

Del odio de la casa caribe a la tragedia de la casa andaluza: *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

Elena Bastasi*

Universidad Ca' Foscari de Venecia

Recibido: 13 de marzo de 2006. Aceptado: 25 de abril de 2006 (Eds.)

Resumen: Se analiza la relación entre *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio, centrándose en el contraste entre rebelión y represión que caracteriza a ambas obras, con particular atención a la importancia de las figuras femeninas que encarnan la rebelión y a las estructuras familiares y sociales que las enmarcan.

Descriptor: Cepeda Samudio, Álvaro; *La Casa Grande*; García Lorca, Federico; *La casa de Bernarda Alba*; rebelión; represión; tradición familiar; moral; espacio privado y público; sexualidad; maternidad; vida y muerte; tragedia.

Abstract: The similar features of *La casa de Bernarda Alba* by Federico García Lorca and *La Casa Grande* by Álvaro Cepeda Samudio are the aim of this article, particularly the contrast between rebellion and repression, which is characteristic of both works. It dedicates special attention to the importance of the female characters which embody the rebellion and to the family and social structures that surround them.

Key words: Cepeda Samudio, Álvaro; *La Casa Grande*; García Lorca, Federico; *La casa de Bernarda Alba*; rebellion; repression; family tradition; morality; private and public space; sexuality; motherhood; life and death; tragedy.

* Licenciada en Lingue e Letterature Straniere Occidentali por la Universidad Ca' Foscari de Venecia, Italia (elenabastasi@yahoo.it). El presente artículo se deriva de la investigación realizada entre 2003-2004 "Rebelión y represión en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *La Casa Grande* de Álvaro Cepeda Samudio" con apoyo de la Universidad de Sevilla.

Federico García Lorca tuvo una influencia fundamental en la obra de Álvaro Cepeda Samudio, como reconoció el mismo autor. Nos centraremos en este estudio en dos obras aparentemente muy lejanas por fecha y lugar de publicación, por género literario y por éxito, es decir *La casa de Bernarda Alba*, obra teatral escrita por Lorca poco antes de su asesinato en 1936 y *La Casa Grande*, única novela escrita por Cepeda Samudio y publicada en 1962. Presentaremos cuáles son los elementos que nos llevan a considerarlas afines debido en particular a la presencia de un tema tan universal como es el conflicto entre rebelión y represión, analizando los puntos de contacto y las diferencias en el desarrollo de este contraste, eje fundamental de la narración en ambas obras.

Rebelión y represión constituyen dos polos opuestos alrededor de los cuales se organiza la acción: por un lado encontramos una fuerza que lucha por mantener el orden de cosas vigente, es decir la tradición y por el otro, una fuerza contraria que mira al cambio, a la renovación y que quiere establecer un nuevo orden basado en nuevos valores.

El aspecto principal que nos permite afirmar la existencia de una estrecha relación entre las obras es que, en ambos casos, quien lleva a cabo la rebelión es una mujer: Adela, hija menor de Bernarda Alba en la obra de Lorca y el personaje de la Hermana en la novela de Cepeda. Además, la rebelión se produce de la misma forma, es decir, a través de un acto sexual que va contra las reglas morales y sociales de las familias y las sociedades a las que pertenecen estas dos mujeres. Adela tiene una relación sexual con Pepe el Romano, futuro marido de su hermana Angustias y la Hermana se entrega voluntariamente a un soldado que iba a participar en la represión de la huelga de las bananeras, hecho histórico que sirve de telón de fondo a la novela.

Analizaremos la rebelión femenina empezando por el caso de Adela. Ella y las hermanas se ven condenadas, después de la muerte del padre, a ocho años de luto en los cuales Bernarda impone que en su casa "no ha de entrar [...] el viento de la calle" (García Lorca, 129).

Adela es la más joven de las hijas y la que más vitalidad tiene. Encontramos el primer indicio de su actitud rebelde hacia el final del primer acto, cuando, rompiendo las reglas impuestas por la madre, se pone un traje verde para salir al corral, elemento que Sandra Robertson ha interpretado como un "blasón anunciador de su sexualidad" (Robertson, 81). Su rebeldía se hace más patente cuando, tras haberse enterado de que Pepe el Romano

se va a casar con Angustias, expresa de forma vehemente su intolerancia hacia la vida que le ha impuesto la madre:

ADELA. (*Rompiendo a llorar con ira*).

No me acostumbraré. Yo no puedo 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! (García Lorca, 141-142).

El verbo "salir", pronunciado con fuerza y decisión, remonta a las dos dimensiones fundamentales sobre las cuales Lorca hace hincapié a lo largo de toda la obra, es decir un mundo interior —la casa— opresivo y aparentemente sin salida y un mundo exterior que Adela prácticamente no conoce y que, con más razón, se le hace más apetecible. Encontraremos la misma dicotomía en el plano espacial analizando la novela de Cepeda. En el plan de Adela "Pepe representa la puerta, la salida, el vehículo de transporte de su deseo" (Robertson, 81).

En el segundo acto se manifiesta la fuerte relación entre rebelión y cuerpo, un elemento más que Adela comparte con la Hermana de *La Casa Grande*. Veamos cómo se presenta este aspecto:

LA PONCIA

Esta niña está mala [...].

ANGUSTIAS

Se lo noto en los ojos. Se le está poniendo mirar de loca [...].

ADELA

Tengo mal cuerpo [...].

¡Déjame ya! [...] ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! (García Lorca, 152-153).

Adela reivindica su independencia y su poder decisorio y lo hace hablando de su cuerpo. En efecto será éste el vehículo de su rebelión.

Esta presencia imponente del elemento cuerpo en los parlamentos de Adela se repite a lo largo del segundo acto, en su diálogo con La Ponia:

ADELA

[...] Mi cuerpo será de quien yo quiera.

LA PONCIA (*Con intención y en voz baja*).

De Pepe el Romano. ¿No es eso? (154).

Y más adelante:

LA PONCIA

¡Tanto te gusta ese hombre!

ADELA

¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente

(156).

Con esta afirmación, Adela nos da la clave para entender el tipo de unión que hay entre ella y Pepe: eminentemente carnal y pasional. No se trata de una relación de amor, “en realidad, Adela y Pepe no se quieren, sino que se apetecen y se gozan” (Torrente, 123). Encontramos la misma falta de amor en *La Casa Grande*, pero con la diferencia que allí no se puede hablar ni siquiera de pasión. Veamos por qué. En la novela de Cepeda, “la Hermana [...] se entrega voluntariamente a un soldado, mezclando su sangre con la de un forastero desconocido, completamente extraño al linaje de la familia” (Mena, 7), como cuenta el mismo soldado en el primer capítulo:

Sabes, no fui donde las mujeres. No tuve necesidad de ir donde las mujeres. En la casa de al lado, te acuerdas, la que estaba cerrada, hay gente. Ella debe vivir ahí porque estaba en el patio, sola en el patio. No le he visto bien la cara. Tampoco habló. Después, un rato después, se puso a llorar, no gritando, sino despacio: casi no se oía que estaba llorando. Yo no entiendo, no entiendo nada [...]. No me tocó, ni siquiera se agarró de mí, ni siquiera alzó los brazos. Con los ojos abiertos se dejó. No la obligué. No la he visto bien pero es casi de mi alto y olía a cananga. Al principio olía a cananga; después olía a sangre. Mírame los dedos, es como si me hubiera cortado. Por eso me demoré porque enseguida se fue, se metió en la casa, y yo me quedé en el patio mirando el corredor, sin saber qué hacer (Cepeda Samudio, 34-35).

Notamos enseguida un elemento que acerca este acto de rebeldía al de Adela: los dos se producen en una dimensión exterior a la casa. En las palabras del soldado, sin embargo, descubrimos la diferencia fundamental entre las entregas de las dos mujeres: entre Pepe y Adela, como acabamos de ver, hay pasión y atracción sexual, mientras que en la actitud de la Hermana no se encuentra el mínimo rasgo de pasión: es una entrega pasiva, silenciosa, en la oscuridad. El soldado dice que quiere verla de día, que no le vio bien la cara, es decir que la Hermana tampoco pudo verle bien y que faltan las bases de una relación sexual guiada por la pasión. Entre Pepe

y Adela, en cambio, la vista es algo fundamental, “Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente” (García Lorca, 7), y los ojos son el vehículo de la pasión. En la relación entre la Hermana y el soldado no sólo falta la comunicación visual, debido sobre todo al hecho contingente de que es de noche, sino también la comunicación verbal, por una voluntad de no hablar de la Hermana. Hay una única referencia a la vista, cuando el soldado dice que ella se le ha entregado con los ojos abiertos, señal de que no se ha abandonado, no se ha dejado llevar por la situación, sino que se ha mantenido impassible, como si estuviera todo planeado desde antes de su encuentro con el hombre. Su única forma de reacción es el llanto, pero sin ruido, más un llanto interior que una forma de desahogo.

Como ya hemos dicho, el punto de unión entre estas dos figuras femeninas es el cuerpo, vehículo de su rebeldía. Cabe hacer una pequeña reflexión sobre el valor del cuerpo y de la sexualidad en los dos personajes. La rebelión de las dos mujeres consiste en un acto sexual fuera de los cauces de la moralidad vigente y, en ambos casos, el fruto de este acto es la concepción de otra vida. Lorca deja entender al lector, sin decirlo nunca de forma directa, que Adela está embarazada. Es una maternidad frustrada puesto que Adela terminará quitándose la vida convencida de que la madre ha matado a Pepe tras haber descubierto su relación. En la novela de Cepeda, en cambio, la maternidad es un elemento fundamental ya que la Hermana tendrá tres hijos de tres relaciones diferentes. Sin embargo, al final de la novela, los mismos hijos reconocen su derrota. El propósito de la madre era romper con la tradición familiar de preservar el apellido. La familia de la Hermana es una de las tres grandes familias latifundistas del pueblo cuya política matrimonial consistía en casar a los hijos entre sí para preservar la tradición y el poder (Cepeda Samudio, 97). Es importante señalar que, en *La Casa Grande*, la rebelión de la Hermana se reproduce dieciocho años más tarde con la hija quien se rebelará contra la tradición familiar exactamente como hiciera la madre. Como subraya Otto Morales Benítez, “el episodio se reitera. Es un anuncio del autor, casi una premonición de cómo puede la historia colombiana volverse reincidente en actos de angustia y de dolor” (Morales Benítez, 100). Es una de las muestras del fatalismo que gobierna los hechos a lo largo de la obra. Hemos dicho que los hijos reconocen su derrota: su sangre se aleja en parte de la de la familia, sin embargo, esto no ha sido suficiente para salir de un sistema familiar basado en el odio. Los personajes actúan dentro de un tiempo circular y no pueden salir de esta espiral que los atrapa y condiciona sus actos.

El fatalismo caracteriza también *La casa de Bernarda Alba*, como demuestran las numerosas afirmaciones sobre la inevitabilidad de los hechos, entre las cuales son emblemáticas las palabras de Adela: "Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder" (García Lorca, 156), pronunciadas respecto a su relación con Pepe.

María Rosa Cabo Martínez afirma que *La casa de Bernarda Alba* representa "la expresión de la vida como un proceso eternamente repetido en el que no es posible el cambio" (16), palabras que podríamos aplicar también a *La Casa Grande*, donde los personajes "no tienen manera de escapar al destino que la Historia y la Naturaleza les proponen. No hay libertad de elección, porque su suerte ya está decidida para ellos. Este destino es también, sin falta, trágico y sangriento" (16).

Si los hijos en *La Casa Grande* admiten su imposibilidad de liberación respecto al sistema de odio y violencia en el cual viven, Adela, que "ha reconocido con orgullo su deshonor y ha afirmado los valores individuales sobre las normas que rigen los comportamientos sociales" (21), al final, con "su suicidio precipitado, marca, una vez más, la imposibilidad de liberación de la mujer en un determinado contexto social" (21).

Hemos visto que en las dos mujeres existe una tensión vital muy fuerte relacionada con la maternidad, sin embargo, en ellas los valores de vida y de muerte se funden. El deseo de Adela, expresión de una pulsión vital, la lleva al final a elegir la muerte aunque esté embarazada. En el caso de la Hermana, que llega a ser madre, la concepción de su hijo es simultánea a la brutal represión de la huelga y en ella participa un soldado que es un agente de la muerte.

Gilberto Gómez Ocampo afirma que lo que acerca los hombres a las mujeres en *La Casa Grande* es la experiencia del dolor y del sufrimiento. No es una casualidad que la masacre y la entrega de la Hermana al soldado ocurran al mismo tiempo y que haya un simultáneo derramamiento de sangre: "Los hombres son llevados al baño de sangre por la inexorabilidad de la historia [...], por otra parte, las mujeres son llevadas al baño de sangre por la inexorabilidad de la naturaleza: sangre de menstruación, sangre de desfloración, sangre de parto" (Gómez, 56-57). Pero la diferencia fundamental entre hombres y mujeres es que los primeros son "agentes de la muerte" (58) —como se ve en el caso de los soldados que matan a los jornaleros, del Padre que apoya la represión y de los mismos trabajadores que luego asesinan al Padre— mientras que las segundas son "agentes de vida" (58).

Sobre esta dualidad vida-muerte, es muy interesante señalar la estrecha relación de la muerte con el nacimiento (que nos remite al tópico barroco de “la cuna y la sepultura”); lo hacemos citando a Umberto Galimberti:

Nacemos [...] de un acto sexual que es violación de dos cuerpos, temporal disolución de su identidad, con ventaja de aquella identidad nueva, que, sin saberlo, verá la luz. Morimos a causa de una violencia que está al acecho en cada instante de la vida, una violencia que surge como solución definitiva. Es ésta la razón por la cual las primeras prohibiciones que la humanidad ha conocido tienen que ver con la muerte y la función sexual [...]. De hecho, no sólo la muerte es desmesurada para el cuerpo, sino también el nacimiento que deriva de la sexualidad lleva consigo un sentido de desmesura, en la improvisada manifestación de algo nuevo que, por mucho que fuese previsto, altera un orden. El proceso de reproducción de la vida, es decir la sexualidad en sentido general, influye en la producción de la estructura social, y, por eso, no se puede cumplir fuera del control de la sociedad que, a través de la introducción de las prohibiciones, subordina las relaciones sexuales a la reproducción de las demás relaciones sociales (Galimberti, 458-461).

Algunos de los aspectos que Galimberti pone en evidencia son fundamentales en las obras que estamos analizando: antes que nada la referencia a las prohibiciones —emblemáticas las de Bernarda Alba— y a la relación de éstas con la sexualidad y la muerte, elementos constantes en las dos obras. La visión de la sexualidad como proceso reproductivo también encuentra una correspondencia en los embarazos de las dos figuras femeninas, si bien con los matices sobre la maternidad que ya hemos señalado. La subordinación de las relaciones sexuales a las demás relaciones sociales es otro elemento importante tanto en Lorca como en Cepeda, como veremos más detenidamente analizando los personajes represivos. Por último, señalamos la referencia a la violencia, presente en algunos episodios de *La casa de Bernarda Alba*, constante y omnipresente en *La Casa Grande*.

La rebelión femenina en las dos obras tiene matices distintos. De una parte, lo que empuja a Adela a empezar una relación con Pepe es el deseo, mientras en el caso de la Hermana parece ser que todo responde a un plan preciso de rebeldía y enfrentamiento que tiene como finalidad engendrar una nueva vida que pueda romper con el peso de la tradición. Si en la obra de Lorca la rebelión es sólo individual y centrada en el personaje de Adela, en la novela de Cepeda, en cambio, se nos presenta además la rebelión colectiva de los trabajadores de las bananeras, que afecta tanto el

plano social como el familiar, puesto que el Padre es dueño de las fincas y el Hermano, otra figura rebelde, se une a la huelga. Al fin y al cabo, tanto la Hermana como el Hermano se rebelan contra el Padre, como subraya Lucila Inés Mena: “la Hermana y el Hermano, llevados en parte por el deseo de transformación y en parte por el odio, se rebelan contra el Padre [...]. Constituyen [...] la fuerza que busca el cambio y, principalmente, la libertad de decidir su propio destino” (Mena, 67).

Esta consideración nos lleva al análisis del polo opuesto, es decir el de la represión.

El primer aspecto que se puede observar a la hora de analizar cómo actúa la represión en las dos obras, es que en la obra de García Lorca hay un único personaje represivo, Bernarda, y un único contexto donde actúa la represión, la casa. Bernarda es una madre despótica, una dueña autoritaria, pero su poder no sale de la casa, lugar que ella misma ha convertido en una cárcel para todas las personas que allí viven.

En *La Casa Grande* el tema de la represión se desarrolla de forma más compleja, primero porque los personajes represivos son dos: el Padre y, después de su muerte, la hermana mayor, y de otro lado porque la represión abarca dos dimensiones: la familiar y la social. El padre no es represivo sólo dentro de la familia, sino también en el plano social; al ser uno de los terratenientes, participa en la represión de la huelga de los trabajadores.

Bernarda y el Padre comparten una fuerte conciencia de clase muy evidente en *La Casa Grande*, donde las familias ricas quieren mantener el apellido y el poder. Sin embargo, hay una diferencia entre estas dos figuras: la preocupación principal de Bernarda es no dar de qué hablar a la gente, estando obsesionada con la moral que la sociedad se autoimpone; en el caso del Padre, en cambio, la decisión de castigar a la hija se debe, sobre todo, al hecho de haber mezclado su sangre con la de un extraño y, por eso, haber puesto en peligro el linaje de la familia.

Es interesante subrayar, ya que estamos analizando los sistemas familiares de las dos obras, la peculiaridad de ambas familias: Bernarda encarna un matriarcado en el marco de una sociedad típicamente patriarcal como era la andaluza de los años 30, y el Padre, por el otro lado, es representante de un patriarcado dentro del contexto matriarcal de la costa del Caribe colombiano. Cuando Bernarda toma el poder dentro de la familia después de la muerte del marido, sublima su condición de mujer y se atribuye el papel masculino de mando. En *La Casa Grande* también asistimos a un

paso de poder de hombre a mujer: cuando muere el Padre quien toma su papel en la familia es la hermana mayor. Como Bernarda, ella también lleva al extremo las características negativas del poder masculino.

Respecto a este tema en *La casa de Bernarda Alba* es muy interesante la lectura que da John Crispin, el cual ve a Bernarda como un personaje consciente de la imposibilidad de autoafirmación de la mujer y que, por eso, crea un mundo —físicamente representado por la casa— donde ejercer un poder absoluto.

En el personaje del Padre en *La Casa Grande* la dureza no es algo impuesto, es algo natural, una característica que le viene de su papel en la familia y en la sociedad. Bernarda, en cambio, se encuentra, en el mismo tipo de sociedad patriarcal, ejerciendo un poder que por naturaleza no sería suyo y lo lleva hasta las más extremas consecuencias.

El peso de la figura del Padre en la familia de *La Casa Grande* es muy evidente en las siguientes palabras del Hermano:

[...] el Padre irrumpió en mi vida como una fuerza maligna e implacable, destrozando de pronto el delicado arreglo de la adolescencia; [...] el Padre para quien las preguntas eran una afrenta a sus decisiones indiscutibles, todopoderosas, estableció con su sola existencia la imposibilidad de las preguntas (Cepeda Samudio, 138).

Hemos dicho que después de la muerte del Padre será la hermana mayor quien tome su papel de autoridad familiar. Ya en la niñez es evidente la diferencia entre ella y sus hermanos, como nos cuenta otra hermana en la novela:

Aún en el más lejano comienzo de la memoria estás aislada de nosotras [...]. Nos fuiste aislando de todo lo que pudiéramos compartir contigo [...]. En los primeros años te seguíamos fascinadas y miedosas, con un miedo que tú fabricabas y alentabas [...]. Entonces eras cruel: con una crueldad metódica y tremenda que nos hacía más dependientes de tu voluntad (49).

Por un lado se aleja de los hermanos y, al mismo tiempo, es la única de la familia que se acerca al Padre:

1 Ver John Crispin, "La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana", en: "La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca, Ricardo Doménech (ed.), Madrid: Cátedra, 1985, 171-185.

Cuando ya tuvimos sentimientos definidos acerca de las personas de la casa, cuando ya supimos distinguir entre el miedo y el cariño, nosotros escogimos el miedo para el Padre y tú escogiste el cariño [...]. Era un acuerdo tácito entre los dos [...]. Un día debieron mirarse y en ese momento debieron pensar: Soy igual a él, no podrá dominarme, entre los dos manejaremos esta casa, y cuando él ya no esté la manejaré yo sola, y él: Aquí está toda mi sangre, es como yo, ella tomará mi puesto, en ella puedo confiar (53-54).

La hermana mayor primero se atribuye el papel de madre y luego, con la muerte del Padre, toma el lugar de éste en la jerarquía familiar. Sustituye a la madre —la cual acepta el hecho pasivamente y se convierte en una especie de entidad neutra— pero encarnando el arquetipo de la *mater terribilis* “como sentido y figura de la muerte” (Cirlot, 290). La *mater terribilis* “es la réplica complementaria de la *Pietà*, es decir, no sólo la muerte, sino el aspecto cruel de la naturaleza, su indiferencia con el dolor humano” (291).

Cuando toma el poder en la familia, la misión de la hermana mayor es la de “mantener la unidad familiar y hacer perdurar la tradición del Padre. Por esta razón su casa es un mundo aislado que ella se esfuerza por mantener incontaminado de toda influencia foránea” (Mena, 13). Notamos como esta última descripción se podría aplicar perfectamente a Bernarda Alba.

Este personaje frío y calculador, decidido a obtener su objetivo final, somete a la familia a un desarrollo anormal, causando el aislamiento de sus miembros e impregnando de odio y resentimiento el recinto interno de la familia. Al igual que el Padre, está completamente comprometida con un sistema estático; este compromiso le ha hecho perder la visión del mundo exterior (13).

Esta importante separación entre mundo exterior e interior se refleja de forma peculiar en ambas obras en la utilización y la significación del espacio.

En la obra de Lorca es Bernarda quien delimita el espacio: el límite son las paredes de su casa; “ese *dentro* que es la casa constituye para Bernarda, pues, una garantía de seguridad frente a los otros y frente a lo otro, frente a lo desconocido. Parece un fiero animal en defensa de su territorio” (Doménech, 304). Sin embargo, a lo largo de toda la obra es constante el poder de atracción de la dimensión exterior que representa el instinto, el lado animal, representado por el caballo garañón que aparece en el corral

(García Lorca, 107-108), y la libertad, como atestigua la llegada de los segadores (160-161). El interior, en cambio, es la dimensión de la represión y de la frustración.

En *La Casa Grande* encontramos la misma dicotomía dentro/fuera; las dos dimensiones se funden en el personaje del Padre, responsable de la violencia dentro de su casa y también de la que actúa fuera, con la represión de la huelga. La entrega de la Hermana al soldado se produce en la dimensión exterior —así como las citas de Pepe y Adela— y la consecuencia para ella será la de tener que dejar la casa. El castigo para quien se atreve a romper el orden que reina dentro de la casa, es una forma de exilio, la misma que se autoimpone el Hermano, después de haber participado en la huelga de las bananeras.

Mientras en *La casa de Bernarda Alba* hay una única dimensión interior; en la obra de Cepeda, por el contrario, el interior de la casa se multiplica. En el capítulo “El Padre” vemos que el pueblo se venga de la represión de la huelga matando al Padre, no en la Casa Grande, sino en otra casa donde se encuentra con su concubina (Cepeda Samudio, 67-87). Todo el capítulo está estructurado sobre el contraste entre lo que pasa dentro y la amenaza que llega desde fuera, donde se está preparando la conspiración. El clímax de la acción, es decir, el asesinato del Padre, se cuenta desde el punto de vista de la Muchacha —su concubina—. La descripción se basa en los ruidos que ella escucha desde fuera, hasta que los asesinos derriban la puerta y entran para matar al Padre. Este acto de derribar la puerta nos recuerda la escena del suicidio de Adela, al final de la obra, y las palabras de Bernarda: “Abre. No creas que los muros defienden de la vergüenza” (García Lorca, 198). Aquí la puerta cerrada protege al Padre, pero la sed de venganza de este pueblo que ha sido vejado por su poder lo puede todo y los límites de la puerta y las paredes no son suficientes para salvarlo.

Puertas y ventanas son elementos significativos también en *La casa de Bernarda Alba*,² sobre todo por su función de poner en relación el interior con el exterior. Veamos aquí algunos ejemplos: Angustias se asoma a las rendijas del portón para ver pasar a los hombres en el duelo del padre (131), Angustias y Pepe se hablan a través de una reja (150), Adela se encierra

2 A propósito de este tema véase Marie Laffranque, “Puertas abiertas y cerradas en la poesía y en el teatro de Federico García Lorca”, en: *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*, Idefonso Manuel Gil. Madrid: Taurus, 1973, 249-269.

detrás de la puerta de su cuarto, puerta que habrá que derribar para descubrir su cuerpo ya sin vida (199). Además Bernarda, imponiendo los ocho años de luto, dice a las hijas: “hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas” (129), frase antitética a la canción de los segadores: “abrir puertas y ventanas/ las que vivís en el pueblo” (161).

En este análisis del espacio, cabe señalar la importancia de la casa que aparece en el título de ambas obras. La casa siempre ha tenido un fuerte valor simbólico:

Los místicos han considerado tradicionalmente el elemento femenino del universo como arca, casa o muro [...]. Otro sentido simbólico es el que asimila estas formas al continente de la sabiduría, es decir, a la propia tradición [...]. En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana), como han reconocido [...] los psicoanalistas (Cirlot, 120).³

En *La casa de Bernarda Alba* la casa constituye el lugar donde se desarrolla toda la acción. A lo largo de la obra el espectador hace un camino hacia el interior de la casa de Bernarda. “En cada acto el espectador penetra más y más dentro de la casa de Bernarda, así como penetra dentro de la vida de los personajes” (Klein, 287).

Si centramos nuestra atención en cómo se presenta, lo primero que nos llama la atención es el color: hay una insistencia en el color blanco que entra en el contraste blanco/negro que está presente en toda la obra. Esta antinomia —de la cual son ejemplos, entre otros, el contraste entre los trajes negros del luto y la casa blanca en el acto I y el contraste entre la oscuridad de la noche y el color blanco del caballo garafión en el acto III— es muy recurrente en el lenguaje simbólico, aquí “el juego [...] blanco/negro es un hilo que nos conduce a otras muchas tensiones y oposiciones de contrarios” (Cirlot, 307), algunas de las cuales ya hemos intentado presentar.

En la acotación de Lorca al primer acto de la obra es interesante destacar la referencia a las paredes gruesas de la casa, rasgo que se encuentra también en *La Casa Grande*. Se trata de las típicas paredes de las casas andaluzas que protegen del calor, pero al mismo tiempo simbolizan el deseo de Ber-

³ Sobre el tema de la casa véase también Gaston Bachelard, *La poética dello spazio*, (5ª ed.), Bari, Dedalo, 1999 (edición original francesa: *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, 1957, en particular el cap. 1).

narda de protegerse del mundo exterior y de que nadie se entere de lo que pasa dentro de su casa. El elemento sobresaliente de la casa de Bernarda es su identificación con un convento o una cárcel que refuerza la idea de encierro que el lector percibe desde el principio. Lázaro Carreter la ve como “un recinto en que unas mujeres se consumen en un delirio erótico” (279), como señala también La Poncia en el tercer acto cuando dice: “hay una tormenta en cada cuarto” (García Lorca, 188) —palabras que confirman la identificación entre casa y cuerpo que señalaba Cirlot—.

También en la novela de Cepeda el elemento casa está presente ya en el título, aunque —como hemos señalado— no toda la acción se desarrolla en este ámbito. No tenemos tantas descripciones de la casa, sin embargo, desde el principio podemos notar la similitud con la de Bernarda. La primera referencia se encuentra en el capítulo 1, en el relato del soldado: “En la casa de al lado, te acuerdas, la que estaba cerrada, hay gente. Ella debe vivir allí” (Cepeda Samudio, 34). De sus palabras entendemos que parece una casa deshabitada y cerrada, de hecho, él se sorprende de que haya gente dentro. Esto nos recuerda mucho la idea de Bernarda de hacer como si puertas y ventanas estuviesen tapiadas.

En el capítulo 4 tenemos la descripción del pueblo. No hay referencias directas a la Casa Grande, pero se habla en general de las casas de los latifundistas en un pasaje lleno de elementos interesantes:

Alrededor de la iglesia viven los dueños de las fincas: tres familias que han casado a sus hijos, y a los hijos de sus hijos, entre sí. Y a cada muerte urge un odio nuevo y las grandes plantaciones se van desmembrando y las casonas grandes de gruesas paredes de mampostería se van haciendo más infranqueables y se van quedando más solas. Estas casas que rodean la plaza y la iglesia del pueblo, parece que siempre hubieran sido viejas. Por fuera el salitre las destruye lenta y seguramente, pero dentro del aburrimiento de las mujeres que sienten pasar el tiempo sobre sus cuerpos desaprovechados y la dura conformidad de los hombres que fueron una vez a Bruselas, alimentan la fuerza que hace a estas casas perennes (92-93).

Primero el narrador nos indica que la Casa Grande que da el título a la novela es una de las tres casas de las familias ricas del pueblo. Pese a esto, la descripción es desoladora, no nos da la idea de unas casas bellas e importantes, sino más bien en estado de deterioro. Encontramos aquí la referencia a las paredes gruesas que nos recuerdan las de la casa de Bernarda y que

vuelven a aparecer en el monólogo del Hermano en el capítulo 9: “La lluvia era precedida siempre por un calor infernal que ni aun los gruesos y altos paredones lograban mantener fuera; se metía en los cuartos, lo invadía todo, se volcaba pesadamente sobre las cosas y las personas de la casa” (139).

Aquí hay otro elemento común a las dos situaciones: el calor, tanto atmosférico como metafórico, que no se puede evitar que entre en la casa.

En la novela aparece una segunda casa donde la Hermana se muda cuando se queda embarazada y donde se quedará con sus hijos hasta el día de su muerte. Nos la describe el Hermano:

Miro la desolación de esta casa, muerta aún antes de que la muerte la invadiera. Miro las paredes desnudas y cuarteadas, los enseres apenas necesarios para una vida frugal y sin futuro; los muebles duros y las cámaras austeras. Todo está limpio y un orden agresivo, amargo, distribuye sin alegría los objetos de esta casa. La casa ha estado sostenida por una voluntad de sobrevivir y no de perdurar [...]. Miro la materia de esta casa, ya derrumbándose, cayéndose a pedazos, arrastrada por el peso del cuerpo de mi hermana muerta. Miro todo esto y pienso en la otra casa, más grande, más desolada y más muerta, pero organizada sobre el odio, fortificada sobre el odio, desesperadamente perdurado por el odio de mi otra hermana viva (134).

El Hermano compara la casa de la Hermana y la Casa Grande. La primera está destinada a morir junto con la Hermana, porque a los hijos, de ahora en adelante, los criará la hermana mayor en la Casa Grande, es decir, una casa mantenida en vida por el odio que ella se ha encargado de conservar después de la muerte del Padre.

En el último capítulo los hijos vuelven a referirse al lugar donde vivieron con la madre:

—¿Te acuerdas bien de cuando vivíamos en la casa pequeña cerca del mar? [...]

—Yo no recuerdo los cumpleaños en la casa del mar: creo que no cumplíamos años entonces (149).

Es como si la estadía en la “casa del mar” hubiera sido un paréntesis en la vida de los hijos, algo casi irreal, ya que parece que el tiempo allí no transcurriera. Es como si hubieran vivido allí esperando, sin saberlo, la muerte de la madre, para enfrentarse ahora con su destino, es decir, el de ser criados por la hermana mayor en la Casa Grande, de la cual dicen:

—Esta casa no ha sido nunca alegre [...]

—No es el tiempo lo que destruye esta casa; es el odio; el odio que sostiene la paredes carcomidas por el salitre y las vigas enmohecidas y que cae de pronto sobre las gentes agotándolas (150).

Lo que podemos deducir de la descripción de las casas en ambas obras es que ninguna de las dos se acerca al concepto de hogar. Según Cirlot, el hogar sería “forma de «sol familiar», símbolo de la casa, de la conjunción de los principios masculino (fuego) y femenino (recinto) y, en consecuencia, del amor” (Cirlot, 241). En las dos obras, en cambio, no se produce en absoluto este tipo de unión al interior de la casa, ya que en la de Bernarda no entran los hombres y en la Casa Grande se habla de “mujeres aburridas” y “cuerpos desaprovechados”. La única unión entre masculino y femenino será debida, en ambos casos, a un acto de rebeldía que será severamente castigado y que, de todas formas, se produce fuera de la casa.

Hemos visto que el punto de unión fundamental entre las dos obras es la rebelión femenina. Si bien con matices diferentes, asistimos en ambas obras a una rebelión contra la tradición, contra la mentalidad cerrada presente tanto en la Andalucía de Lorca, como en la costa colombiana de Cepeda Samudio. En los dos casos, el poder de la tradición es aplastante y no se logra salir de una espiral de opresión. Esta inevitabilidad de los hechos, presente en ambos casos, es un elemento de tragedia, por eso, se pueden clasificar las obras como pesimistas, pero es importante tener en cuenta que el contexto social en el cual fueron escritas no dejaba espacio a la esperanza. De hecho, la lucha entre rebelión y represión sobre la cual se fundan, refleja los fuertes contrastes de las sociedades en que vivían los dos autores. La España que Lorca ve y representa poco antes de su asesinato en *La casa de Bernarda Alba* es un país de fuertes tensiones donde ya se perfila el conflicto que desembocará poco después en la Guerra Civil. La Colombia de los años 50 y 60, años en que Cepeda Samudio escribe *La Casa Grande*, históricamente se enmarca en el “periodo de la violencia”.⁴ El escritor representa la masacre de las bananeras de treinta años antes, pero con la perspectiva de la realidad que está viviendo. Es evidente que, reconociendo la derrota de los hijos en el último capítulo de la novela,

4 A propósito del periodo de la violencia en Colombia véase Arango, Manuel Antonio, *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*, México, F. C. E., 1985 (en particular la introducción).

reconoce también la imposibilidad, o por lo menos la dificultad, de salir de una situación como la que vivía la Colombia de sus años.

Bibliografía citada

- Arango, Manuel Antonio. *Gabriel García Márquez y la novela de la violencia en Colombia*. México: F. C. E., 1985.
- Bachelard, Gaston. *La poetica dello spazio*. Bari: Dedalo, 1999.
- Cabo Martínez, María Rosa. "Fuerzas en conflicto en la dramaturgia de Lorca", en: *Castilla*, No. 12, 1987, 9-21.
- Cepeda Samudio, Álvaro. *La Casa Grande*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Labor, 1988.
- Crispin, John, "La casa de Bernarda Alba dentro de la visión mítica lorquiana", en: "La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca. Ricardo Doménech (ed.). Madrid: Cátedra, 1985, 171-185.
- Doménech, Ricardo. "Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*)", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 433-434. Madrid: jul-ago 1986, 293-310.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli, 2003.
- García Lorca, Federico, *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Gómez Ocampo, Gilberto, "Historia e histeria en *La Casa Grande*", en: *De ficciones y realidades, Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Memorias del V Congreso de Colombianistas. Álvaro Pineda Botero y Raymond L. Williams (comps.). Bogotá: Tercer Mundo, 1989, 55-61.
- Klein, Dennis A. "Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca", en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 433-434. Madrid: jul-ago 1986, 283-292.
- Laffranque, Marie. "Puertas abiertas y cerradas en la poesía y en el teatro de Federico García Lorca", en: *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1973, 249-269.
- Lázaro Carreter, Fernando. "Apuntes sobre el teatro de Federico García Lorca", en: *Federico García Lorca. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1973, 271-286.
- Mena, Lucila Inés, "La Casa Grande: el fracaso de un orden social", en: *Hispanamérica*, Revista de Literatura, No. 2. Gaithersburg: 1972, 3-17.
- Morales Benítez, Otto. "Lineamentos del Fabular de Álvaro Cepeda Samudio", en: *De ficciones y realidades, Perspectivas sobre literatura e historia colombianas*. Memorias del V Congreso de Colombianistas. Álvaro Pineda Botero y Raymond L. Williams (comps.). Bogotá: Tercer Mundo, 1989, 87-111.

Robertson, Sandra. "¡Quiero salir!: la articulación del deseo en el teatro de Lorca", en: *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, John P. Gabriele (ed.). Madrid: 1994, 76-83.

Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957, 111-126.