



VARIACIONES EN LA REPRESENTACIÓN DE LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Aldana Martínez*

Universidad Nacional de Rosario
aldanalmartinez@gmail.com

Desde su publicación en 1936, las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se han focalizado en la prohibición de salir y, como observa García Montero (1996), en la distancia que la madre impone de manera tajante entre la familia y el pueblo. En efecto, pareciera que esta perspectiva minimiza la eficacia de las referencias espaciales, los movimientos de la casa y sus juegos entre lo público, lo privado y lo íntimo. En este sentido, las representaciones de lo público y lo privado en la casa son más que términos de separación y distinción tajante. Más bien se trata de escenas y espacios miméticos que se constituyen y actualizan por la presencia de lo íntimo, es decir, lo propio del cuerpo, del sujeto, aquello obstaculizado que, excediendo la voluntad y la vigilancia de Bernarda, todo lo acecha desestabilizando los límites del orden impuesto.

PALABRAS CLAVE: *La Casa de Bernarda Alba* – Representaciones – intimidad – lo público y lo privado.

* Aldana Martínez es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es ayudante alumna de dos cátedras de la carrera: Análisis y Crítica II, y Currículum y Didáctica. Asimismo, se desempeña como docente en el área de Lengua y Literatura en escuelas de Educación Secundaria, y trabaja en Nivel Inicial y Primario en tareas de pastoral y como bibliotecaria, dedicándose a la planificación de proyectos de promoción de la lectura, la escritura, el teatro y la alfabetización inicial. Además, acompaña a otros estudiantes universitarios en su formación docente como ayudante alumna de dos cátedras. Actualmente, continúa sus estudios en un posgrado en Lectura, escritura y educación (FLACSO).

Desde sua publicação em 1936, as interpretações de *La casa de Bernarda Alba* foram focalizadas na proibição de sair e, como observa García Montero (1996), na distância que a mãe impõe de maneira taxativa entre a família e o povoado. De fato, parece que esta perspectiva minimiza a eficácia das referências espaciais, os movimentos da casa e seus jogos entre o público, o privado e o íntimo. Neste sentido, as representações do público e do privado na casa são mais que termos de separação e distinção taxativa. Aliás, trata-se de cenas e espaços miméticos que são constituídos e atualizados pela presença do íntimo, ou seja, aquilo que é próprio do corpo, do sujeito, aquilo que está impedido e que, ultrapassando a vontade e a vigilância de Bernarda, está sempre à espreita desestabilizando os limites da ordem imposta.

PALABRAS CLAVE: *A casa de Bernarda Alba - representações - intimidade - o público e o privado.*

Since its publication in 1936, the main interpretations of *La casa de Bernarda Alba* have focused on the prohibition to go out and, as García Montero (1996) states, on the distance that the mother categorically imposes between the family and the village. In fact, it would seem that this perspective minimises the effectiveness of spatial references, the movements of the house and its interplay between the public, the private and the intimate. In this sense, the representations of public and private in the home are more than terms of separation and sharp distinction. Rather, it constitutes a matter of mimetic scenes and spaces that are represented and actualised by the presence of the intimate, that is to say, what is specific to the body and to the subject, that which is hindered and, exceeding Bernarda's will and vigilance, stalks everything, destabilising the limits of the imposed order.

KEYWORDS: *La casa de Bernarda Alba - representations - intimacy - the public and the private.*

1. INTRODUCCIÓN

El espacio tiene una función fundamental en *La casa de Bernarda Alba*. La casa de Bernarda se constituye como algo más que una mera representación o un espacio escenográfico. Siguiendo a García Montero (1996) y Bachelard (1957), esta adquiere una dimensión en la que se vuelve “un núcleo vital”, con una fuerza propia en la que es el sujeto quien la vive en su realidad. Así también, Edgard Samper (1993) considera que si la obra de García Lorca lleva dicho título es porque, en efecto, “la parte esencial no está hecha sobre el personaje de Bernarda sino sobre ese lugar *aparentementecerrado* y único”(p. 1).¹ A partir de estos aportes, es posible admitir, entonces, las tensiones entre apariencia y realidad, adentro y afuera que Bernarda establece desde su lugar de poder y, además, la emergencia de ese lugar ambiguo, ese salir y entrar, abrir y cerrar, esos movimientos que constituyen el lugar de lo público, lo privado y lo íntimo.

De este modo, el siguiente trabajo se propone, a partir de las distinciones de estos tres espacios imaginarios, según Castilla del Pino (1988), identificar y analizar las escenas y espacios miméticos (Samper, 1993) en que emergen lo privado (dormitorios y ventanas) y lo público (la habitación “blanca”, el patio y el corral), pero no como terrenos acabados, cerrados y limitados sino más bien reconfigurados en un movimiento dialéctico por el advenimiento de la intimidad, la cual en silencio se hace sitio en esos desplazamientos. Así, lo íntimo, aquello más interiorizado, individual y oculto que erige al sujeto, se descubre *en y por el cuerpo*, sobre todo en el de Adela: “(Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (p. 136). El cuerpo se convierte por excelencia en el territorio de la intimidad que pertenece al yo y nadie puede entrar sin su consentimiento. Se aloja en la mirada, en la lengua, en el pecho, las piernas, la boca y en el corazón excediendo la voluntad y la vigilancia infatigable de Bernarda.

2. LA CASA DE BERNARDA ALBA: UN TERRENO MOVEDIZO PARA LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

El título de la pieza no es, sin dudas, azaroso. La casa no es una mera representación, un espacio escenográfico fijo, sino que funciona, se desarrolla y es, como señala García Montero (1996, p. 359), un *núcleo* o, mejor dicho, un *núcleo vital*. No es solo en donde ocurre la acción o en donde se desarrollan los personajes, sino que cobra una fuerza propia. De manera similar, Bachelard (1957) afirma que es el sujeto quien “vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (p. 28). Así, unos párrafos más adelante, en respuesta a la pregunta por los beneficios de la casa, el autor muestra

¹ Estas cursivas y las que aparezcan en el resto de las citas de este trabajo son nuestras.

su posibilidad de albergar el ensueño, proteger al soñador y poder soñar en paz. La casa es el primer mundo del sujeto humano, es su cuna, el lugar de lo natal y lo maternal (pp. 29-30). Efectivamente, algunas de estas representaciones emergen en la obra cuando Magdalena rememora su niñez: “Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas” y cuando María Josefa mezcla en su imaginación las imágenes de la casa del pasado y las de la casa soñada: “Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos...” (p. 161). Mas lo que prima y se vive en la casa no es ese *locus amoenus*; la infancia es pura ausencia y lo que prevalece es el presente con una lógica inversa y paradójica: la casa de Bernarda es la cuna de la muerte, es permanecer para no abandonarla nunca, es la casa en la que nadie puede soñar en paz. De modo que los valores positivos se ven subvertidos para que la casa sea ese ambiente idóneo para el desenlace trágico y aún más que eso, un terreno movedizo para llevar adelante el drama de mujeres.

La casa adquiere, entonces, una dimensión significativa, esencial, para quienes la *viven*. Precisamente, Edgard Samper (1993) considera que si la obra de García Lorca lleva dicho título es porque, en efecto, “la parte esencial no está hecha sobre el personaje de Bernarda sino sobre ese lugar aparentemente cerrado y único” (p. 1). El adverbio “aparentemente” remite, por un lado, a las tensiones entre apariencia y realidad, adentro y afuera que Bernarda establece. Pero también señala ese lugar ambiguo, ese salir y entrar, abrir y cerrar, esos movimientos que constituyen el lugar de lo público, lo privado y lo íntimo. En relación a esto último, Bachelard (1957) menciona que es la casa la que se reconstruye por el recuerdo y se hace psicológicamente compleja, “los valores de intimidad se dispersan en ella, se estabilizan mal, padecen dialécticas” (p. 35). Es este movimiento dialéctico el que permite repensar los espacios imaginarios por fuera de sus propios límites, y no como propone Bachelard, en el recuerdo, sino en el presente de la intimidad que atraviesa los tres actos como una presencia muda y (hasta algún punto) invisible, cargada de significado.

¿Cómo puede ser pensado lo público, lo privado y lo íntimo? A modo de evitar ciertas complejidades conceptuales que no son afines a dicho trabajo, nos atenemos a los postulados de Carlos Castilla del Pino (1988), quien considera que se trata de tres tipos de actuaciones según el espacio en que se desenvuelven. En primer lugar, distingue lo público de lo privado/íntimo: “son nuestras actuaciones públicas, porque son hechas en público y para el público: son, pues, tanto nuestras como de él, ya que él es el objeto de la relación. [Mientras que] Las actuaciones privadas e íntimas nos pertenecen”. De este modo, las primeras son necesariamente observables, las segundas podrían serlo (por la falta de cautela por parte del actor o el *voyeurismo* del observador) y las íntimas no

pueden observarse y solo “se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace, incluso con su inhibición o su silencio”. Lo íntimo se identifica con el fantasear, imaginar, proyectar, suponer, es decir, actuaciones meramente internas, solo conocidas por el sujeto en cuestión. En pocas palabras, se corresponde con lo más recóndito que constituye el ser, se distingue del exterior y se identificará con ese ardor irrefrenable e incomunicable. En este punto, la diferencia entre lo íntimo y lo privado es de grado; lo íntimo es, podría decirse, lo más privado de lo privado.

García Montero (1996) señala que “casi todas las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se basan en la prohibición de salir, en la distancia que la madre pone tajantemente entre la familia y el pueblo”, y esa opresión llevada a cabo por Bernarda en su obsesión de separar y distinguir esos terrenos ha contribuido a encauzar la lectura en un único sentido “condensando en el bastón de Bernarda toda la separación existente entre la intimidad y el exterior, origen de las frustraciones” (pp. 364-365). García Montero se pregunta si esa distancia imaginaria produce siempre separación, o si más bien produce una semejanza entre estos espacios. A pesar de que los análisis del crítico no conciernen específicamente a este tema de estudio, sí permiten pensar las representaciones de lo público y lo privado en la casa no en términos de separación y distinción tajante, sino como escenas y espacios que se van moviendo y constituyéndose por la presencia de lo íntimo que, excediendo la voluntad y la vigilancia de Bernarda, todo lo acecha.

Lo que aquí se propone, entonces, es identificar aquellas escenas y los espacios miméticos (Samper, 1993)² en que emergen lo privado y lo público pero no como terrenos acabados, cerrados y limitados sino reconfigurados, en muchos casos invertidos, y en un movimiento dialéctico por el advenimiento de la intimidad a lo largo de la obra.

3. CUERPO, PERTENENCIA Y CONCAVIDADES DILATADAS: EL TERRITORIO DE LA INTIMIDAD

En una de las escenas de la obra dramática, ya es la noche en la madrugada y puerta del corral se abre. La joven Adela despeinada adelanta algunos pasos y allí acontece ese encuentro fortuito entre “las ranas sin lengua”. Martirio, como quien trae la muerte inscripta en los labios, desata en Adela la campana palpitante y latente del pecho: “He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (García Lorca, 1986, p. 161). Adela ha salido,

² Samper (1993) distingue un doble espacio teatral. Por un lado, el mimético, es decir “el cuadro enunciativo compartido por los personajes en el momento de pronunciar sus palabras” y el espacio diegético, que se corresponde con “las realidades no presentes en la escena mimética y figuradas en los discursos de los personajes” (p. 2).

sin dudas, en busca de Pepe el Romano. Cualquier lector familiarizado con el texto de García Lorca podría intuir fácilmente esta afirmación. ¿Pero qué es Pepe para Adela? ¿Será que eso que es suyo y le pertenecía es ese hombre?

Hay hilos finos que se tejen en las palabras y van entrañando los sentidos profundos que no son precisamente los más manifiestos, sino los que fluyen como un péndulo en el ir y venir, entre el entrar y salir, entre el abrir y cerrar, en esa concavidad dilatada de las puertas y de los cuerpos en donde se pegotea y yace lo íntimo. Adela despeinada va al corral en busca de lo que más le pertenece, la intimidad. La intimidad, germen y refugio de vitalidad, no se halla en la casa; bajo los techos, solo se ha visto la Muerte y por eso es necesario recuperarla en otro lugar.

El relato de la escena revela, así, una intimidad que solamente se descubre *en y por el cuerpo*: “Adela. – (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (García Lorca, 1986, p. 136). Adela dice, además, a Martirio que la intimidad no es otra cosa que eso “que te reventaba en el pecho por querer salir” (p. 144), es ese espacio que Samper (1993) caracteriza como “interior pero diegético” (p. 5), es decir, que no está destinado a la representación. Las concepciones del crítico confieren la posibilidad de pensar la intimidad como aquello más interiorizado, individual y oculto que erige al sujeto y permanece bajo el velo del cuerpo. El cuerpo se convierte por excelencia en el territorio de la intimidad que pertenece al Yo; es donde el sujeto se encuentra, se refugia, vive, y nadie puede entrar sin su consentimiento. De tal manera, lo íntimo se alojará en la mirada, en la lengua, en el pecho y en el corazón. Es ese espacio que Bernarda quiere vigilar a toda costa, hasta en el sueño, el terreno de la suspensión del Yo: “Bernarda. – (A Poncia.) Registra los cuartos, mira por las camas. Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me vais a soñar!”³ (García Lorca, 1986, p. 143), porque sabe que su presencia causaría el desorden y por eso enuncia: “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos hasta que me muera” (p. 149). La pregunta es si realmente podrá vigilar con los ojos y conseguir el acceso a esos rincones inhóspitos de la otredad. Por esta razón, Adela querrá volverse invisible y pasar por las habitaciones sin que le pregunten a dónde va (p. 137) para *ser*, y *ser* no es otra cosa que conservar su intimidad. No obstante, aquello que no se ve se

³ La edición en la que se trabaja indica a pie de página que esta expresión “soñar a uno” también cobra el valor de acordarse de su castigo.

presiente en “el aire” por su carga pulsional y es imposible tenerlo bajo control, por lo que será causa de los diversos desajustes espaciales.⁴

4. DESESTABILIZACIONES ESPACIALES ENTRE LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

Como se ha observado, la casa no está completamente cerrada y todos los que viven en esta piensan en el afuera (ya sea con nostalgia, deseo o rechazo). Inclusive, como piensa García Montero (1996), las fuerzas o los hilos que conforman la red en que se organiza ese afuera se irán filtrando por los intersticios, produciendo una progresiva identificación o equivalencia entre el interior y el exterior. Mas es interesante observar de qué manera esa comunicación entre lo público y lo privado, ese ir y venir, más que constituirse como un orden, se torna un desorden en donde reina silenciosamente (o no tan silenciosamente) lo pulsional. Hay algo que desea traspasar esos muros gruesos, como los golpes del caballo garañón encerrado, tan atormentado por el calor que hasta hace retemblar el pecho de Prudencia, en esa habitación con paredes ya ligeramente azuladas.

Se observa, entonces, cuáles son aquellos espacios que parecen constituirse como públicos y privados. Entre los primeros, se encuentra la habitación “blanca” (que irá perdiendo su blancura y funciona como una suerte de comedor), el patio y el corral. Los segundos corresponden a los dormitorios y, principalmente, sus ventanas.

En la habitación/comedor, se desarrollan escenas de carácter público. En primer lugar, acontece el funeral del segundo esposo de Bernarda con las mujeres, mientras los hombres permanecen en el patio. Asimismo, es el lugar en el que transcurren las conversaciones familiares, las comidas, los bordados y costuras. Pero, además, existen ciertas ocasiones en las que se torna un lugar para lo privado. Allí la Poncia y la criada hablan sobre Bernarda a sus espaldas y construyen una imagen de ella como tirana, avara, obsesiva con la limpieza y hasta capaz de “sentarse encima de tu corazón” (García Lorca, 1986, p. 115). También en esos intercambios se reconstruyen las (misteriosas) tramas familiares:

CRIADA. – ¿Han venido todos sus parientes?

PONCIA. – Los de ella. La gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto, y le hicieron la cruz.

CRIADA. – ¿Hay bastantes sillas?

⁴ Se considera la lectura psicoanalítica-freudiana del espacio que Samper (1993) recupera y en la que el espacio es imagen de una estructura psíquica. En esta Eros es el perturbador del orden interior y el motor evidente de la conquista de otro espacio más allá del social (p. 9).

PONCIA. – Sobran. Que se sienten en el suelo. Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos. Ella no quiere que la vean en su dominio. ¡Maldita sea! (p. 115)

Por otro lado, aparecen conversaciones entre Bernarda y la Poncia que hasta revelan una cierta curiosidad de Bernarda por lo obscuro. La connotación de los personajes del relato de Paca la Roseta, así como suscita el repudio de esas acciones, de igual forma, por medio de las interrogaciones de Bernarda y, sobre todo, las miradas de un lado a otro con temor a que alguien llegue, delata un gusto *por ese otro mundo*.

Finalmente, en este espacio emergen las conversaciones de las hermanas sobre ellas mismas y, principalmente, en torno a Pepe el Romano y el relato de la Poncia y su marido, Evaristo el Colorín, que se ve interrumpido por un momento al presentir que Bernarda estaba llegando. Sin embargo, unas líneas más adelante, con su “¡Silencio!” y el bastón, dará fin a la conversación entre la Poncia y la criada y a su charla con la Poncia: “¡Calla esa lengua atormentadora!”(p. 125). En el final del Acto I, también impondrá su orden cuando su madre sale de su encierro y hace públicos sus deseos: “¡Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con varón hermoso de la orilla del mar!”(p. 132), su hija la calla y vuelve a encerrarla.

Así, es posible distinguir cómo lo íntimo puja en silencio y se hace sitio en esos desplazamientos de lo público a lo privado y viceversa. Esto se observa en tres casos puntuales. En primer lugar, en el funeral, una muchacha se dirige a Angustias para decirle que Pepe el Romano se encontraba con los hombres del duelo y ella reconoce que así era. Inmediatamente, Bernarda interrumpe: “Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo” (p. 118). Bernarda, que descubre antes que nadie qué ocurre en su interior, no permite que lean la mirada de su hija porque podría afectar el qué dirán y, así, prosigue con el funeral. Luego, en el Acto segundo, Amelia señala que Adela debe estar en cama y la Poncia aclara: “-Esa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviera una lagartija *entre los pechos*”. Luego, Adela entra en escena y a la pregunta por su descanso, responde “Tengo *mal cuerpo*” (p. 133). La intimidad se asoma en el discurso sobre el propio cuerpo hasta que se produce una interrupción por la entrada de la criada que anuncia que Bernarda las llama. En último lugar, cuando se encuentran con Prudencia, Adela apela a levantarse por su sed, Bernarda la obliga a sentarse y prosigue la conversación. Hay una intimidad obstaculizada en su realización, cuya mínima presencia desacomoda lo público y lo privado.

La casa de Bernarda Alba también cuenta con un patio interior. En él acontecen los eventos públicos como el funeral de su marido. Además, es de donde llega el fresco al calor de las hijas (García Lorca, 1986, p. 133) y el lugar que,

efectivamente, se encuentra a la vista, ya que Bernarda le pide a la Poncia que lo blanquee (p. 125) y no deja a Martirio llorar por su padre (p. 120). No obstante, es curioso que, frente a los impulsos y deseos irrefrenables que la madre de Bernarda tiene de casarse, y a sabiendas de que “desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana”, Bernarda le ordena a su madre que salga al patio “para desahogarse” (p. 122). Hay una transformación del terreno público para una actuación privada. Asimismo, la presencia de lo íntimo hace que Bernarda decida clausurar cualquier tipo de diálogo y/o escena en el patio. Al entrar Adela y confesarle que ha visto a Angustias asomada en la rendija del portón, en donde se encontraba aún un grupo de hombres, Bernarda no duda en increpar a Angustias por su mirada:

BERNARDA. – ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS. – A nadie.

BERNARDA. – ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?

ANGUSTIAS. – Yo...

BERNARDA. – ¡Tú!

ANGUSTIAS. – ¡A nadie!

BERNARDA. – (Avanzando con el bastón.) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.)

PONCIA. – (Corriendo.) ¡Bernarda, cálmate! (La sujeta.) (Angustias llora.)

BERNARDA. – ¡Fuera de aquí todas! (*Salen.*) (p. 123)

El tercer lugar público de la casa corresponde al corral, que se dejará a un lado por un momento para observar qué sucede con los dormitorios y las ventanas.

Los cuartos de las mujeres contienen los objetos y deseos más privados, tal como señala Samper (1993), los ajuares de Bernarda, las joyas de María Josefa, el retrato de Pepe el Romano oculto debajo de almohada de Angustias y descubierto entre las sábanas de Martirio. Sin embargo, si bien parece el lugar para “lo más privado de lo privado”, sucede todo lo contrario porque, como señala la Poncia, “las viejas vemos a través de las paredes” (García Lorca, 1986, p. 137). Hay una presencia íntima que quiere desenvolverse plenamente en ese espacio, pero queda al descubierto. Más que convertirse en un refugio, cada cuarto será “una tormenta”. La obstrucción y/o cancelación de la intimidad en el espacio privado, dará lugar a que su refugio sea el cuerpo, específicamente, la lengua/la boca, los oídos y las piernas que, así como al abrirse permiten el ingreso de lo exterior en la interioridad personal, lo deshacen, destruyen, expulsan y amenazan la vida de las “mujeres ventaneras”. La ventana del cuarto de Adela es desde donde mejor se ve a Pepe el Romano pasar por la esquina y es también por donde las hermanas observan pasar el coro de hombres. Angustias se encuentra con Pepe el Romano por las noches en la ventana de su cuarto; en la segunda noche de visita, será Adela quien se ponga casi desnuda en su propia ventana.

La visión en y por la ventana es el medio por el cual ingresa todo lo que se mete en medio del pecho, del corazón, en el cuerpo y origina la intimidad. Pero será por el oído, por la escucha, por donde se perderá y, por tanto, el dormitorio dejará de ser ese espacio mimético de refugio. En primer lugar, algo del secreto de Adela comienza a revelarse en una conversación entre la Poncia y las hermanas:

PONCIA. –Era la una de la madrugada y salía el fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.

MAGDALENA. – (*Con ironía.*) ¿Tan tarde? ¿A qué hora se fue?

ANGUSTIAS. –Magdalena, ¿a qué preguntas si lo viste?

AMELIA. – Se iría a eso de la una y media.

ANGUSTIAS. –Sí. ¿Tú por qué lo sabes?

AMELIA. – Lo sentí toser y oí pasos de su jaca. (p. 134)

El horario en que escucharon a Pepe levanta las sospechas de las hermanas. De la misma manera, Martirio será más directa para incriminar a su hermana:

MARTIRIO. – ¿A qué hora te dormiste anoche?

AMELIA. –No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

MARTIRIO. –Por nada, pero me pareció *oír gente en el corral*.

AMELIA. – ¿Sí?

MARTIRIO. – Muy tarde.

AMELIA. – ¿Y no tuviste miedo?

MARTIRIO. –No. Ya lo he oído otras noches. (p. 142)

Será también por el ruido del gentío y de “rumores lejanos” que acudirán a la calle para participar del episodio de la hija de la Librada, a excepción de Adela, quien se opone a la reacción de sus hermanas y su madre y se coge el vientre. ¿Qué hay de íntimo en el cuerpo de Adela que ni los lectores llegamos a conocer?

Lo que entra por la ventana se mete en los ojos y, también, en las piernas y en la boca de Adela: “por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por las piernas y boca” (p. 138), aunque sean estas mismas las que lleven a la pérdida. Angustias avicina la pérdida de lo *íntimo ventanal*: “–Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre” (p. 135), y Adela y Martirio lo confirmarán. Como ya Martirio anticipaba, hay ruidos en el corral, pero también hay corazones, hay rostros, hay una ebullición de intimidad. El corral es un lugar que se va transformando por la interioridad, el deseo, el recuerdo. En primer lugar, podemos pensarlo como un espacio público, de exposición. Nada más basta tener presente el conocido episodio de Adela quien, decidida a ponerse su vestido verde de cumpleaños durante el luto, sale a mostrárselo a las gallinas. Pero ya por las palabras y los recuerdos de la Poncia y Martirio se conjetura que se trata de un lugar con huellas de la masculinidad, el erotismo y la privacidad

hasta anclar en la intimidad. Por ejemplo, Martirio teme a los hombres desde niña, porque desde que los vio en el corral trabajando siempre tuvo miedo “de encontrarme abrazada por ellos” (p. 126). Por su parte, la Poncia recuerda cuando Antonio María Benavides, el esposo fallecido de Bernarda, la llevaba detrás de las puertas del corral. Así también, a medida que avanza la narración, la sexualidad se acrecienta en el corral hasta colmarlo de la intimidad de quienes lo visitan. En primer lugar y en el centro de este se encuentra el caballo garañón, “¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro” (p. 155), como señala Adela, identificado con la virilidad y la pasión. Más adelante, se oye a María Josefa cerca de la puerta del corral con sus acotaciones, su oveja y sus cantos de deseo: “-Ovejita, niño mío, / vámonos a la orilla del mar. [...] Ni tú ni yo queremos dormir. /La puerta sola se abrirá y en la playa nos meteremos /en una choza de coral” (pp. 159-160). Y, finalmente, es el lugar en el cual Adela se encuentra con Pepe. En esta escena (diegética) la intimidad pasa por el cuerpo, claro está, por la boca, “ADELA. - Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca” (p. 162), y también en lo que genera en los otros, en el pecho, “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. ¡Lo quiero!” (p. 162). Pero esta intimidad se mantiene a salvo hasta que, de la misma manera, se desprende de la boca y el cuerpo. Primeramente, porque Martirio será quien delate a su hermana y, a su vez, el cuerpo de Adela se delatará por los restos del corral (la paja de trigo) en las piernas (las enaguas):

MARTIRIO. - (*A voces.*) ¡Madre, madre!

ADELA. - ¡Déjame! (Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro).

BERNARDA. - Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO. - (*Señalando a Adela.*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA. - ¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela.*) (p. 163)

El cuerpo y el ser de Adela quedan bajo el signo del repudio y la deshonra: “ANGUSTIAS. - (*Sujetándola*) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa! (...) PONCIA. - Maldita. MAGDALENA. - ¡Endemoniada!” (p. 164).

La intimidad, que es pulsión, deseo y vida, ya no encuentra lugar en donde manifestarse, “BERNARDA. -No creas que los muros defienden de la vergüenza” (p. 164), ni en donde alojarse. Adela, ante la pérdida de la intimidad, no tiene posibilidad de *sujeto* y decide perder su vida. Ahora solo queda el

silencio, el vestido de doncella y la Muerte, lo único que Bernarda puede ver cara a cara.

5. SOBRE AGUJEROS EN EL CUERPO Y TEJIDOS FATÍDICOS: REFLEXIONES FINALES

La intimidad se torna una presencia que altera los espacios y los reconfigura otorgándoles un carácter impreciso. Lo que tal vez valga la pena preguntarse es hasta qué punto la presencia de la intimidad desborda esos espacios o si se trata, más bien, de la obsesión de Bernarda Alba por la intimidad. En la medida en que insiste en higienizar su casa del exterior, el exterior se mete por los poros, por los agujeros, por los huecos (el oído, la boca, las piernas, las concavidades del cuerpo).

Se ha mostrado en diversos ejemplos la manera en que Bernarda impide que la intimidad se realice, emerja y/o traspase los límites de los espacios aniquilando cualquier intento de transgresión. A propósito de esto, señala García Montero (1996): “no hay un lugar limitado para el poder; la historia, relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso” (p. 367). De alguna manera, Bernarda se ve desbordada por los límites impuestos por ella misma, se ve desbordada por su poder en tanto lo que creía manipulable se le sale de las manos y de los ojos. La amenaza del desorden ya no viene de fuera, sino que parece sujeto inherentemente a esas mujeres y ese espacio de la interioridad impenetrable: “PONCIA. – [a Bernarda] no pasa nada por fuera. [...] Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos” (García Lorca, 1986, p. 157).

Por otro lado, surge la pregunta: ¿Hasta qué punto la amenaza de la intimidad es la obsesión de Bernarda? ¿O será que el mismo cuerpo, así como sirve de refugio y condensación, es también expulsor de la intimidad?

Es posible pensar, también, una suerte de lectura desde la “marca del destino”. ¿Qué es eso que las mujeres tejen y bordan desde el principio? ¿Y qué es lo que se cuela (y lo que se clausura) entre los agujeros de esas costuras? ¿Será que esos hilos de una “microfísica del poder” diluida son los que van cosiendo los personajes, como señala García Montero (1996, p. 366)? ¿O es que se trata, más bien, de una amenaza que está en las mismas mujeres y sus celos irrefrenables, como señala Poncia, “Son mujeres sin hombres, nada más”(p. 159)?

La intimidad trae consigo un caudal de interrogantes que desestabilizan los límites del orden impuesto. La única forma de restauración es el “¡Silencio!”, el silencio del cuerpo que solo es posible por medio de la muerte.

Referencias bibliográficas

- Texto fuente
- García Lorca, F. (1986). *La Casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Kapelusz. (Trabajo original publicado en 1936).
- Bibliografía crítica
- Bachelard, G. (2000). La casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza. En *La poética del espacio* (pp. 27-52). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1957).
- Castilla del Pino, C. (1988, 31 de julio). Público, privado, íntimo. *El País*. https://elpais.com/diario/1988/08/01/opinion/586389610_850215.html
- García Montero, L. (1986, julio/agosto). El teatro, la casa y Bernarda Alba. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Federico García Lorca*, 433-434.
- Monelón, J. (1986, julio/agosto). Cinco imágenes de la historia política española a través de otros montajes de La Casa de Bernarda Alba. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Federico García Lorca*, 433-434.
- Samper, E. (1993). La figuración del espacio en La Casa de Bernarda Alba. *Lieux dits. Cahiers du G.R.I.A.S.*, (1). Publications de l'Université de Saint-Étienne.