁹¹ del ser que puede significar los cambios anímicos vividos tanto por los personajes femeninos como por el alma humana. En los diccionarios podemos encontrar algunos significados para el vocablo abismo que coinciden con el hades: cualquier lugar profundo; en una definición religiosa, alusión al infierno, el lugar de los muertos, la morada misteriosa y del dolor.

la invisibilidad en las dos obras estudiadas.

²⁸⁹ Los textos estudiados, acorde con su condición trágica, concluyen con la presencia de la muerte: «Vamos apodrecer juntas»(p. 670), en *Dorotéia*:«La muerte hay que mirarla cara a cara»(p. 280), en *La casa de Bernarda Alba*. La muerte en ambos casos se da por la presencia de una violación de los principios humanos y del ciclo natural de la vida, que necesitan fecundarse pues, en caso contrario, se putrefacta y muere.

²⁹⁰ Este lugar representa el mundo «más allá» que en la mitología griega es la morada no solamente de los muertos, sino además de criaturas temidas como Caronte y Cerbero. Podemos encontrar su equivalente en la mitología de otras culturas: Hades para los Romanos, Naraca para los budistas, Netnal para los mayas, etc.

²⁹¹ Se pueden ver imágenes relacionadas con el abismo en *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* en las ILUSTRACIONES 31 y 32 del anexo fotográfico.

A partir del análisis de las imágenes visibles y concretas de la casa, podremos penetrar en el mundo oculto y subjetivo que es alma de los personajes. Como subraya Bachelard (1975, 104): «toda gran imagen siempre es reveladora de un estado de alma. La casa es, más que el paisaje, un estado de alma. Incluso reproducida en su aspecto exterior, dice una intimidad». Debemos aprehender más de un sentido de la imagen de la casa: el literal con sus cómodos y objetos concretos que habla del mundo cotidiano de sus habitantes, luego el imaginal de sus aspectos ocultos y sombríos que expone el alma de sus moradores.

Si una casa es como un micro-organismo con sus partes conectadas, las cuales asumen distintas funciones en la vida de sus habitantes, entonces podemos afirmar que la sala corresponde al espacio de interacción social donde se reúne tanto la familia como las personas del mundo externo que la visitan. También es allí donde los aspectos ocultos interactúan con el exterior y se convierte en una zona intermedia entre lo claro y lo oscuro, lo visible y lo invisible, lo público y lo íntimo, por ende, es un espacio propicio al juego de las máscaras sociales.

Este objeto escénico de la máscara se pone a la vista en *Dorotéia* mediante el contraste entre las máscaras mostradas y los rostros encubiertos de las viudas. Éstas las utilizan no sólo para tapar su fealdad, sino además en situaciones que suscitan pudor. Por ejemplo, en una escena importante de esta pieza, Das Dores pone la máscara sobre el pecho de la madre (no sobre la faz materna), lo que simboliza, según una acotación del autor, la maternidad: «(A própria D. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade)» (243).

Las máscaras nos remiten al origen del teatro cuando ese accesorio fue un elemento de extrema importancia para el desarrollo de la tragedia²⁹². No obstante, lo que queremos

²⁹² Al hablar de las máscaras y el origen del teatro la figura de Téspis asume una importancia indiscutible como bien lo ha observado Albin Lesky: «a unanimidade com que os antigos o colocam à testa dos autores trágicos, empresta crédito à tradição que no-lo apresenta como o primeiro autor-ator. Nesse contexto, compreendemos também a informação que o dá como inventor da máscara. Certamente, como havíamos reconhecido, esta já era antiqüíssima e antecede, na realidade, todo desenvolvimento do drama trágico; mas um passo que, com a introdução do ator, precisava ser dado foi a substituição da antiga máscara de sátiro, animalesca, pela máscara puramente humana» (1990, 72).

destacar es que la máscara tanto hace alusión al acto de fingir y a las primeras representaciones escénicas de la antigüedad como está vinculada a lo que Connie Zweig y Jeremiah Abrams (15) denominan sombra personal: «Bajo la máscara de nuestro Yo consciente descansan ocultas todo tipo de emociones y conductas negativas – la rabia, los celos, la vergüenza, la mentira, el resentimiento (...). Este territorio arisco e inexplorado para la mayoría de nosotros es conocido en psicología como *sombra personal*».

Si es cierto que Nelson Rodrigues hace uso de este elemento escénico para hablar de la hipocresía de las relaciones sociales donde cada uno hace uso de máscaras; también es correcto observar que a través de ellas el dramaturgo brasileño trata de las cuestiones íntimas de los personajes, como matiza uno de los más importantes estudiosos del teatro rodriguiano:

É fácil ver, em Dorotéia, o valor que Nelson atribui à máscara. Na sua fixidez, ela como que petrifica, sintetiza, concentra a essência da personagem. Sutilezas psicológicas, flutuações do sentimento, idéias cambiantes seriam supérfluas, não registrando a verdade profunda de cada um. O dramaturgo chega aí à força ancestral do arquétipo. Ao resumir a personagem na imobilidade da máscara, ele como que liberta o homem de todas as impurezas da contingência. (MAGALDI, 1981, 56)

Las máscaras no solamente establecen un juego entre lo oculto y lo visto, entre lo que somos y que lo aparentamos, también señalan que bajo nuestra apariencia de criaturas civilizadas aún late con ferocidad ese lado instintivo que las reglas sociales tratan de cohibir. El ambiente familiar es el lugar en que la máscara puede caer dejando a la vista la imagen verdadera que no conviene mostrar a los otros, así que la falta de belleza física que cada viuda oculta con la máscara significa asimismo el intento de enmascarar la fealdad de un interior que está dominado por sentimientos destructivos. La verdad es que pocas veces miramos la sombra que nos acompaña lado a lado y nos engañamos con la falsa creencia de que somos criaturas bellas y buenas, al paso que rechazamos el lado feo y oscuro de nuestra alma.

Si proseguimos con el recorrido por las estancias de la casa, en relación con el dormitorio, éste sería el ambiente íntimo por excelencia, puesto que es allí donde el

individuo manifiesta sus fantasías ocultas a través de los sueños y, además, donde las diversas formas de intimidad corporal suelen ocurrir: caricias, desnudarse, placeres, entre otras. En *Dorotéia* las escenas ocurren no sólo en una casa donde no hay apertura al mundo exterior, su ausencia de habitaciones obedece a la voluntad de que no sea permitido ningún tipo de intimidad y para que la presencia vigilante de otro miembro de la familia sea constante. La idea de que los cuartos de una casa son un espacio donde los deseos prohibidos se manifiestan se explicita en esta pieza e, incluso se evidencia en la propia habla de los personajes: «Porque é no quarto que a carne e a alma se perdem!...» (206). Por tanto, a las mujeres en esta obra les está negado el derecho a poseer una habitación propia ya que en este lugar hay el peligro de soñar y liberar sus fantasías ocultas, de crear, en suma, una condición de posibilidad emancipadora. Al carecer de un ambiente privado, las escenas transcurren en espacios de convivencia común como una sala, donde siempre encontramos la presencia vigilante de otro familiar «Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas?» (207). En cuanto a las habitaciones de *La casa de Bernarda Alba*, el autor sólo describe en el segundo acto que «Las puertas de la izquierda dan a los dormitorios» (147). Sin embargo ninguna escena ocurre ante el público en este ambiente. Hay un episodio en el segundo acto en que la foto de Pepe el Romano desaparece del cuarto de Angustias y al registrar los dormitorios de las jóvenes, Poncia lo encuentra «Entre las sábanas de la cama de Martirio» (168), lo que comprueba que la habitación es el espacio de la casa donde las fantasías particulares se manifiestan con más libertad y donde hay una apertura de los deseos ocultos a través de los sueños.

También en los tres actos de *La casa de Bernarda Alba* observamos que las escenas siempre se realizan en espacios en que se halla la presencia casi permanente del otro – predominantemente con personas de dentro de la casa y otras pocas con agentes provenientes del exterior afuera– y, por lo tanto, cada miembro debe actuar conforme las reglas de la convivencia social.

En algunas escenas de la obra lorquiana, las puertas y ventanas ejercen una doble función en la casa: proteger y a la vez encerrar a sus moradores, ya que los personajes

no pueden acceder a ese mundo exterior que la propia ventana propicia contemplar. «Haremos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (128), sentencia Bernarda ratificando su rol de guardiana de la puerta que separa los mundos de afuera y de adentro. Esta imagen puede ser aplicada sin dificultad a la idea del umbral entre la conciencia y la inconsciencia ya que los personajes aspiran cruzar estos límites y conocer la otra realidad²⁹³. De este modo, Bernarda queda relacionada al personaje mitológico de Caronte o el Cancerbero, así como la casa lo es al inframundo. Sobre la bajada a este lugar infernal, Hillman (2004a, 34-35) nos dice: «Doy por sentado que su geografía ya es bastante conocida a partir de mitos, religiones, pinturas y literatura, en las cuales los horrores del infierno y los sufrimientos en las profundidades, las aguas que hay que cruzar para llegar ahí, los guardianes en las puertas, los personajes que las habitan, nos han sido transmitidos durante siglos por el saber popular».

Otra analogía posible es que estos elementos separan el interior y el exterior en la obra e impiden el contacto del mundo de afuera con el del interior de la casa²⁹⁴ como trasunto del propio orificio del cuerpo de estas mujeres en el que nadie puede penetrar²⁹⁵. Ello se evidencia en la canción de los segadores cuando dicen. «Abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo,/ el segador pide rosas/ para adornar su sombrero» (162). La función de guardar los valores familiares se amplifica en tanto que salvaguardar del honor de las jóvenes, lo que convierte la casa, tal y como afirma Poncia, en un convento «Ya me ha tocado en suerte este convento» (160)²⁹⁶;

²⁹³ En *La poética del espacio*, Bachelard habla de la ambigüedad del ser y la asocia a la puerta: «en la superficialidad del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados, también, de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto» (1975, 26).

²⁹⁴ Según Francisco García Lorca: «En *La casa de Bernarda Alba* la relación dentro-fuera acaba por ser la materia misma dramatizada. Y es, quizá, este rasgo el que mejor acusa el lorquismo de la obra» (1981, 381).

²⁹⁵ Laurie S. Adams apunta que «La frase “quien vive en casa de cristal no debe tirar piedras” indica hasta qué punto nos identificamos con los recintos arquitectónicos. Así lo confirman los sueños, en los que un edificio puede representar el cuerpo humano, cuyos orificios están simbolizados por las ventanas, puertas y otras aberturas. (...) Los efectos del espacio cerrado frente a abierto, interior frente a exterior, arriba frente a abajo, combinan situaciones físicas y psicológicas» (1996, 83).

²⁹⁶ Miguel García-Posada (1985, 169) complementa: «De los símbolos escénicos y dramáticos baste con señalar el valor de los muros y arcos, que expresan una casa andaluza, pero también un convento, un nicho o una prisión;».

Sabemos que el aspecto sexual se explicita en *La casa de Bernarda Alba*. Sin embargo, podemos avanzar un poco más en la cuestión de la apertura y el cierre hogareño en esta obra. A nuestro modo de ver, esta casa es una gran metáfora de la vida interior de sus personajes y si estudiamos cada imagen bajo esta perspectiva vislumbraremos otros valores. En la vida existe siempre una puerta o una ventana que puede abrirnos a otros niveles, niveles que nos posibilitan dejar estos espacios interiores ya recorridos y penetrar en otros desconocidos. Si establecemos un paralelismo entre el mundo interior y exterior hogareño de las obras y el mundo inferior y superior del inframundo, podemos considerar que las puertas simbolizan la separación de dos tipos de conciencia. Dice Hillman (2004a, 248) al respecto: «Las puertas y verjas son para “pasar a través”, o “pasar por encima” como se decía en la época victoriana. Son las estructuras que hacen posible el rito de pasaje. La perspectiva del inframundo empieza a las puertas de entrada, donde entrada significa iniciación». Así que la acción de abrir las puertas hacia el otro mundo –el mundo de fuera y el mundo de abajo– significa la integración de partes complementarias, lo que representa el reto principal en los relatos.

Hay momentos como los que experimentados por las hijas de Bernarda en que nos arriesgamos a contemplar este otro mundo sólo desde una ventana, pero no tenemos el coraje de abrir paso rumbo a esta otra realidad. Solamente tomamos conciencia de esta otra dimensión cuando una crisis personal se agudiza y de pronto somos llevados por una fuerza desconocida hacia fuera de este estado aparentemente seguro, como le ocurrió a Adela y a Perséfone. La hija menor de Bernarda vivía protegida en una casa cercada por la naturaleza hasta que de pronto surge el Romano y la atrae a su mundo nocturno. Igualmente le pasa a Perséfone, una joven que vivía bajo la protección de su madre Deméter en contacto con la naturaleza hasta que un día aparece Hades, quien la arrastra a su mundo de abajo, el inframundo.

Tanto en el relato mítico de Perséfone como en el de Psique, encontramos un episodio significativo en la historia que, a nuestro modo de ver, posee la clave para acercarnos a las obras seleccionadas: la experiencia de bajar al mundo de los muertos. Ambas viven la experiencia de un descenso: «Ella [Perséfone], asombrada, se estiró para, con ambas manos, tomar el hermoso juguete: mas se abrió la tierra de amplios caminos en

la llanura de Nisa» (vv. 15, 16 y 17); «Psique se eleva gradualmente y se ve transportada por los aires en suave descenso a lo largo de la roca, hasta el profundo valle que había al final...» (105). Este pasaje se ajusta bien a una metáfora muy conocida de James Hillman, la de que el espíritu está en los picos y el alma en los valles. La vida psíquica necesita de alguna muerte simbólica, ir deslizándose hacia el fondo, descendiendo, para lograr encontrar el alma y luego volver a la superficie con más madurez. Todos estos personajes femeninos viven una experiencia transformadora en el momento en que dejan la protección familiar y saltan a otro plano, logrando ampliar su ser a través de la vivencia con lo masculino. La tematización de la caída también se da en los dos textos modernos²⁹⁷: en *La casa de Bernarda Alba*, Adela salta a la muerte, ahorcándose al final de la obra; en *Dorotéia*, se hace referencia al suicidio de otra Dorotéia, sumergida en el río.

A lo largo de *La casa de Bernarda Alba* la oscuridad de este hogar claustrofóbico nos anticipa que no estamos en una casa cualquiera, sino más bien en un mundo infernal, en el que sus habitantes están encerrados: «ANGUSTIAS – Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno» (148). En *Dorotéia* encontramos un hogar oscuro habitado por viudas y una niña muerta –«Minha filha, infelizmente você nasceu morta etc etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação (...) De forma que Das Dores foi crescendo, na ignorância da própria morte»(208)–, circunstancia que convierte este espacio en un mundo abismal²⁹⁸.

Por otra parte, ambas obras nos señalan que no sólo existen nudos apretados entre el mundo concreto de la casa y el abstracto de los personajes, sino que la relación abarca el espacio de dentro con el de fuera de estos hogares. Sabemos que existen puertas, paredes y ventanas que imposibilitan la salida de las hijas de Bernarda al mundo natural exterior, lo que a la primera vista llevaría a considerar este mundo como un local que no se puede cruzar. La casa de Bernarda es un espacio represor circundado

²⁹⁷«En el mito de la caída en Lorca se funden la tradición bíblica de la expulsión del paraíso de los primeros hombres Adán y Eva con la mística escatológica cabalista. El poeta presenta la catástrofe originaria partiendo del mitologema del espejo roto, el símbolo de la ruptura entre dios y los primeros hombres...» (ARSÉNTIEVA, 261).

²⁹⁸«Pelos numerosas liberdades que o dramaturgo se concede em relação ao mundo real, pode-se pensar que *Dorotéia* se passa no inconsciente. Ali, entende-se que Das Dores tenha nascido de cinco meses e morta – puro anseio de maternidade de D. Flávia, que decretou o retorno da filha ao útero, ao conscientizar a autonomia de uma vida independente da sua» (MAGALDI, 1981, 36).

por un ambiente en el que en apariencia se dan mayores opciones de libertad personal y sexual, pero a pesar de que una parte de la crítica ha insistido en acentuar una separación entre estos dos mundos, lo cierto es que ambos comparten un idéntico comportamiento de fondo²⁹⁹.

Esta forma de interpretar las cosas, colocando los elementos analizados en oposición, corresponde un modo muy corriente y condicionado de pensar que pone el énfasis en las diferencias. Lo que queremos decir es que en la apariencia existen desigualdades entre el mundo cerrado de la casa y el mundo libre de la naturaleza exterior; no obstante, en esencia, no hay oposición, sino conexión entre ellos. Los sonidos de animales penetran la casa de la viuda como un eco de la voz interior de las mujeres, demostrando que la naturaleza busca otras formas de traspasar las barreras físicas impuestas por materias concretas como la madera y los ladrillos. A su vez, objetos del mundo profano y exterior a la casa de las primas de *Dorotéia* –como el jarro del prostíbulo y los botines del novio de Das Dores– invaden el ambiente cerrado donde viven las viudas. Ni los códigos sociales y morales aplicados en las casas son distintos a los de otras casas de su comunidad, ni lo natural o el deseo quedan imposibilitados de acceder a estos espacios aparentemente cerrados.

Como se ha planteado, en cada obra la casa constituye un ambiente hermético, oscuro y conflictivo, y sus imágenes nos invitan a ir más allá de lo que captamos a través de los sentidos, es decir, a traspasar las formas concretas rumbo a lo invisible y penetrar en el subsuelo del ser humano. La idea de que los personajes habitan no una casa normal, sino un mundo de las tinieblas³⁰⁰, se explicita en *La casa de Bernarda Alba* a través de voz de los personajes: ADELA: «Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad...» (202), «He visto la muerte debajo de estos techos...» (200). En

²⁹⁹ Así escribe Magdalena Cueto sobre la oposición entre el mundo interior y exterior de la casa: «al espacio abierto designado como “lejos, muy lejos” (campo, río, mar, calles), ese espacio del que los personajes reciben la llamada o la amenaza de la libertad y el amor, pero que también simboliza el mundo de la muerte ligada al interdicto, se opone un espacio cerrado, visto como fortaleza o como cárcel, según los personajes, situaciones, etc., que se semiotiza escenográficamente por los gruesos muros que cierran la casa» (1990, 114).

³⁰⁰ Al comentar la descripción de la casa en *La casa de Bernarda de Alba*, Anderson coincide con esta idea en una nota a pie de página: «Otras posibles resonancias metafóricas no enunciadas en el texto convertirían la casa tanto en útero como en tumba: la obra se abre con las ceremonias finales de un rito funerario y se cierra con las preparaciones para otro» (1986, 138).

Dorotéia esta idea se pone de manifiesto en la apariencia de las tres viudas que llevan máscaras y son horribles como criaturas de otro mundo: «Serias feia como eu, como todas as mulheres da familia?» (212); luego la casa es un espacio de expiación donde Dorotéia regresa para purificarse de los pecados cometidos por causa de su belleza: «E vivi muitos anos naquela vida...(*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo...» (216). Como se percibe, el interior de estos hogares está vinculado al interior de sus personajes y la casa se convierte en un ambiente imaginal ya que refleja el alma de sus moradores. Es una especie de lugar mítico en el que sus habitantes se enfrentan a sus demonios, viven sus maldiciones y pasan por privaciones.

Cada personaje está atrapado en una casa oscura donde tiene que ampliar su visión para poder reconocer un lado negro que no le acompaña en todo instante pero que le conducirá a la luz del conocimiento. Hillman (2004a, 89) aclara que «La sombra es la sustancia misma del alma, esa oscuridad interior que nos atrae hacia abajo, inframundo». La casa abismal puede ser comparada, respetando sus diferencias, al mito de la caverna, donde las criaturas viven entre sombras y oye voces exteriores. Así, Adela y Dorotéia están reclusas en sus hogares, Psique y Perséfone en el mundo de arriba, sin embargo, inician un despertar en otra realidad: la del mundo exterior y la del inframundo. La experiencia vivida por estas mujeres representa un proceso de iniciación –cuando transitan del mundo de la conciencia (casa-arriba) al mundo de la inconsciencia (exterior-abajo) y, por tanto, estos hogares representan una metáfora de lo que se viven en el mundo psíquico.

Las dos obras de nuestro estudio tienen importancia no sólo por invitarnos a hacer una lectura más profunda de esas imágenes abismales de las intentamos huir por miedo, también porque nos enseñan que sólo penetrando en la oscuridad de nuestra casa interior es que podemos iluminar nuestra conciencia oscurecida, ese espacio individual que se construye a través de la convivencia social con otros miembros del clan familiar.

2.1.5 clan

Con relación a la descendencia familiar, podemos encontrar en la mitología antigua linajes fatídicos, como la maldición de los Atridas que inspiró a los grandes trágicos: *Orestía* (Esquilo); *Electra* (Sófocles); *Orestes, Electra* (Eurípides). El ciclo se inicia con Tántalo –quien, además de traicionar la confianza de los dioses, comete la *hamartía* de sacrificar el propio hijo para probar la omnisciencia de los Olímpicos– y llega hasta la pareja Agamenón-Clitemnestra y sus cuatro hijos (Ifigenia, Electra, Crisótemis y Orestes). Si buscamos una referencia en la mitología griega de una familia condenada a pagar por la *hamartía* de un consanguíneo, encontramos por ejemplo a los Labdácidas, término que significa los descendientes de Lábdaco. Este antiguo rey de Tebas es el padre de Layo y el abuelo del desdichado Edipo. Según Junito de Souza Brandão, Layo no fue sólo heredero del trono tebano, sino además de algunos males de sus antepasados. Él cometió la grave *hamartía* de raptar al joven Crisipo, lo que contrarió a los dioses y generó la maldición de su hijo (Edipo) y de los hijos de éste a su vez (Antígona, Ismene, Eteocles y Polinices). También podemos encontrar en muchas obras de los tres grandes poetas griegos la versión de este mito: *Los siete contra Tebas* (Esquilo), *Edipo Rey* (Sófocles), *Fenicias* (Eurípides).

¿Por qué las cuestiones entre el individuo y su grupo familiar ocupan un lugar destacado tanto en los grandes clásicos de la literatura como en los estudios científicos? Tal vez la respuesta a esta pregunta nos la dé Hillman cuando comenta que: «A família literal exerce tal fascínio nas considerações analíticas porque somos cada um de nós “realmente Édipos”, e isso não porque nossa psique deseja mães, mas porque somos, na alma, seres míticos» (HILLMAN, KERÉNYI, 1995, 73).

Lo cierto es que el ser humano se vincula a una familia desde su nacimiento y permanece de algún modo atado a sus miembros hasta su muerte. Primero, se nace en una y, muchas veces, se funda otra, la cual sirve para modelar a los individuos y ponerlos en una red recurrente de obligaciones y derechos³⁰¹. Se puede abandonar y alejarse de su centro, sin embargo, ellos siguen presos en las relaciones e historias vividas de afecto y desafecto, risas y lágrimas, rebeldía y sumisión que marcan para

³⁰¹ Connie Zweig y Jeremiah Abrams. «Cada familia, al igual que cada sociedad, tiene sus propios tabús, sus facetas ocultas. La sombra familiar engloba todos aquellos sentimientos y acciones que la conciencia vigílica de la familia considera demasiado amenazadoras para su propia imagen y, consecuentemente, rechaza» (2004, 23).

siempre sus existencias. Son historias como éstas las que veremos en la producción teatral de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca, y en ellas encontraremos el paralelismo temático con los mitos.

Si queremos hacer una interpretación profunda de las historias y penetrar en el alma de los autores, debemos primero abandonar lo que es visible y literal en los relatos para en seguida intentar captar el sentido oculto que existe subyacente a estas historias. Como hemos observado, la familia es el eje central de la dramaturgia rodriguiana y lorquiana³⁰². En concreto, vamos a centrar nuestra mirada en las imágenes familiares de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba*. Más allá del conflicto entre madre e hijas o entre primas, estas dos obras ponen en discusión sentimientos que perviven desde siempre y que encontraban la puerta para manifestarse en la antigüedad a través de los relatos míticos.

Empecemos deteniendo nuestra atención en el grupo familiar, ya que es sobre éste que los autores construyen sus propuestas dramáticas. En ambas historias tenemos la matrifocalidad como modelo familiar: grupos domésticos donde la autoridad hogareña es asumida por una mujer debido a la ausencia de una figura masculina. Aunque quienes ejercen la maternidad (D. Flávia y Bernarda) son las que detentan el poder de los núcleos familiares y, se produce una reproducción del modelo patriarcal, en ningún momento se pone de manifiesto en las obras una relación simétrica entre los géneros masculino y femenino. Este grupo de mujeres unidas por la ascendencia se constituye más que en una familia³⁰³ en un clan³⁰⁴, una vez que la cuestión de la consanguinidad es un factor determinante para desarrollar el conflicto –en *Dorotéia* existe una náusea hereditaria y en *La casa de Bernarda Alba* una sexualidad acentuada entre generaciones (María Josefa/Bernarda/ Adela, abuela/madre/hija).

³⁰² De las diecisiete obras que ha escrito Nelson Rodrigues, el ámbito familiar será el espacio elegido para mostrar el drama entre los consanguíneos. A su vez, en algunas de las obras más reconocidas de García Lorca también prevalecen las escenas familiares como un universo conflictivo.

³⁰³ La palabra familia abarca otros significados que van más allá de la cuestión genealógica y consanguínea. Sus miembros pueden estar unidos por lazos legales, religiosos o económicos.

³⁰⁴ Las ILUSTRACIONES 33 y 34 en anexo fotográfico reproducen imágenes en que los miembros de las familias de Dorotéia y Adela se asemejan a un clan.

Los dos dramaturgos usan imágenes hogareñas para demostrar que en el interior de las familias siempre habrá una batalla entre sus miembros, ora entre madres e hijas, ora entre hermanas y primas. El círculo familiar al que todos pertenecen, se convierte en un espacio cerrado y de lucha constante, puesto que sentimientos contradictorios como amor-odio, devoción-envidia, atracción-rechazo se manifiestan mutuamente entre sus integrantes. Karen Signell habla de la existencia de una «sombra familiar» y señala que «La intensa y prolongada experiencia con nuestra familia, con las luchas de sus miembros reclamando atención y poder, con sus pactos, secretos y resentimientos, afecta profundamente a las expectativas inconscientes que solemos abrigar con respecto a nosotros mismos y a nuestros semejantes» (365). Los textos retratan el ambiente consanguíneo como un mundo donde prevalece el enfrentamiento entre sus integrantes ya que cada componente pasa a ser un impedimento para la realización de los sueños del otro. Esta dinámica genera algunas escenas en las cuales predomina un clima de confrontación entre los miembros de las familias y en donde se manifiestan diversos sentimientos.

Al aproximar este tema a los relatos míticos, notamos que la historia de Psique también nos habla de una familia compuesta por un matrimonio real y sus tres hijas. Psique es la menor y está condenada a la maldición de tener como esposo a un monstruo terrible. Su belleza despierta envidia y amor en los miembros de otra familia, la de Afrodita y su hijo Eros. Por lo que se refiere al relato de Perséfone, encontramos una familia integrada solamente de por inmortales: la joven Kore y sus padres, Zeus y Deméter. Debido a que su tío Hades la rapta, Deméter lanza una maldición sobre la tierra: la infertilidad. Por tanto, se observa que en estos clanes también se instauran luchas y conflictos entre parientes.

Volviendo a las obras en cuestión, reconocemos que hay en ellas una relación con el mito de la *maldición familiar*, puesto que sus historias nos presentan dos familias cuyas mujeres heredan de sus antepasados algo maldito. La creencia de que el pecado practicado por los ancestros condena a las futuras generaciones se encuentra presente

asimismo en la Biblia a través del mito del pecado original³⁰⁵. En este sentido la religiosidad católica impregna la obra lorquiana y se hace patente su influencia en la idea de que nacemos pecadores porque nuestros primeros proto-padres cometieron el error de probar del fruto prohibido en el Edén, espacio mítico omnipresente asimismo en la producción lorquiana. Respecto a la maldición familiar, Junito de Souza Brandão (77) señala la existencia en la Grecia Antigua de la idea de *génos* (*personae*) familiar, lo que significaba que si un componente del *génos* incurría en cualquier *hamartía*, ello recaía sobre todos los parientes y sus descendientes, o sea, el *génos* en su totalidad.

La creencia de que heredamos no solamente los rasgos físicos de nuestros ancestros, sino además los psicológicos y sus inclinaciones se evidencia en *La casa de Bernarda Alba* a través de las relaciones sexuales. En esta pieza, el fuerte deseo carnal de las hijas de Bernarda tiene como ejemplo matriz a la propia madre, quien ahora, a los sesenta años, se muestra pudorosa y estricta, si bien en la juventud y madurez vivió intensamente su sexualidad, aunque sometida a los códigos patriarcales que regulan socialmente la actividad sexual, al punto que contrajo matrimonio dos veces y tuvo hijos en las dos relaciones. Debido a un moralismo acentuado, Bernarda defiende sin cuestionar los principios que normalizan y legitiman los actos sexuales, pero además los impone a su clan a lo largo de la obra. En la generación anterior, encontramos a María Josefa, que con la demencia senil de sus ochenta años avergüenza a su hija Bernarda mediante sus recurrentes delirios eróticos: «Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría» (146) y que, dada la existencia de otros juegos especulares de la tragedia, es posible leer como un personaje espejo de la propia Bernarda y de la joven Adela³⁰⁶. Para completar el cuadro, como ya hemos comentado, el último esposo de Bernarda y padre de sus cuatro hijas más jóvenes, el fallecido Antonio María Benavides, asediaba a la criada en el corral de la casa, legitimando el comportamiento patriarcal de la sexualidad masculina, pero también

³⁰⁵ Respecto a la maldición en otra obra rodriguiana, señala David George (87): «Em *Álbum de Família* Nelson Rodrigues projeta suas personagens para os mitos da Criação, para o tempo antes do tempo, e seu comportamento, por isso, vai corresponder, não aos conceitos sociais e psicológicos do realismo, mas aos padrões míticos. Elas hão de cumprir o destino implacável do ciclo eterno. Seu fado trágico, amaldiçoado, está ligado aos mitos familiares de Édipo e Electra».

³⁰⁶ Encontramos en *La casa de Bernarda Alba* otro ejemplo de una maldición familiar que se repite de generación en generación cuando hablan de Adelaida, una mujer del pueblo: «Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró» (LORCA, 2004, 136).

apuntando a una vivencia sexual por parte del clan familiar más intensa que la que ahora se les permite ejercer a las hijas, actividad condicionada por la ocultación e hipocresía a la que obligan las normas sociales del pueblo. En sintonía con la transformación del destino de la tragedia clásica, que pasa de ser una cuestión motivada por intereses superiores de orden metafísico a una conclusión determinada por las deficiencias del modelo social, Lorca plantea la vivencia de la sexualidad como una maldición intergeneracional condicionada por las reglas coercitivas de este mismo modelo social opresor.

También hallamos maldición que se transmite de generación a generación en *Dorotéia*, ya que el núcleo familiar formado solamente por mujeres hereda la imposibilidad de ver a los hombres y en la noche de nupcias todas sufren una náusea. Como ya hemos apuntado, esta ceguera hacia el sexo opuesto surgió como una maldición familiar pues la generación de la bisabuela «a náusea de uma mulher passa para a outra mulher, assim como o nosso som passa de grito a outro grito... Todas nós –eu também! a recebemos na noite do casamento...» (200)³⁰⁷.

Federico García Lorca y Nelson Rodrigues lanzan una honda mirada sobre las cuestiones familiares en sus textos, obras en las que encontramos mucho más que la simple presencia de dos clanes encerrados entre las cuatro paredes de un hogar. Los personajes femeninos de las obras estudiadas constituyen dos microuniversos en el que los consanguíneos se acercan y se alejan, se odian y se aman, se dan y se quitan mutuamente la vida mutuamente. Si queremos conocer con profundidad al individuo, García Lorca y Rodrigues nos permiten observarlo en sus obras focalizando su mirada en los intramuros hogareños, ese espacio de la intimidad doméstica en el que las máscaras caen y todo tipo de energías se destapan hasta evidenciar, por un lado, las consecuencias trágicas de las limitaciones y puniciones infligidas por la condición humana, al tiempo que, por otro, se constata la posibilidad de entender que en ello radica asimismo una posibilidad de autoconocimiento personal.

³⁰⁷ Sábato Magaldi comenta: «A casa de chão frio, sem leito, é bem o símbolo da morte, que se tornou a herança da estirpe, desde que a bisavó traiu o amor. Ela amou um homem e se casou com outro, e, na noite de matrimônio, teve a náusea–fatalidade familiar, que passa de uma mulher a outra, maldição semelhante a que marca os Átridas, por exemplo, na tragédia grega» (1981, 32).

CONSIDERACIONES FINALES

En esta investigación hemos desarrollado un estudio comparado de dos textos: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Dorotéia* de Nelson Rodrigues. Para esta aproximación hemos dilucidado no tanto los elementos visibles y explícitos sino los aspectos simbólicos, implícitos y míticos que los dos textos conllevan en su interior. Desde esta perspectiva hemos observado que el modelo mitopoético contribuye a realizar un abordaje de este tipo ya que trata de analizar la dimensión

metafórica en la creación (*poiesis*) de los mitos (*mythos*), buscando sus significados más profundos.

Para abordar los textos desde este enfoque nos ha parecido necesario trazar, *a priori*, algunas reflexiones sobre el concepto de mito, lo que nos ha llevado al encuentro de autores que tratan este tema desde el ámbito simbólico. Hemos tomado como referencia algunas ideas de E. Cassirer, quien ha señalado que no debemos buscar datos puramente científicos en los mitos visto que su creación escapa a formulaciones y conceptos teóricos. En esta misma línea, Peñuelas ha observado que los mitos se alejan de la lógica y se acercan más a esa imaginación que tiene como base el inconsciente humano. En esta línea, García Gual ha refutado la idea de que los mitos sean una «ficción» en el sentido tradicional puesto que no son fruto de la creación de un escritor particular, sino que han nacido de la memoria colectiva.

También nos hemos apoyado esporádicamente en el pensamiento de Mircea Eliade, quien cuestiona la visión alegórica para las formas mitológicas, argumentando que en un tiempo muy lejano dichos mitos poseían un valor sagrado y eran considerados como verdades.

Para James Hillman, el proceso de alegorización de las personas míticas es consecuencia de la Razón, que las reduce a meras fantasías y excluyen su lado sombrío y patológico. En suma, esta variedad de posicionamientos teóricos permiten constatar que la definición del mito, como lo es la de los propios seres mitológicos, es múltiple y varía según el tipo de abordaje elegido.

Hemos comprobado, además, que esta complejidad conceptual sobre el mito también se extiende al debate sobre la transición del *mythos* al *logos*. Por un lado, para Eliade el racionalismo nace en la Jonia cuando los filósofos pasaron a cuestionar el pensamiento mítico. Por otro, Jean Pierre-Vernant, sostiene en su análisis que la obra escrita en sustitución del relato oral contribuyó a formar la oposición entre mitos y logos en la Grecia Antigua, no obstante, considera también que en el principio existía una mayor proximidad entre el pensamiento filosófico y el mitológico, en tanto que ambos tenían como fin entender el origen del universo. En cambio, Gadamer cuestiona la existencia de una razón absoluta en algún momento de la historia de la

humanidad ya que, al igual que los mitos, buscaba respuestas a cuestiones metafísicas; por tanto, Gadamer también se opone a la visión de discontinuidad entre *mythos* y *logos* y rompe con una comprensión basada en el antagonismo de ambas categorías. Así pues, la discusión sobre la transición entre el mito y la razón se basa, grosso modo, en dos posiciones: un grupo que sostiene la idea de continuidad y otro que considera que el racionalismo filosófico representó una ruptura con el pensamiento mítico.

En la búsqueda por crear un campo de diálogo entre los relatos míticos con el *corpus* literario matriz de esta investigación, hemos llegado a la psicología arquetípica que trata de cuestiones del alma humana. Para fundamentar nuestro trabajo, hemos partido de algunos presupuestos teóricos de James Hillman, uno de los fundadores de esta escuela, quien considera que la imaginación no cumple simplemente un papel reproductor, sino productor. Una de sus formulaciones básicas ha sido que aplicada en nuestra investigación de forma constante: lo «imaginal» entendido como la capacidad creadora de la mente humana, que se diferencia de «imaginado», que carga un valor semántico de algo irreal o alegórico. Desde esta perspectiva, hemos adoptado como base de nuestro estudio el concepto «imaginal», en primer lugar, porque estamos de acuerdo en que las imágenes plasmadas en las obras seleccionadas, surgen en la «imaginación creativa» de sus autores y, en segundo lugar, porque el análisis imaginal busca la profundidad y lo simbólico de las cosas y personas, alejándose de lo superficial y lo literal que solamente captan los ojos.

La imagen, que es un elemento fundamental para analizar obras dramáticas como las que centran esta investigación, asume una notable importancia en los planteamientos de este psicólogo norteamericano, quien considera que juega un papel primordial en la psique humana. La mente también tiene la capacidad de percibir poéticamente las cosas, es decir, no sólo ve las formas que la visión detecta sino que, además, observa el alma de las cosas que la imaginación aprehende. Hemos comprobado que para Hillman el alma es la fisionomía oculta que cada cosa existente posee (su interiorización) y que llegamos a ella a través de la mirada poética y de los sueños. Para esta escuela, es la capacidad de soñar aquello que nos aleja de la visión literal y dual del mundo diurno, aproximándonos a la visión simbólica y plural del mundo

onírico. Esta experiencia se asemeja a la muerte y nos abre las puertas a otras dimensiones humanas. Estos aspectos de la psicología arquetípica nos sirvieron como herramienta para desarrollar nuestro análisis, ayudándonos a extraer lo profundo y lo poético de las obras estudiadas como a concebir estas historias en tanto que escenas del alma (psiquis) que se manifiestan a través de imágenes dramáticas.

Una vez fijados estos postulados, nos hemos acercado al tema del descenso visto que en la teoría hillmaniana la experiencia trascendental ocurre en el movimiento de bajada y no en el de elevación. Ello nos ha llevado al encuentro de los relatos míticos de Psique y Perséfone, que hablan de dos personajes femeninos que descienden a un reino de los muertos en el que alcanzan un crecimiento interior, experiencia que se asemeja a los procesos psíquicos vividos por personajes principales de las obras que elegimos para esta investigación. Para analizar sus historias, nos hemos remitido inicialmente a Pierre Grimal, quien analiza las historias de la joven Psique en búsqueda de su amado Cupido y la de la diosa primaveral Perséfone con su madre Deméter. Estudiar la experiencia de ambas divinidades en el inframundo nos ha ayudado a dejar la superficie y a penetrar en lo profundo y abismal de los personajes femeninos de Lorca y Rodrigues.

En este sentido, hemos ampliado la discusión sobre los relatos míticos al observar que, antes de convertirse en registros escritos, dichos relatos vivían en el reino de la memoria colectiva y eran transmitidos mediante la tradición oral. Con base en los argumentos de Marcel Detienne, hemos observado que los relatos míticos pasan por distintos cambios en cada nueva versión que les es dada por los escritores, distanciándose así de su naturaleza pre-lógica y pre-religiosa. Acto seguido, hemos reflejado que aunque haya cambiado tanto la mentalidad del hombre actual secularizado (quien ya no cree que nacemos con un destino pre-determinado), como la propia forma de representación del teatro moderno, se percibe que los héroes mitológicos expresan situaciones y problemas típicamente humanos que, por tanto, se actualizan en cada época, incluida la nuestra. Para ello, acudimos a la ideas de Walter Boechat, quien considera que los temas míticos son arquetípicos en tanto que hablan de cuestiones comunes a todo individuo, cuestiones depositadas, en términos junguianos, en el inconsciente colectivo.

Al analizar los mitos nos encontramos asimismo con la cuestión de la representación del género dramático. Gracias a ello hemos podido constatar que el teatro mantiene un vínculo muy estrecho con los relatos míticos puesto que ambos posibilitan el contacto con un mundo externo al de la lógica racional, en el que habitan seres imaginales que actúan en un espacio colectivo. Al aproximar los mitos al teatro, ha surgido el tema del ritual. Según Peñuelas, la aproximación de los rituales al mito ha hecho posible llegar al drama y, por tanto, las figuras míticas han ejercido un papel intermediario entre ambas modalidades. Por su parte, Cassirer esclarece que en la antigüedad los ritos no eran un simple acto imitativo, sino más bien el suceder que se daba en la acción ritual. Albin Lesky amplía la cuestión al sostener que los mitos y el culto dionisiaco ejercieron un papel determinante en el nacimiento de las tragedias antiguas, y que los dramaturgos modernos no pueden escribir un teatro trágico sin necesariamente volver la mirada a este género fundamentado en lo mitológico y lo dionisiaco. A través de estas lecturas, en definitiva, percibimos que la identificación y la actualización de lo trágico en el teatro de nuestro tiempo se explican porque aquellas tragedias nos hablan de temas universales y atemporales a través de historias aparentemente particulares y de un tiempo determinado, es decir, que sin renunciar a las dimensiones socio-históricas de todo texto literario, la tragedia posibilita una lectura atemporal y universal fundamentada en el desarrollo de lo mitológico que, a su vez, es determinante para un acercamiento imaginal como el que en estas páginas se ha propuesto.

En cuanto al género trágico, Ângela Leite Lopes ha reconocido dos posiciones básicas para las tragedias: la aristotélica, como género, y la filosófica, como idea. Por su parte, en su análisis del teatro del siglo XIX, George Steiner ha señalado que el papel de pasatiempo del género dramático vino a desplazar la función sagrada del arte de la representación. En todo caso, aunque haya siglos de por medio que lo separan de las tragedias griegas, el teatro moderno aún mantiene elementos de aquel modelo fundacional que consideramos va más allá de la habitual relación establecida en el campo literario con la tradición.

Para justificar esta posición nos respaldamos no sólo en los ejemplos citados por Steiner de obras muy conocidas y que retoman un tema mitológico, sino que hemos

sumado el teatro de Nelson Rodrigues y de Federico García Lorca como autores que pueden inscribirse en esta relación.

Al analizar la dramaturgia del brasileño, constatamos que el conjunto de sus obras puede desglosarse en los núcleos básicos de lo mítico, lo psíquico y lo trágico, recogiendo el modelo de clasificación de Sábato Magaldi quien divide la dramaturgia de Rodrigues en bloques temáticos. En cuanto a las características típicas del teatro rodriguiano, hemos podido identificar su tendencia transversal a tratar los deseos reprimidos, tal vez como fruto de influencia de las ideas de Freud así como de las situaciones dramáticas que corresponden a la atmósfera agonizante de la primera mitad del siglo XX marcada por dos guerras mundiales. Recurrimos a estudiosos de la obra del brasileño como Maria Cristina Batalha quien ha reconocido una aproximación entre el «teatro de la crueldad» de Artaud y el «teatro desagradable» de Rodrigues. En esta dirección de integración de los lenguajes renovadores de las vanguardias, a nuestro modo ver, Rodrigues asume en su producción dramática una estética antropofágica, en la línea propuesta por Oswald de Andrade, que incorpora asimismo elementos del teatro mítico y trágico antiguo.

Al igual que en el teatro de Nelson Rodrigues se puede identificar un predominio del universo carioca, es decir, de Río de Janeiro, en la obra de García Lorca se observa un fuerte vínculo con el mundo andaluz. No obstante, ambos dramaturgos logran trascender el localismo y hablan de cuestiones universales, circunstancia que ha posibilitado un reconocimiento e identificación con su obra más allá de sus patrias y tradiciones literarias, como ha sostenido Julio García Morejón al comentar específicamente la recepción de la obra lorquiana en Brasil. Sobre la producción dramática del autor granadino, tomamos como referencia base la clasificación de Miguel García Posada, quien agrupa sus obras conforme subgéneros dramáticos: farsas, tragedias, dramas y comedias «irrepresentables».

Luís García Montero ha señalado que la búsqueda lorquiana de una estética moderna, propia del contexto vanguardista en que se forma y desarrolla, mantiene evidentes vínculos con el pasado, dinámica común en el particular desarrollo de las vanguardias históricas españolas. Es correcto, pues, afirmar que este poeta ha buscado una renovación estética propia de los movimientos vanguardistas y que sus textos son

reflejo del drama humano desde los presupuestos de la realidad histórica en que vivió. Sin embargo, y sin negar la importancia de esta dimensión fundamental de su obra, nos hemos apoyado más en estudiosos como Antonio F. Cao, quien afirma que el teatro de García Lorca adquiere también su transcendencia a través de un uso imágenes poéticas, que logran aproximar sus personajes a una condición universal y mítica.

Seguidamente, hemos establecido el estudio comparativo de las obras teatrales de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca, identificando en *Dorotéia* del brasileño, y *La casa de Bernarda Alba* del español, dos grandes temas que las aproximan y que nos permitían un estudio comparatista afín al tipo de análisis imaginal buscado: la mujer y la familia. Al analizar a la mujer en Nelson Rodrigues, Sebastião Milaré indica que el autor brasileño suele retratar la frustración femenina como reflejo del machismo de la sociedad de su país, idea que comparte también Luiz Arthur Nunes. Otros estudiosos también tratan lo femenino en la obra de García Lorca desde un enfoque similar, como es el caso de Antonia Carmona Vázquez o de Manuel Antonio Arango L. No obstante, hemos tenido muy presente la advertencia de Andrew Anderson, quien sin negar que Lorca hiciese una crítica a la sociedad de su tiempo en sus textos y que este ámbito es esencial, considera importante no limitar su interpretación a una lectura literal y social.

En este sentido, como nuestro objetivo era desarrollar un abordaje mítico-simbólico en los textos estudiados, en lugar de cotejarlos desde el ámbito histórico-literal, buscamos otra vez el soporte en las ideas de James Hillman, quien señala que el literalismo desplaza el misterio a favor de la univocidad. Hillman levanta argumentos contra la idea de la inferioridad femenina y de la visión binaria del opuesto; además, sostiene que la imagen de lo masculino y de lo femenino tiene como fondo una base simbólica y psicológica, y afirma que estos dos términos, masculino y femenino, cargan con un significado más determinado por factores arquetípicos que por datos observables.

A partir de estos posicionamientos averiguamos que los personajes femeninos de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* establecen vínculos con arquetipos puestos de manifiesto por algunas diosas griegas. En este apartado, ha sido fundamental el

estudio de Jean Shinoda Bolen, quien sostiene que cada mujer revive situaciones arquetípicas en su vida cotidiana que las relaciona con diversas divinidades griegas. Con base a ello, nos detuvimos en el arquetipo de la virgen que vive la transición de la pureza a la mácula, de la libertad a la represión. En la etapa inicial de esta comparación hemos encontrado en Adela de Lorca y Das Dores de Rodrigues este rasgo arquetípico, pues ambas son vírgenes divididas entre el amor maternal y el deseo amoroso y así como Psique y Perséfone experimentaron una pasión prohibida por un ser de otro mundo, ellas se enamoran de hombres que no pertenecen a sus espacios hogareños. Como hemos notado, las cuatro se asemejan no sólo en su condición de jóvenes inmaculadas, sino además en su estatus de hijas de madres protectoras.

Dando continuidad a esta práctica comparatista, identificamos una cercanía entre Bernarda y D. Flávia ya que son dos mujeres que manifiestan el arquetipo maternal de forma excesiva. Igualmente, poseen nexos que las vinculan a las diosas Deméter y Afrodita, madres cuidadoras y celosas. Al analizar a las primas de Dorotéia y las hermanas de Adela constatamos que tienen en común el hecho de vivir en clausuras hogareñas vestidas con sus trajes negros, hecho que las conecta con el arquetipo de Hestia, diosa del hogar y de la meditación, conforme señala Shinoda Bolen. A su vez, las primas D. Flávia, Carmelita y Maura encarnan al arquetipo femenino de Hestia, que simboliza la videncia, ya que poseen dones de presentir el futuro y escuchar voces del otro mundo. Por tanto, verificamos que las mujeres en las obras matrices de este trabajo son criaturas polifacéticas que albergan en su interior características arquetípicas que las aproximan a distintas diosas.

Otro tema nuclear que avvicina el texto de Lorca al de Rodrigues es la familia. Hemos comprobado que tanto en las diecisiete piezas del brasileño como en la mayoría de la producción dramática del español, el seno familiar es el lugar elegido para que se desarrollen los conflictos. Al observar qué tipo de relación familiar se establece en *Dorotéia* y en *La casa de Bernarda Alba*, constatamos algunas concomitancias básicas: no hay una figura masculina y las madres son las que ejercen el poder sobre los otros integrantes en las dos familias; prevalece un enfrentamiento entre las mujeres: Dorotéia y sus primas, Adela y sus hermanas; en cada obra hay un personaje

masculino (Eusébio da Abadia y Pepe el Romano) que aunque no aparece en ninguna escena, viene a intensificar la rivalidad entre las consanguíneas.

Al profundizar en la lectura de las dos obras, hemos verificado que el conflicto familiar es trágico, puesto que son parientes, y que se vuelve fundamental para el desarrollo psicológico de sus miembros, puesto que en la lucha entre los impulsos interiores y las normas exteriores, las mujeres de cada clan logran conocer la fuerza del deseo de sus almas. En cuanto al embate generacional entre Bernarda/Adela y D. Flávia/Das Dores, percibimos que aunque corresponda a un problema de una familiar particular, el enfrentamiento adquiere un valor universal ya que se trata de un tema arquetípico que se ha manifestado en diversas culturas y épocas. Las madres, hijas, hermanas, primas y abuelas que circulan en *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* se convierten en mujeres-simbólicas cada vez que exponen aspectos del alma femenina que se repiten y se transmiten en las familias de generación en generación.

Alrededor de las nociones «femenino» y «familia», hemos encontrado otras categorías que amplían en el nivel simbólico en los textos y que nos han ayudado a profundizar en el análisis de las imágenes presentadas. El primer tema circundante, pero no menos importante, que analizamos es el hogar, que está conectado a la cuestión mayor que es la familia. Como reparamos, es dentro de este lugar cerrado y oscuro que intermedia el mundo interior y el exterior de cada personaje donde todas las escenas se desarrollan, lo que justifica su importancia. Además tanto las estrangulaciones de las primas Carmelita y Maura en la obra de Rodrigues como el suicidio de Adela en la de Lorca ocurren dentro de los hogares. Sobre el estudio de la casa en la obra lorquiana, buscamos apoyo de estudiosos como Luis Fernández Cifuentes, Magdalena Cueto Pérez, Miguel García-Posada, entre otros, y todos la reconocen como un elemento fundamental en la composición dramática de *La casa de Bernarda Alba* que va mucho más allá de la simple unidad espacial dramática. Con relación a la casa en *Dorotéia* recurrimos a las reflexiones de Sábato Magaldi y Seleste Michels da Rosa, quienes coinciden en afirmar que la falta de habitaciones en este hogar se debe a que la presencia de este compartimento representaría un peligro para la castidad impuesta a las viudas.

Al comparar los dos hogares, hemos observado que ambos son espacios claustrofóbicos y oscuros en el que exclusivamente circulan mujeres. La oposición entre el espacio de la casa –mundo femenino de deseos reprimidos– y el de fuera –mundo masculino de supuesta libertad sexual– solamente ocurre en la apariencia, una vez que en la esencia de ambos se da una identificación con los mismos impulsos eróticos, tal y como afirma correctamente García Montero. Otra coincidencia es que si en una obra Dorotéia sólo logra contacto con el ser masculino (Napomuceno), fuera de la casa, en la otra, observamos que Adela tiene una experiencia con Pepe el Romano de cierto modo fuera del interior de la casa, pues sus encuentros se producen en el corral. Del mismo modo como el cuerpo enlutado enmascara los deseos pecaminosos del alma de las mujeres, la casa actúa como mantenedora de la honorable fachada social.

Hemos considerado que la religiosidad es otro tema recurrente en las dos obras. La religión no solamente consagra los falsos valores tradicionales, también legitima la represión sexual entre las protagonistas y sus familias. El luto cerrado y las ceremonias sagradas que invaden las escenas desde el principio hasta el final de cada drama refuerzan los principios religiosos y sus leyes prohibitivas, lo que intensifica el drama femenino. Carmine Martuscello y Carlos Feal aproximan, respectivamente, Dorotéia y Adela a la imagen de Cristo, una vez que estas mujeres se sacrifican por causa del pecado. Las dos cargan con el estigma de pecadoras en sus cuerpos atractivos, con lo cual no basta la expiación y, sólo la muerte reparadora se plantea como salida. En cambio, Ricardo Doménech nos alerta de que Lorca no hace un teatro religioso, sino que retoma una cuestión mítica común que es la dialéctica rebelión-castigo. Ello se ajusta también, a nuestro modo ver, al teatro rodriguiano que utiliza los mitos más allá de una concepción cristiana que fundamenta la construcción social.

Estas reflexiones nos han llevado a otra coincidencia temática entre los textos elegidos para este estudio: la sexualidad. Hemos percibido que tanto los personajes de *Doroteia* como de *La casa de Bernarda Alba* poseen una fuerte inclinación sexual que se trasmite de generación en generación. Así como en la obra del brasileño hay una náusea hereditaria –antítesis del orgasmo– que se apodera de las primas de Dorotéia en la noche de nupcias y que viene heredada desde su abuela, en la obra del español

percibimos que las hijas de Bernarda también heredan de sus progenitores un fuerte impulso erótico –Bernarda contrajo matrimonio dos veces y el fallecido Benavides levantaba las enaguas de la criada en el corral, el mismo lugar de los futuros encuentros clandestinos de su hija pequeña. Con relación a esta cuestión, observamos que Anderson Figueredo Brandão comenta que la obsesión por la pureza femenina en Rodrigues se debe a la mentalidad patriarcal brasileña; y sobre la obra del español, Antonio F. Cao advierte que Bernarda asocia el sexo con el pecado, idea plasmada sobre el escenario mediante la oposición simbólica del blanco y del negro. Vimos también que el cuerpo es un elemento importante para ampliar el debate sobre la sexualidad de los personajes femeninos de los textos ya que se convierte en el objeto de deseo, vigilancia, envidia, expiación y auto-punición. Hillman, recordando a Jung, advierte que el sexo también es una actividad de la imaginación y, por tanto, posee una dimensión asimismo mítica y psicológica. Así, la imagen del cuerpo femenino asociada a la idea pecado y suciedad se manifiesta tanto en la psique del hombre como de la mujer, hecho que refuerza las diferencias y que debe ser combatido.

Los temas centrales y circundantes sobre los cuales nos hemos inclinados de ningún modo agotan las posibilidades de establecer paralelismos entre las dos obras. No obstante, nos hemos centrado en aquellos puntos que desde nuestra percepción imaginal podían manifestar una mayor interconexión. Esta estrategia nos ha llevado a la conclusión de que los textos de Lorca y Rodrigues, aunque hablan de mujeres modernas, conservan trazos que los conectan de modo esencial a dos diosas míticas. Como nuestro propósito era hacer un análisis mitopoético de *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba*, hemos buscado en la mitología griega una posibilidad de profundizar en el ejercicio comparatista. De este modo llegamos a los mitos de Psique y Perséfone en los que se exponen comportamientos y sentimientos de la personalidad femenina. Primero, hemos contrastado la historia de Dorotéia con el relato de Psique y para estudiarlo tomamos como referencia el texto de Apuleyo. También hemos destacado las ideas de López-Pedraza, quien considera que este mito nos enseña un proceso de iniciación a través del sufrimiento, situación que se asemeja a la vivida por la protagonista de la obra rodriguiana, que igualmente ha de pasar por pruebas para poder recuperar algo perdido. Entre el texto moderno y el relato mítico hemos detectado otras coincidencias: Psique no puede ver el rostro del marido así como a las

mujeres de la familia de Dorotéia les está negada la visión del esposo; los castigos impuestos a las protagonistas de cada historia tienen como causa su belleza y son fruto de la envidia de otra mujer; Dorotéia (la otra) y Psique igualmente buscan suicidarse por ahogamiento en un río. Estos dos relatos nos dicen que solamente a través de una muerte simbólica se logra una transformación, como ocurre con Psique (al bajar al inframundo adquiere la inmortalidad) y con Dorotéia (al pudrirse sus carnes alcanza la purificación).

Siguiendo en la búsqueda por encontrar otras concomitancias entre los textos estudiados y los relatos míticos, hemos identificado en *La casa de Bernarda Alba* y en el mito de Perséfone un aspecto común: la relación madre-hija. Hemos utilizado el *Himno Homérico a Deméter* para analizar la historia de la madre Deméter y su hija Perséfone, que se asemejan a la madre Bernarda y a la hija Adela. A partir de este paralelismo, reconocemos algunas equivalencias: las dos madres son protectoras y viven en contacto con la naturaleza; las hijas vírgenes ejercen una atracción sobre un ser masculino prohibido, que surge para alterar la relación madre-hija; si en Lorca encontramos el antecedente de la relación madre-hija a través de los personajes de María Josefa y Bernarda, en el relato de Perséfone se puede identificar semejante parentesco en el vínculo entre Rea y Deméter; mientras en la obra del brasileño se percibe una diferencia entre el mundo de la casa y de fuera, en el relato mítico se nota un contraste entre el mundo de arriba y el del inframundo. Podemos aprehender de las dos historias, pues, que la madre sólo existe a través de la hija y viceversa y que, por tanto, no se puede hablar de una sin relacionarla con la otra. Esta conexión solamente se altera con la llegada del ser masculino, provocando un cambio físico y psíquico en las jóvenes que pasan de ser vírgenes-hijas a mujeres-amantes. El ejercicio de aproximar Psique y Perséfone a Dorotéia y Adela nos ha permitido, por un lado, constatar que aunque no haya una correspondencia exacta entre ellas, es posible encontrar el hilo mítico que envuelve a los dos personajes modernos y, por otro, que los relatos míticos hablan de cuestiones eternas que perviven en nuestros días: la psique en búsqueda de eros; las experiencias de lo femenino en la relación madre-hija.

A nuestro modo de ver, si el mito pervive en la actualidad no es tanto porque afecte al plano del intelecto, como a niveles más profundos que nos hablan de la polivalencia

emocional del ser y nos muestran imágenes del alma en conflicto. Ello nos ha llevado a identificar dos caminos que profundizan esta aproximación: el espacio sentimental y el espacio imaginal. Hemos observado que los relatos míticos son una fuente donde transbordan sentimientos considerados negativos –como la venganza, la envidia, el odio, la pasión, entre otros–, enseñándonos que no solamente forman parte de la vida sino que son necesarios para el desarrollo de nuestro interior. En este sentido, tomamos como referencia las ideas de Hillman, quien advierte que la oposición entre sentimientos buenos y malos es algo creado por una mente que necesita de simplificaciones, y añade que cada sentimiento que nos invade también ha penetrado en el corazón de otros individuos y que, por lo tanto, sólo en la apariencia es algo personal.

Al tratar de mostrar el aspecto arquetípico e impersonal de los sentimientos en las obras estudiadas, verificamos que el deseo asume, sin duda, un papel fundamental tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Dorotéia*. La lucha que se instaura entre la libertad y la represión del deseo por lo masculino en los personajes femeninos de estas piezas no se limita a una simple necesidad fisiológica. Consideramos que la obsesión de las mujeres en *Dorotéia* por un par de botines desatados no significa que quieren al prometido de Das Dores, sino que aspiran a acercarse a la energía vital masculina. La atracción de las jóvenes en *La casa de Bernarda Alba* por Pepe el Romano no se restringe a un deseo de poseer físicamente a un varón de su pueblo, sino que representa la conquista de un cuerpo prohibido, de un ámbito de libertad y emancipación. Al establecer un paralelismo entre estas dos obras modernas y el mito de Perséfone y Psique, vemos que ésta ha despertado el deseo prohibido del dios Erps, así como en el mito de Perséfone ella fue deseada por su tío Hades. Por tanto, este sentimiento en las obras analizadas adquiere una dimensión colectiva y universal al representar el deseo humano por superar los límites y las prohibiciones.

Otro sentimiento que coincide en los textos es la envidia que se manifiesta en algún personaje femenino debido a la belleza de otra mujer. Adela y Dorotéia están cercadas, respectivamente, por hermanas y primas que envidian sus encantos; a su vez, la belleza virginal de Psique va a desencadenar tanto la envidia en sus hermanas como en la diosa Afrodita y la hermosura de Perséfone será la causa del conflicto

entre su tío Hades y su madre Deméter. Aunque este sentimiento suele estar asociado a un valor negativo, hemos apuntado que será esta manifestación del deseo ajeno lo que permitirá que Adela y Dorotéia pasen por un cambio profundo y, de igual modo, Psique sólo logrará contemplar el rostro de Eros gracias a los consejos de sus hermanas envidiosas. Por tanto, adjudicamos un valor distinto a la envidia al considerar que tras su aparente rasgo inferior y destructivo, actúa en las obras como un sentimiento transformador.

Los personajes también viven en las historias, simultáneamente, el odio y el amor en tanto que se trata de sentimientos que se vinculan entre sí. Si por un lado los encuentros amorosos entre Adela y Pepe el Romano desencadenan el odio familiar, por otro, el amor de Das Dores por Eusébio enciende el desafecto en D. Flávia. Ya en los relatos míticos vemos que la relación amorosa entre Perséfone y Hades provoca el odio de Deméter, así como Psique activa el amor en Eros y el odio por sus hermanas por haberles alejado de su amado. La fuerza del amor-odio, pues, conlleva una experiencia transformadora: Dorotéia se incorpora al núcleo familiar, Adela se convierte en amante de Pepe, Perséfone llega a ser reina del inframundo y Psique deviene un ser inmortal.

Asimismo, en la convivencia de las mujeres se manifiesta la culpabilidad, asociada a la idea de castigo debido a un error fatal, una acción de implicaciones arquetípicas. Constatamos de este modo que más que sus actos, lo que se impone a cada una de ellas es la idea de culpa que resulta en un castigo: Dorotéia, por haber experimentado una vida libertaria con muchos amantes; Adela, por haberse acostado con el novio de su hermana contraviniendo la autoridad materna; Psique, por haber visto el rostro vedado de su amante; Perséfone, por haber comido un fruto prohibido del inframundo. Dejando de lado la visión dual de causa-efecto, juzgamos que al cruzar la puerta estrecha que las separaba del objeto prohibitivo, estas mujeres eligen en cualquier caso el camino del conocimiento, y que este paso representa no sólo un acto de coraje, también una experiencia ontológica vinculada al origen de la vida. Por tanto, las historias nos muestran imágenes de criaturas tomadas por algunos sentimientos que son considerados malos, pero que demuestran ser aquellos que nos permiten un autoconocimiento.

A continuación, nos hemos centrado en la imaginación y analizado las figuras que se plasman en los textos matrices de esta investigación. Insistiendo en las tesis de Hillman, nombramos este apartado como un espacio imaginal en lugar de imaginado, pues, como ya hemos señalado, creemos que se tratan de imágenes inventivas y no reproductivas. La primera imagen que hemos analizado ha sido la oscuridad, toda vez que tanto *La casa de Bernarda Alba* como *Dorotéia* nos presentan un ambiente oscuro habitado por mujeres de luto. Al alejarnos de una «lectura diurna», que interpretaría esta imagen como algo vinculado a la muerte física, optamos por una lectura que incide no en el campo de la materia, sino en el ámbito de lo psíquico. A nuestro juicio, los vestidos negros de los personajes femeninos en la obra de Lorca y Rodrigues sirven para ofuscar su esencia femenina y reprimir unos deseos interiores que tienen que ser contenidos. La impresión se refuerza al comprobar que solamente Dorotéia, que lleva un vestido rojo, y Adela, que se viste ocasionalmente con un traje verde y aparece semi desnuda ante Pepe desde su ventana, logran un contacto íntimo con lo masculino. Perséfone y Psique también viven una experiencia en la oscuridad cuando bajan al mundo de los muertos. En el caso de las tragedias española y brasileña, la oscuridad no sólo tapa los cuerpos femeninos, actúa, además, a través de una noche sombría que invade el cerrado ambiente doméstico de *La casa de Bernarda Alba* y desencadena un insomnio constante en las mujeres de *Dorotéia*. No obstante, constatamos que tanto en los relatos míticos como en los dos textos modernos estudiados, el juego entre oscurecer e iluminar está relacionado con la idea de que es en la oscuridad donde nuestra visión se amplía.

Al analizar la oscuridad de la noche en los textos, hemos llegado a la imagen del sueño que está presente en cada obra. En Psique, un pasaje que hace referencia a los sueños es cuando la protagonista abre la cajita con la ración de Prosérpina y queda dormida en el inframundo; en el caso de Perséfone, sabemos que esta diosa fue raptada por Hades, conocido también como el demonio de la noche. Si en *Dorotéia* hay un mundo habitado por viudas insomnes que se ven acompañadas por objetos oníricos como el par de botines y el jarrón, en *La casa de Bernarda Alba* encontramos a un grupo de mujeres vigilándose entre sí una noche calurosa, atormentadas por el aullido de los perros emisarios de la Muerte y las coces de un caballo blanco

encarnación del Eros. Por tanto, las leyes que rigen estas obras no son las del razonamiento lógico, sino las del reino de los sueños y sus penumbras.

Los textos demuestran que lo que es perceptible a la psique se vuelve invisible a los ojos, así que hemos concluido que la invisibilidad juega un papel relevante en las historias. Los personajes masculinos no pueden ser vistos en ninguna obra: Psique se acostaba con Eros sin ver a su rostro; Perséfone no pudo ver a Hades cuando éste la raptó; Eusébio da Abadia sólo aparece en forma de un par de botines y los maridos de las mujeres de esta familia brasileña son invisibles; en ninguna escena de *La casa de Bernarda Alba* se ve a Pepe el Romano, cuyos únicos signos escénicos son un retrato o el silbido con el que llama a la «perra sumisa» a las leyes del deseo en que se convierte. Es decir, los personajes masculinos no son visibles, pero ello nos les impide ser entes son vivos y actuantes.

Otra imagen-clave que hemos analizado ha sido la del abismo, que se refleja en la idea de ahondamiento que Hillman comenta al tratar del alma de las cosas. A nuestro modo de ver, las casas donde viven Dorotéia y Adela son un mundo abismal ya que se convierten en lugares de sufrimiento habitados por muertas-vivas. Si por un lado, en *Dorotéia* tenemos a tres primas, viudas horrendas que no salen de la casa-tumba y nunca pueden dormir (además de Das Dores que nació muerta); por otro, en *La casa de Bernarda Alba* hay una familia de mujeres, criaturas condenadas a padecer años con el luto encerradas en una casa-infernal y con su sexualidad aniquilada. Los relatos míticos, por su parte, nos muestran a Psique y Perséfone, dos diosas que bajan a las zonas abismales del inframundo: la primera castigada por Afrodita y la segunda raptada por su tío Hades. La experiencia vivida por estas mujeres representa un proceso de iniciación desde el instante en que transitan del mundo de la conciencia (casa-arriba) al mundo de la inconsciencia (exterior-abajo). Por tanto, estos hogares abismales de la obra de Lorca y Rodrigues representan una metáfora del mundo psíquico de los personajes.

En ambas obras estudiadas se reiteran imágenes familiares cuyos personajes son consanguíneos que se debaten entre sí, lo que nos ha llevado a estudiarlos como miembros pertenecientes a un clan. Al buscar aspectos arquetípicos en esta relación, observamos que existe una maldición familiar que en *Dorotéia* se presenta a través de

una náusea hereditaria que se transmite a las mujeres, y en *La casa de Bernarda Alba* por medio de una sexualidad acentuada de los progenitores, Bernarda Alba y Benavides, que éstos transfieren a sus hijas. En cuanto al enfrentamiento familiar, constatamos que esta característica se encuentra tanto en estas obras (Dorotéia con las primas, Adela con sus hermanas y madre), como en los relatos míticos estudiados (Psique con sus hermanas y Perséfone con sus padres: Zeus y Deméter).

Si alguna relevancia posee esta investigación, radicaría justamente en haber logrado mostrar enfoques novedosos sobre unas obras y autores ya tan leídos y discutidos. Nuestra intención primordial ha sido evidenciar, mediante las relaciones míticas que mantienen con los relatos de Psique y Perséfone, la conexión subyacente entre dos autores de países distintos y cuyas obras están escritas en lenguas y estilos muy diferentes.

Este estudio nos ha permitido constatar que, en efecto, las raíces de *Dorotéia* y de *La casa de Bernarda Alba* están plantadas en el universo mítico, un terreno en el que las imágenes y los sentimientos poseen un subsuelo y trasfondo arquetípicos. A partir de temas comunes encontrados en ambos dramas como la mujer, la familia, el hogar, la religión y la sexualidad, hemos examinado a personajes que se muestran gobernados por sentimientos dolorosos como el deseo, la envidia, el amor-odio o la culpabilidad, así como escenas susceptibles de interpretaciones simbólicas como la oscuridad, el sueño, la invisibilidad, el abismo o el clan.

Creemos haber cumplido con nuestro propósito de encontrar en la obra de Rodrigues y en la de Lorca sus conexiones con lo mitopoético, extrayendo de este análisis, que se basan en lo imaginal, algún tipo de aprendizaje y reflexión sobre el alma humana. En este terreno no podemos ser tan pretenciosos como para considerar que hayamos llegado a niveles suficientemente profundos. Como sabiamente advierte James Hillman, quien ha sido nuestro guía en esta jornada investigadora y a quien dejamos las palabras finales: «...para estudiar el alma debemos ir a lo profundo, e ir a lo profundo implica ir al alma. El logos del alma, la psicología, conlleva al acto de viajar por el laberinto del alma, en el que *nunca podemos llegar a suficiente profundidad*» (2004a, 45).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. GENERAL:

ADAMS, Laurie Schneider. *Arte y psicoanálisis*. Madrid: Cátedra, 1996.

ANDRADE, Oswald de. «Manifiesto Antropófago». En: *Vanguardia Européa e Modernismo Brasileiro*. Gilberto Mendonça Teles. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

APULEYO. *El asno de oro*. Lisardo Rubío Fernández (trad.). Barcelona: Gredos, 2008.

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU. *Poéticas*. Madrid: Nacional, 1982.

ARTAUD, Antonin. «O teatro e a peste». En: *O teatro e seu duplo*. S. Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

_____. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

BAJTÍN, M. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

BALENCIAGA, Inmacula Jauregui. *El fenómeno literario: el alma de la literatura*. LibrosEnRed, 2004.

BARTRA, Agustí. *Diccionario de mitología*. Barcelona: Grijalbo, 1985.

BELTRÃO, Pedro. *Sociología de la familia contemporánea*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1975.

BERMEJO BARRERA, José Carlos. *Los orígenes de la mitología Griega*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

BESTARD, Joan. *Parestesco y modernidad*. Barcelona: Paidós, 1988.

BIANCHI, Sebastián. «Operaciones Hipertextuales». Disponible en: <<http://hecate.com.ar/bianchi/operacione.html>>. Accedido en: 20 de jul. de 2011.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*. México: Editorial Nueva Imagen, 1980.

BOECHAT, Walter. «Arquétipos e mitos do masculino». En: *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1995.

_____. *A mitopoesia da psique: mito e individuação*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BRAGA, Humberto. «Quatro grandes mitos humanos». En: *Mitos e arquétipos do homem contemporâneo*. Petrópolis: Vozes, 1995.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vols I-II. Petrópolis (RJ): Vozes, 1990.

BREMMER, Jan N. *El concepto del alma en la antigua Grecia*. Madrid: Ediciones Siruela, 2002.

BURCKHARDT, Jacob. *Historia de la cultura griega*. v. 1. Barcelona: Iberia, 1964.

CALVINO, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura

Económica, 1959.

_____. *Las máscaras de dios: mitología creativa*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.

_____. “El vientre de la ballena”. En: *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 2004. pp.349-353.

CARVALHAL, Tania. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática. Série Principios, 1986.

CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas – Pensamiento Mítico*. México: F.C.E., 1972a.

_____. *El mito del estado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972b.

_____. *La mitología Interpretación del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos, 1997.

CASTRO JIMÉNEZ, M. Dolores. *El mito de Proserpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*. 509p. Tesis (doctorado – Facultad de Filología). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1993.

CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1988.

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

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

DESSAL, Gustavo. «El saber sobre el deseo». En: *El deseo. La construcción del sujeto femenino*. La Coruña: Fundación Paideia, 1994.

DETIENNE, M. *La invención de la mitología*. Barcelona: Ediciones Península, 1985.

DÍEZ CANEDO, Enrique. *Artículos de crítica teatral – El teatro español de 1914 a 1936*. México: Joaquín Mortiz, 1968.

DOMÉNECH, Ricardo. «Para una visión dialéctica del teatro contemporáneo». En: *Primer acto*. núm. 48, diciembre 1963, p.14-20. Disponible en: <http://teatro.es/contenidos/donGalan/docsNum1/docs6_3/doc_1_6_3_45.pdf>Accedido en: 20 abr. 2010.

DORFLES, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona: Lumen, 1969.

DUNN MASCETTI, Manuela. *Diosas – La canción de Eva*. Barcelona: Malsiner, 2008.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins

Fontes, 1998.

DOWNING, Christine. «Ariadne, a senhora do labirinto». En: HILLMAN, James. *Encarando os Deuses*. São Paulo: Cultrix, 1980.

EISLER, Riane. «La transformación social y lo femenino: de la dominación a la colaboración solidaria». En: Connie Zweig (Ed.). *Ser Mujer*. Barcelona: Kairós, 1993.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1991a.

_____. *Mitos, sueños y misterios*. Madrid: Grupo Libro, 1991b.

_____. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza, 1972.

EPSTEIN, Isaac. *O signo*. São Paulo: Ática, 1985.

EVANS, Dylan. *Emoción: la ciencia del sentimiento*. Trad. de Pablo Hermida. Madrid: Santillana, 2002.

FERGUSON, Ann. «Psicoanálisis y feminismo». *Anuario de psicología*. Facultad de Psicología. Universidad de Barcelona. 2003, vol. 34, no. 2.

FERNÁNDEZ, Lisardo Fernández (trad.). Introducción. APULEYO. *El asno de oro*. Barcelona: Gredos, 2008.

FERREIRA, Antonio Gomes. «O sentido da Educação Comparada: uma compreensão sobre a construção da identidade». *Educação*. Porto Alegre, v. 31, n. 2, p. 124-138, maio/ago, 2008. Disponible en: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/2764>> Accedido en: 20 jul 2011.

FORDHAM, Frieda. *Introducción a la psicología de Jung*. Madrid: Ediciones Morata, 1970.

FREUD, S. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires: Círculo de lectores, 1977.

_____. «El olvido de los sueños». En: *Obras Completas*. v. 5. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1991.

_____. *Tótem e Tabu*. (VII) Rio de Janeiro: Delta, s/f.

GADAMER, Hans-Georg. *Mito y razón*. Barcelona: Paidós. 1997

GARCÍA GUAL, Carlos. *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*. Barcelona: Montesinos, 1997.

GARCÍA-ROZA, Luis Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

GAYLEY, Charles M. «¿Qué es la literatura comparada?». *Apud* María José Vega y Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ, María Asunción. *Familia, maternidad y paternidad*. Alcalá de Henares: Centro Asesor de la Mujer, 1995.

GONZÁLEZ DE PABLO, Ángel. «De la historia como sueño del alma: la historia de la psiquiatría y la psicología arquetípica». En *Frenia*. Vol. II-1-2002. p.10. Disponible en: <<http://www.frenia-historiapsiquiatria.com/pdf/fasciculo%203/007-de-la-historia-como-sueno-del-alma-la-historia-de-la-psiquiatria-y-la-psicologia-arquetipica.pdf>>Accedido en: 20 abr. 2010.

GOODE, William J. *La familia*. México: Editorial Hispano-americana, 1966.

GREEN, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1969.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 1997.

HAVELOCK, Eric A. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ática, 1989.

HENDERSON, Joseph L. «Los mitos antiguos y el hombre moderno». En: *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1984.

HILLMAN, James. «A função sentimento». En: *A tipologia de Jung*. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. *O mito da análise*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. *Re-imaginar la psicología*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999a.

_____. *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela, 1999b.

_____. *El mito del análisis*. Madrid: Ediciones Ciruela, 2000.

_____. *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós, 2004a.

_____. «La curación de la sombra». En: *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 2004b.

HILLMAN, James; KERÉNYI, Karl. *Edipo e variações*. Petrópolis (RJ): Vozes,

1995.

HOLLIS, James. *Ratreado os deuses: o lugar do mito na vida moderna*. São Paulo: Paulus, 1997

HUYGHE, René. *Los poderes de la imagen*. Barcelona: Labor, 1968.

JONHSON, Robert A. *Ella – para entender la psicología femenina*. Madrid: Gadir, 2006.

JUNG, C.G. *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar, 1974.

_____. *Aion Estudos sobre o simbolismo do sí-mismo*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós, 1996.

_____. *Psicologia e Religião*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KIRK, G.S. *El mito: su significado y funciones en las distintas culturas*. Barcelona: Barral, 1973.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Espiral Fundamentos, 1978.

LAURETTE, Pierre. «La literatura comparada y sus fantasmas teóricos: reflexiones metateóricas». *Apud* María José Vega y Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mito y significado*. Madrid: Alianza, 1978.

_____. *Las Estructuras elementares del parentesco*. Buenos Aires: Paidós, 1981.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Eros y Psique*. México: Fata Morgana, 2006.

_____. «Movimientos posjunguianos. Conversaciones con Rafael López-Pedraza». En: <<http://www.fatamorgana.com.mx/FMimagenes/TemaDelMes/Entrevista-Lopez-Pedraza.pdf>>. Accedido en: 30 ago. 2013.

LUKE, Helen M. «Madres e hijas: una perspectiva mitológica». *Espejo del yo: imágenes arquetípicas que dan forma a nuestras vidas*. Barcelona: Kairós, 2001. pp.79-81.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1962.

MARTÍN, René (dir.). *Diccionario Espasa – Mitología Griega y Romana*. Madrid: Espasa, 1999.

MAY, Rollo. *La necesidad del mito: la influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1992.

MONTIEL, Luis. *Con los ojos de Perséfone*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. 1989.

NEUMANN, Erich. *Historia da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix, 2003.

NIETZSCHE, F. *Aurora*. Barcelona: Alba, 1999.

ORDIZ VÁZQUEZ Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León: Universidad de León, 1987.

ORRINGER, Nelson R. «Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada». En: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

PAULINO AYUSO, José. “El teatro de la subjetividad y la influencia del psicoanálisis”. En: Ma. Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coords). *Teatro, Sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19, (1996), 69-85.

PEÑA, Vital. «Introducción». En: SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Madrid: Editora Nacional, 1975.

PEÑUELAS, Marcelino C. *Mito, literatura y realidad*. Madrid: Gredos, 1965.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PINO, José Manuel del. «Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia». En: *Las vanguardias literarias en España*. Madrid: Iberoamericana, 1999.

RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer – la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra, 1996.

ROBERTSON, Robin. *Tu sombra – aprende a conocer tu lado oscuro*. Barcelona: Paidós, 2002.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *Foucault y la genealogía de los sexos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

ROY, Marisha. «El desarrollo del ánimos como paso hacia la nueva conciencia femenina». En: Connie Zweig (Ed.). *Ser Mujer*. Barcelona: Kairós, 1993.

RUBIO, Francisco Pejenaute. Introducción. APULEYO. *El asno de oro*. Barcelona:

Gredos, 2008.

SAMUELS, Andrew. *Jung e os pós-junguianos*. Rio de Janeiro: Imago, 1989.

SÁNCHEZ-CASCADO, María José. «...La lengua quebrada y en casa». Iris M. Zavala (Coord.) *Breve historia feminista de la literatura española* Barcelona: Anthropos, 1996.

SEABRA, Zelita. *Amor entre mãe e filha: Deméter e Perséfone*. Disponible en: <<http://www.sbpa-rj.org.br>>Accedido en: 10 nov. 2008.

SHINODA BOLEN, Jean. *Las diosas de cada mujer: una nueva psicología femenina*. Barcelona: Kairós. 1993.

SIGNELL, Karen. «El trabajo con los sueños de las mujeres». En: *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 2004.

SMITH, Paul Julian. *The theatre of García Lorca – Text, Performance, Psychoanalysis*. Cambridge University Press, 1998.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Madrid: Editora Nacional, 1975

STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica - psicoanálisis y literatura*. Madrid: Taurus, 1974.

STEIN, Robert M. «El rechazo y la traición». *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 2004.

STEINER, George. *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila, 1970.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

TEXTE, Joseph. «Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia». *Apud* María José Vega y Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

TORRAS, Meri. «El pecado es de omisión: la propuesta feminista de Martínez Sierra/Lejárraga». *Lectora – Revista de dones i textualidad*. No. 3. Bellaterra (Barcelona): Edicions UAB, 1997.

_____. «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia». *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Bellaterra (Barcelona): Edicions UAB, 2007,

TORRES GUERRA, José Bernardino (Ed.). Introducción. *Himno Homérico a Deméter*. Pamplona: Eunsa, 2001.

TOUB, Gary. «La utilidad de lo inútil». En: *Encuentro con la sombra*. Barcelona:

Kairós, 2004.

TROCCHI, Anna. «Temas y mitos literarios». GNISCI, Armando (Coord.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 2002.

ULSON, Glauco. «Mitos escatológicos gregos». En: *Mitos e arquetipos do homem moderno*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

VAZQUEZ, Héctor. *Del incesto en psicoanálisis y en antropología*. México: Fondo de Cultura Económico, 1986.

VEGA, María José. y CARBONELL, Neus. «La literatura comparada y la teoría literaria postestructuralista». *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*. Madrid: Siglo XXI, 1982.

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. Tradução Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIDAL-NAQUET; Pierre. «Prefácio». En: DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Trad. de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 7-11.

VOLTES, Pedro. *El teatro griego*. Barcelona: Vergara Editorial, 1958.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

WHITMONT, Edward. *A busca do símbolo*. São Paulo: Cultrix, 2000.

WELLEK, René. «La crisis de la literatura comparada». *Apud* María José Vega y Neus Carbonell. *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

YOUNG-EISENDRATH, Polly. «La reformulación del feminismo, del ánimus y de lo femenino». En: Connie Zweig (Ed.). *Ser Mujer*. Barcelona: Kairós, 1993.

ZWEIG, C.; ABRAMS, J. «Introducción: El lado oscuro de la vida cotidiana». En: *Encuentro con la sombra*. Barcelona: Kairós, 2004.

2.GARCÍA LORCA

ALLEN, Rupert C. *Psyche and symbol in the theater of Federico García Lorca*. London: University of Texas press, 1974.

ANDERSON, Andrew A. «El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba, Sonetos y Drama sin título*». En: Andrés Soria Olmedo. *Lecciones sobre Federico García Lorca*: Granada. Mayo de 1986. Granada: Comisión Nacional del cincuentenario, 1986.

ARANGO L. Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1995.

ARGENTE del Castillo Ocaña, Concepción (2000). «Texto y pretexto: las mujeres en el teatro de Lorca». En: SORIA Olmedo, Andrés; SÁNCHEZ Montes, María José; VARO Zafra, Juan (Coords.). *Federico García Lorca, clásico moderno (1898-1998)*. Granada: Diputación de Granada, 2000.

ARSÉNTIEVA, Natalia. «Orígenes, estructura y principales aspectos de la cosmología mitopéica de García Lorca». *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

BOSCÁN DE LOMBARDI, Lilia. «El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega». Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_016.pdf. Accedido en: 17 de abr. de 2013.

BELAMICH, André. «El público y *La casa de Bernarda Alba*, polos opuestos en la dramaturgia de Lorca». En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

BERENGUER CARISOMO, Arturo. *Las máscaras de Federico García Lorca*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

BUSETTE, Cedric. *Obra dramática de García Lorca*. Madrid: Anaya, 1971.

CAMACHO ROJO, José María. «Estudios sobre la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca: estado de la cuestión». *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

CANO, José Luis. *García Lorca Bibliografía ilustrada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1962.

CAO, Antonio F. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London: Tamesis, 1984.

CARMONA VÁZQUEZ, Antonia. «Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores». En: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

CRISPÍN, John. «*La casa de Bernarda Alba* dentro de la visión mítica lorquiana». En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

CUETO PEREZ, Magdalena. «Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*». En: *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1990.

DOMÉNECH, Ricardo. «Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*». En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

_____. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Fundamentos, 2008.

DOUGHERTY, Dru. «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca». En: *Valoración actual de la obra de García Lorca*. Madrid: Hispagraphis, 1988.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1983.

FEAL, Carlos. *Lorca: tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse, 1989.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. *Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

FORRADELLAS, Joaquín. «Introducción». *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Espasa, 2009.

FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973.

FRIGOLÉ, Joan. *Un etnólogo en el teatro: ensayo antropológico sobre Federico García Lorca*. Barcelona: Muchnik, 1995.

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004.

_____. *Teatro Completo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2012.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1981.

GARCÍA MONTERO, Luis. *La palabra de Ícaro*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. «Lorca en Brasil». En: *Federico García Lorca – La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: CenaUn, 1998.

GARCÍA POSADA, Miguel. *García Lorca*. Madrid: EDAF, 1970.

_____. «Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba*». En *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

GIBSON, Ian. *García Lorca – biografía esencial*. Barcelona: Península, 1998.

GONZÁLEZ DEL VALLE, Luis T. *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre la Literatura Española e Hispanoamericana*. Nebraska: SSSAS, 1980.

HUÉLAMO KOSMA, Julio. "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6 (1989), 59-83.

MIÑAMBRES SÁNCHEZ, Nicolás. *Valle-inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1991.

MONROY, Juan Antonio. «Visión lorquiana del catolicismo español». Disponible en: <<http://www.protestantedigital.com/ES/Magacin/articulo/4467/Vision-lorquiana-del-catolicismo-espanol>>. Accedido en: 17 de abr. de 2012.

MORRIS, C. Brian. *García Lorca: La casa de Bernarda Alba*. Londres: Tamesis Books, 1990.

RAMÍREZ, Ana María. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Disponible en: <http://myegoo.s3.amazonaws.com/egoo/e1149001579/myegoo_lamujerenelteatrodelorca_o.pdf> Accedido en: 20 abr. 2013.

YNDURÁIN, Francisco. «La casa de Bernarda Alba, ensayo de interpretación». En: *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Cátedra, 1985.

3. NELSON RODRIGUES:

BATALHA, Maria Cristina. *Nelson Rodrigues: o melhor personagem da obra rodriguesana*. Disertación (maestría). Departamento de Letras e Artes. Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro. 1995.

BOFF, Maria Luiza Ramos. *Mito e tragédia nas relações familiares do teatro de Nelson Rodrigues*. 253p. Tesis (doctorado en Literatura Brasileña del Posgrado en Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. 1997.

BRANDÃO, Anderson Figueredo. *O teatro desagradável de Nelson Rodrigues*. Tesis (doctorado). Departamento de Ciências da Literatura. Universidade Federal de Rio de Janeiro. 2006.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. S. Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CLARK, Fred M. «Relações Impermanentes: texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues». En: *Travessia*. 28. Florianópolis, 1994, p. 105-123.

COTTA RIBEIRO, Maria Mazzarello. O feminino em *Dorotéia*, ultrapassado ou atual. Disponible en: <<http://www.cbp.org.br/artigo1.htm>> Accedido en: 20 jul. 2011

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 1998.

GOMES, Valderez Cardoso. *Nelson Rodrigues e o eterno retorno*. São Paulo: Grupo de Teatro Macunaíma, 1981.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

GUZIK, Alberto. «Nelson Rodrigues - Mergulho no universo feminino». Disponível em: <http://www.nelsonrodrigues.com.br/site/criticasteatro_det.php?Id=17> Acessado em: 20 jul. 2012.

LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1979.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. «As mulheres de Nelson Rodrigues». En: *Nelson Rodrigues – Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LOPES, Anchyses Jobim. «Dorotéia de Nelson Rodrigues: Poesia, Sonho e Repressão Sexual». Publicado na Revista Estudos de Psicanálise. Publicação Anual do Círculo Brasileiro de Psicanálise, Número 23, setembro 2000, Recife, PE. Disponível em: <<http://www.cbp-rj.org.br/revista03.pdf>>. Acessado em: 20 jun. 2012.

NUNES, Luiz Arthur. «Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano». En: *Travessia*. 28. Florianópolis, 1994, p. 49-62.

MAGALDI, Sábado. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. «Introdução». En: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues - uma leitura psicanalítica*. São Paulo: Siciliano, 1993.

MILARÉ, Sebastião. «Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro». En: *Travessia*. 28. Florianópolis, 1994, pp. 15-47.

NUNES, Luiz Arthur. «Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano». En: *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*. 28. Florianópolis, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

ROSA, Seleste Michels da. *Dorotéia: peça mítica e pós-moderna*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/online/vsemanaletas/Artigos%20e%20Notas_PDF/Sel>

[este%20Michels%20da%20Rosa.pdf](#)> Accedido en: 20 out. 2012.

SILVA, Nelson Luiz Romeiro. *A farsa sincera* – O tragicômico na crônica rodrigueana. Tesis (doctorado). Departamento de Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2006.

SOUTO, Petra Ramalho. *As mulheres de Nelson* – representações sociais das mulheres em *Os sete gatinhos* de Nelson Rodrigues. João Pessoa: Idéia, 2005.

SOUZA, MARCELLA Macêdo Sampaio de. *O amor, a liberdade e a morte*: diálogo entre *A casa de Bernarda Alba* e *Os sete gatinhos*. Maestría en Teoría de la Literatura. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

ANEXOS FOTOGRÁFICOS:

ANEXO 1: TERCER CAPÍTULO: Los arquetipos y las obras en comparación

1. DOROTÉIA Y LA CASA...: TEMAS ARQUETÍPICOS

1.1 Lo femenino



Carmen Carbonell e Ismael Merlo en *La casa de Bernarda Alba* (1976)

Ilustración 1 - El actor Ismael Merlo como intérprete de Bernarda en un montaje de *La casa de Bernarda Alba*. (1976).



Ilustración 2 – *La casa de Bernarda Alba* recibe un toque flamenco, en una representación en que el bailar español Antonio Canales se mete en la piel de Bernarda. Compañía Antonio Canales. Madrid, España (2009).



Ilustración 3 – Imagen de un montaje *Dorotéia* en que aparece la presencia de un actor con el abanico, probablemente representando a una de las primas-viudas.



Ilustración 4 - En conmemoración del centenario del nacimiento de Nelson Rodrigues, el director João Fonseca ha montado *Dorotéia*, con tres hombres interpretando a las primas-viudas. Rio de Janeiro, Brasil (2012).

1.2 La família



Ilustración 5 - Montaje de *Dorotéia* del grupo PANACÉIA DELIRANTE. En cena los miembros de la familia: Dorotéia, Carmelita, Maura, D. Flávia y su hija Das Dore. Dirección: Hebe Alves. Salvador de Bahía, Brasil (2012).



Ilustración 6 - Escena del primer acto de *La casa de Bernarda Alba* donde están Bernarda y sus cinco hijas: Adela, Martirio, Amelia, Magdalena y Angustias. Mirescena y Casona Teatro. Dirección: Andrés Presumido. Oviedo, España (2011).

2. DOROTÉIA Y LA CASA...: TEMAS CIRCUNDANTES

2.1 El hogar



Ilustración 7 - El de hogar sin habitaciones de las viudas de *Dorotéia*. Dirección: João Fonseca. Rio de Janeiro, Brasil (2012).



Ilustración 8 - Imagen de los muros gruesos que encierran a los personajes en el hogar de *La casa de Bernarda Alba*. CTNN Cía. Teatral. Dirección: Néstor Neir. Buenos Aires, Argentina (2008).

2.2 La religión



Ilustración 9 - En *Dorotéia* la protagonista (con vestido rojo) ruega perdón por sus pecados. Cia. de Teatro de Braga. Portugal (2011).



Ilustración 10 - La escena del velatorio en el primer acto de *La casa de Bernarda Alba*. Dirección: Nuria Gallardo. Grupo de Teatro del Ateneo de Pozuelo. Pozuelo de Alarcón, España (2008).

2.2 La sexualidad



Ilustración 11 - En la versión *Bernarda Alba al desnudo*, las fantasías sexuales de las hijas de Bernarda se materializan con hombres desnudos en escena. Dirección: Raúl Baroni y Germán Akis. Buenos Aires, Argentina (2010).



Ilustración 12 - En *Dorotéia* la protagonista renuncia a los impulsos sexuales y a la prostitución para vivir con sus puritanas primas viudas. Grupo Panacéia Delirante. Dirección: Hebe Alves. Salvador de Bahía, Brasil (2012).

3. *DOROTÉIA Y LA CASA...*: OTRAS APROXIMACIONES

2.2 *Dorotéia* y Psique



Ilustración 13 - Escena erótica de *Dorotéia*. Grupo Gattu. Dirección: Eloisa Vitz. São Paulo, Brasil (2009).



Ilustración 14 - *Psique reanimada por el beso de Eros* (1787-1793) Psique y Eros. Escultura de mármol de Antonio Canova. Museo del Louvre, París.

2.3 *La casa de Bernarda Alba* y Perséfone



Ilustración 15 - Orla Brady como Adela en el montaje de *La casa de Bernarda Alba* por The Gate Theatre, Dublín, Irlanda.



Ilustración 16 - Estatua de la diosa Perséfone. Museo de Trípoli. Trípolitania, Libia.
Foto: Araldo De Luca.

ANEXO 2: CUARTO CAPÍTULO: Lo sentimental y lo imaginal en foco

1. LOS SENTIMIENTOS

1.1 Espacio sentimental

1.1.1 deseo



Ilustración 17 - Una escena de *A Náusea*, basada en *Dorotéia* en que aparecen un par de botines, objeto de deseo de las mujeres en esta obra. Cia. Tempero D'alma. Dirección: Claudio Lopes. Rio Claro, São Paulo, Brasil (2012).



Ilustración 18 - Montaje interpretado por nueve gitanas sin alfabetizar, donde se ve una puerta, elemento que las separa en *La casa de Bernarda Albadel* mundo externo deseado. Centro Internacional de Investigación TNT. Dirección: Pepa Gamboa. Sevilla, España(2012).

1.1.2 envidia



Ilustración 19 -Representación de *Dorotéia* del Teatro da Neura. Escena en que las primas envidiosas martirizan a la protagonista. Dirección: Tuane Vieira. Suzano, São Paulo, Brasil (2011).



Ilustración 20 - Las hermanas envidiosas de Adela en una escena de *La casa de Bernarda Alba*. Academia Nacional de Artes Escénicas. Dirección: Niklay Mladenov. Sofía, Bulgaria (2011).

1.1.3 amor-odio



Ilustración 21 - La actriz Núria Espert interpreta a la odiada Bernarda en *La casa de Bernarda Alba*. TNC. Dirección: Lluís Pasqual. Barcelona, España (2009).



Ilustración 22 - D. Flávia, una de las primas-viudas de *Dorotéia*, expresando su odio.
Dirección: Carlos Gradim. Belo Horizonte, Brasil (2006).

1.1.4 culpabilidad



Ilustración 23 - Una escena de *La casa de Bernarda Alba* donde vemos a Adela sentada, con su vestido verde, cargando con la culpa por no aceptar el luto impuesto. (2010).



Ilustración 24 - La protagonista de *Dorotéia* expresa su culpa por haber vivido como prostituta, cuando llevaba su vestido rojo. Grupo Gattu. Dirección: Eloisa Vitz. São Paulo, Brasil (2009).

2. LO IMAGINAL

2.1 Espacio imaginal

2.1.1 oscuridad



Ilustración 25 - La oscuridad es una constante en *Dorotéia*, como se nota en la puesta en escena del Grupo Expressões Humanas. Dirección: Herê Aquino. Fortaleza, Brasil (2006).



Ilustración 26 - Representación de *La casa de Bernarda Alba* donde se observa el predominio de la oscuridad. Compañía de Teatro del Espacio Cultural Metropolitano. Dirección: Sandra Muñoz. México D.F. (2008).

2.1.2 sueño



Ilustración 27 - Al fondo se ve al personaje Das Dores (sentada) que sueña con una noche de amor en *Dorotéia*. Panacéia Delirante. Dirección: Hebe Alves. Salvador de Bahía, Brasil (2012).



Ilustración 28 - Escena de *La casa de Bernarda Alba* con el personaje María Josefa (de blanco), anciana que sueña con casarse con un varón en la orilla del mar. Grupo Tribueña. Dirección: Irina Kouberskaya/Hugo Pérez. Madrid, España (2012).

2.1.3 invisibilidad



Ilustración 29 - Las primas-viudas de *Dorotéia* no consiguen ver a sus maridos. Representación del Grupo PANACÉIA DELIRANTE. Dirección: Hebe Alves. Salvador de Bahía, Brasil (2012).



Ilustración 30 - A las hijas enlutadas de Bernarda en *La casa de Bernarda Alba* les prohíben mirar a los hombres del pueblo. Dirección: Jesús Cracio. Quito, Ecuador (2009).

2.1.4 abismo



Ilustración 31 - Estas tres figuras de negro con máscaras blancas, que representan a las tres primas-viudas de *Dorotéia*, se posicionan en un plano más abajo que el del público, como si estuviesen en un agujero. Cia. de Teatro de Braga, Portugal (2011).



Ilustración 32 - Esta imagen de *La casa de Bernarda Alba*, con las sillas al fondo colgadas en alto, nos da la impresión que los personajes actúan en un mundo que descende. Dirección: Calixto Bietio. Madrid, España (1998).

2.1.5 clan



Ilustración 33 - El vínculo familiar en *La casa de Bernarda Alba* se parece al de clan que no permite la entrada de un elemento de fuera. Teatro Espada de Madera. Dirección: Antonio Díaz-Florián. Madrid, España (2010).



Ilustración 34 - En *Dorotéia* la protagonista está tan unida a su familia que a pesar de ser diferente (vestido rojo) vuelve al clan para unirse a ella. Dirección: João Fonseca. Rio de Janeiro, Brasil (2012).

Portadas de algunos montajes de *Dorotéia* en 2012 – en conmemoración del centenario del nacimiento de Nelson Rodrigues



apresenta

Gaby Ferrelra Roberta Aureliano Wellington Lira Analice Souza Sidyanne Lima Dayana Mello Neli Teles

Donoiteia

De **NELSON RODRIGUES**

Direção e Adaptação Prof. Esp. **DAVID FARIAS**

Módulo IV 2011.02

28 de maio a 02 de junho de 2012

Sala Preta - Espaço Cultural

às 19:30 (segunda a sexta)

e 18:00 (sábado)

Entrada Franca



Figurino: Andréa Almeida Cenário: Jeamerson Santos Iluminação: Gelly Silva
 Maquiagem e Adereços: Alex Cerqueira Sonoplastia: Esmeralda Xavier Preparação Vocal: Geová Amorin
 Edição de Som: Edilberto Sandes Foto: Washington da Anunciação Design Gráfico: Andrey Melo


Panacéia Delirante Apresenta
De Nelson Rodrigues

DOROTÉIA

ANO 3



Direção
HEBE ALVES

LÍLITH MARQUES CAMILA GUILERA JANE SANTA CRUZ LARA COUTO MILENA FLICK

SALA DO CORO TEATRO CASTRO ALVES
De 19 a 23 de SETEMBRO / 20h

Mais informações, visite nosso blog: panaceiadelirante.blogspot.com

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Este Projeto foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE
 no PRÊMIO FUNARTE NELSON BRASIL RODRIGUES: 100 ANOS DO ANJO PORNOGRÁFICO



Ministério da Cultura **un.i**
apresenta

Doroteia
DE NELSON RODRIGUES

dirigido por **JOÃO FONSECA**
com **GILBERTO GARRONSKI**
ALEXANDRE PINHEIRO
PAULO VERLINGS
KELI FREITAS
MARCUS MARIELLA

ALINNE MORAES como **DOROTEIA**

TEATRO POEIRA **WWW.DOROTEIAAPECA.COM.BR**
BOTAFOGO

