



**HAL**  
open science

## Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos?

Federico Bravo

► **To cite this version:**

Federico Bravo. Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos?. Ezquerro, Milagros and Mékouar-Hertzberg, Nadia. Rencontres avec Gradiva. Hommage à Michèle Ramond, Indigo & Côté Femmes, 2013, 978-2-35260-095-4. hal-02955301

**HAL Id: hal-02955301**

**<https://hal.science/hal-02955301>**

Submitted on 1 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos?**

BERNARDA ¿Y qué pasó?  
PONCIA Lo que tenía que pasar.  
*(Acto primero)*

BERNARDA Habla.  
*(Acto segundo)*

BERNARDA ...sabes muy bien cuál es tu origen.  
*(Acto segundo)*

ADELA Las cosas significan siempre lo mismo.  
*(Acto tercero)*

MARÍA JOSEFA Bernarda, cara de leoparda, Magdalena,  
cara de hiena [...] Martirio: cara de Martirio.  
*(Acto tercero)*

El presente ensayo de estilística onomástica no pretende aportar la prueba, mil veces verificada, del poder significante del nombre propio, pero sí de la necesidad insoslayable de atender a la configuración literal del significante textual, cuyo sentido profundo no es —por paradójico que parezca y por más que la terminología oscurantista y desvaída de cierta crítica adepta al culto de lo inefable y del «misterio creador» se empeñe en ocultarlo— sino una emanación de su configuración más lisa y llanamente superficial. Se trata, pues, de considerar el acto de nominación dentro de la obra de ficción no sólo como un acto de necesaria designación, sino como un acto de pura y genuina creación literaria, con todo lo que ello representa de carga estética, afectiva y psicológica. *La casa de Bernarda Alba*<sup>1</sup>, destino trágico de seis mujeres encerradas en la doble prisión de la célula doméstica y de los prejuicios, cautiva al lector, lo atrapa en una intriga de predestinación no por previsible menos eficaz, lo sumerge en un universo de pulsiones y fuerzas desatadas, irracionales, invisibles. De este viaje al corazón del inconsciente, urdido de fascinación fálica, miedos atávicos, traumas redivivos, angustias crepusculares, penetraciones fantaseadas, vividas o frustradas, el lector no sale completamente indemne. Asiste así a la doble escenificación de una intriga y de un fantasma o, si se prefiere, a la doble dramatización de una trama y de un trauma: sumido en el juego de identificaciones, proyecciones, empatías y transferencias de que insalvablemente se van cargando tanto acciones como actantes conforme avanza la acción

---

<sup>1</sup> Más por comodidad que por adhesión a los criterios fluctuantes que la han guiado (cf. *infra* nota 6), citaremos por la edición de María Francisca Vilches de Frutos (Madrid, Cátedra, 2005).

dramática, el lector puede perder de vista, cuando no preterir completamente, la envoltura física y material que sustenta y literalmente da cuerpo a todas esas fuerzas actanciales. A esa envoltura significativa, no por aparente más obvia, dedicaremos principalmente las reflexiones que siguen.

Atender al significante textual supone, de entrada, atender a su ordenación literal, empezando por la singular configuración del título que, más allá de lo que dice explícitamente, dramatiza lingüísticamente también, por su hechura, el conflicto dramático que designa. Un nombre frástico, *La casa de Bernarda Alba*, dos sintagmas nominales, *La casa + de Bernarda Alba*, tres grupos sustantivos, *La casa + de Bernarda + Alba*, forman, según la escala a que se considere, el título de una tragedia que no agota ahí sus posibilidades combinatorias: instituyendo como protagonista de la ficción dramática no a un personaje —Bernarda Alba— sino un espacio físico —la casa—, el relator *de*, marca de pertenencia, se puede interpretar también como un signo de equivalencia: la casa en cuestión, en todas las acepciones del término —vivienda, familia, estirpe, mesnada—, es *la de Bernarda Alba* y *es* también Bernarda Alba, figurada simbólicamente como espacio a la vez corporal y arquitectónico. Descomponiendo el título en unidades inferiores aún, obtenemos un esquema silábico y acentual tanto más significativo si consideramos su rareza dentro del metro tradicional castellano, pues se trata de un eneasílabo de tipo laverdaico<sup>2</sup>, sáfico braquicatalecto con ictus en segunda, sexta y octava sílabas: *o ó o o o ó o ó o*: el principio ternario con arreglo al cual se construye el título reviste claras implicaciones estructurales como se verá más adelante. Más allá de la sílaba, la segmentación del título en fonemas revela una configuración vocálica monocorde que privilegia cuantitativa y acentualmente el timbre de máxima abertura: (a-á-a) + (e-e) + (á-a-á-a), preferencia marcada y, cabe decir también, realzada por el esfuerzo articulatorio que exige el hiato irreducible a que da lugar la concurrencia vocálica *Bernard-aa-lba*. Para completar esta rápida descripción conviene añadir: 1) que, fuera del título, el *cognomen* de la protagonista, *Alba*, constituye un hápax totalmente ausente del texto lorquiano hasta la última réplica de la tragedia a cargo, hecho notable<sup>3</sup>, de la propia Bernarda, que pone así punto final a la acción dramática diciendo: *Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio!* (p. 279); y 2) que, en éste como en los otros dos actos, la primera frase de la primera acotación —que transcribimos íntegramente a continuación— retoma, amputándolo, el título de la obra:

*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puerta en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano. Un*

<sup>2</sup> Fue Marcelino Menéndez y Pelayo, quien dio en llamar con el nombre de su maestro, Gumersindo Laverde Ruiz (1835-1890), poeta, filósofo y catedrático de literatura latina de las Universidades de Valladolid y Santiago de Compostela, este verso —fruto probablemente de la supresión de las dos primeras sílabas del endecasílabo sáfico— tan poco común en nuestra tradición literaria: *¿No ves en la estación de amores, / pintada mariposa breve / que al soplo de las auras leve, / rodando las gentiles flores / Leda se mueve?* Como bien recuerda Manuel González Prada, puede que el *Poema del Cid* encierre los primeros testimonios de este singular eneasílabo (*Entráronles del otro cabo*) que también intentó Sinibaldo de Mas (*¡Al arma, hijos del Cid, al arma! / Se empuñe el formidable fierro: / Corramos al combate pronto, Y sea la venganza cruel*) de quien el propio González Prada dice, no sin cierta crueldad, que «desgraciadamente [...] era todo menos poeta, así que no logró imponer sus nonasílabos» («El verso de nueve sílabas», *Obras. Tomo I*, Lima, Copé, 1981, p. 434).

<sup>3</sup> Igualmente notable es el proceso de objetivación que lleva a la protagonista a erigirse, de forma un tanto esquizofrénica, en objeto impersonal de su propio discurso y a refugiarse en un yo desdoblado, aquí un yo-«casa», un yo-«fachada», un yo-«pared encalada», como diciendo «una cosa soy yo y otra *Bernarda Alba*»...: *Cada una sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar* (p. 250).

*gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. (Sale la CRIADA). (p. 139)*

Dejaremos de lado la sutil diseminación anagramática del nombre silenciado, que el lector puede rescatar sin esfuerzo combinando las letras iniciales de la acotación: *Habitación blanquísima*. Digamos únicamente que este juego que no pasaría de ser mera coincidencia si no fuera porque, amén de tratarse precisamente de las dos primeras palabras de la obra<sup>4</sup>, una de ellas, *blanquísima*, se presenta como una variante léxica del significante cromático y onomástico anagramatizado: *alba*, cuyo superlativo, *blanquísima*, prefigura sintéticamente el no menos superlativo epíteto amplificado *Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta* puesto en boca de Poncia (p. 149), que no deja de recordar la adjetivación enfática característica de la epiclesis pagana como religiosa (*Juppiter Optimus Maximus; Mater purissima, Mater castissima, Virgo prudentissima*, etc.). Atendiendo a la disposición fónica y literal del discurso didascálico observamos que, lejos de la asepsia enunciativa y de la economía telegráfica que tradicionalmente se atribuye al discurso didascálico<sup>5</sup>, no es éste, ni mucho menos, un fenómeno aislado en ésta como en las demás acotaciones de *La casa de Bernarda Alba*<sup>6</sup>: a falta de llegar a oídos del espectador, será el lector quien vuelva a oír, distintamente, el nombre de Alba zafado en la frase *Al levantarse el telón*<sup>7</sup>. Del mismo modo, el cambio de color vocálico a que asiste el lector entre la primera oración, dominada por una /a/ que bien cabría calificar de luminosa y albicante (*Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda*), y las frases siguientes, dominadas por una /u/ y una /o/ que un fonosimbolismo primario no vacilaría en tildar de apagadas y umbrosas (*Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute [...] Un gran silencio umbroso*), prefigura la entrada sin retorno en un espacio carceral y amenazador en que madre y muerte acabarán fundiéndose y confundiéndose, como anuncia ya la lectura reticular del sintagma *rematadas con madroños*, donde a lo que significa el significado de las palabras se suma lo que significa su significante. El tratamiento casi de orfebre a que Lorca somete el material lingüístico que

<sup>4</sup> Huelga subrayar la gradación cromática que se echa de ver cotejando de la primera frase de la didascalia inicial de cada acto: *Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda* → *Habitación blanca del interior de la casa de Bernarda* → *Cuatro paredes blancas ligeramente azuladas del patio interior de la casa de Bernarda*.

<sup>5</sup> Remitimos al lector interesado por estas cuestiones a nuestro estudio «Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia*», *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 34-62.

<sup>6</sup> Buen ejemplo de ello y de la subjetividad que emana de la inevitable inscripción de la voz enunciativa en su propio enunciado lo tenemos en la acotación de la primera jornada: *Terminan de entrar las doscientas Mujeres y aparece BERNARDA y sus cinco HIJAS. BERNARDA viene apoyada en un bastón* (p. 148). Lo que a primera vista podría considerarse como un anacoluto (Lorca escribe *aparece* y no *\*aparecen*) es en realidad fruto de una tematización que escenifica enunciativamente la todopoderosa majestad de Bernarda investida con el cetro de mando, perfectamente individualizada y singularizada en medio de las doscientas mujeres anónimas que anegan el escenario: sin restar el menor protagonismo a Bernarda, el sintagma *y sus cinco hijas* al que el verbo en singular rechaza la función de sujeto, viene a funcionar aquí como un circunstancial (esto es: *aparece Bernarda y [con ella aparecen] sus cinco hijas*). La forma *aparece* se encuentra inexplicablemente corregida por la editora a pesar de que el verbo *aparece* invariablemente en singular en las cuatro fuentes compulsadas (el autógrafo de Lorca y las ediciones de Arturo del Hoyo, Guillermo de Torre y Mario Hernández) y a pesar también de que este tipo de tematización resulta extremadamente frecuente en la pluma de Lorca. Sin salir de *La casa de Bernarda Alba* encontramos, entre otros ejemplos de dislocación sintáctica: *PONCIA Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia* (p. 144); *BERNARDA A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo* (p. 151); *BERNARDA ¡No, no ha tenido novio ninguna ni les hace falta!* (p. 165).

<sup>7</sup> No puede ser más nítida en efecto la articulación del nombre, con la lateral geminada (l-l) seguida de anaptix (e), excrecencia esvarabática prácticamente idéntica a la que aparece en la articulación tensa de las palabras que se deletrean cursivamente: *ál-l(e)-va*.

emplea en sus acotaciones (texto cardinal para el actor, el director de teatro o el escenógrafo, pero de algún modo «biodegradable» para el espectador, al que sólo llegará escénicamente transpuesto) no puede sorprender a la luz de la advertencia paratextual que encabeza la tragedia, pues no es el dramaturgo sino *el poeta* —a cuyos atributos no renuncia Federico García Lorca por haber revestido provisionalmente aquí los de dramaturgo— quien *advierde que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*, dando a entender así que la escritura dramática no es sino un caso particular de la escritura poética. Pero aunque Lorca nunca hubiera reivindicado como hace aquí su condición primera de poeta, leer las acotaciones dramáticas como si de textos poéticos se tratara no tendría nada de descabellado: el monótono tañido de la campana, por ejemplo, será la retina del lector y no el oído del espectador, valga la catacrexis, la primera que lo capte, y ello únicamente por obra y arte de una aliteración perceptible para el lector, pero inaudible para el espectador: *arco* *con* *cortinas*.<sup>8</sup>

Centrémonos precisamente en ese tañido de campanas. La aliteración, como acabamos de señalar, anuncia un toque a muerto que no romperá a sonar, según estricta y expresa indicación del dramaturgo al final de la acotación, hasta transcurridos unos instantes después alzarse el telón: *Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas*. Ello quiere decir que, antes de salir a escena la criada, la primera acción dramática, el primer movimiento escénico, la primera fuerza activa nada más dar comienzo la función lo representará el doblar fúnebre de las campanas<sup>9</sup>. Pero el significante es «música» antes que «letra» y el primer tañido fúnebre lo deja oír, en tanto que significante métrico, el título de la obra, *La casa de Bernarda Alba*, con sus nueve sílabas monocordes —*o ó o o o ó o ó o*— como nueve campanadas para anunciar, según tradición secular, el fallecimiento de un varón, aquí el malogrado Antonio María Benavides, frente a las ocho con que habitualmente se anunciaba el deceso de una hembra, nueve sílabas como el toque combinado de las tres campanas con que, según lenguaje de los campaneros, se anunciaba la muerte de un vecino, se le acompañaba hasta el cementerio y se le despedía en el entierro, nueve sílabas que subrayan y materializan toda la carga simbólica del tres y toda la fuerza rítmica del esquema ternario. Y si sabemos que son tres, y no dos o cuatro, los tañidos de la campana es por indicación expresa de la criada que, como prescribe el dramaturgo, *lleva el canto*, esto es, marca el compás del monótono e interminable repique:

*(La CRIADA limpia. Suenan las campanas.)*

CRIADA *(Llevando el canto.) Tin, tin, tan. Tin, tin, tan.* ¡Dios lo haya perdonado!

[...] *Tin, tin, tan.* ¡Que nos espere muchos años! *Tin, tin, tan.* (p. 146)

*Tin, tin, tan*: dos campanadas agudas (materializadas aquí por la vocal también más aguda de la escala de acuidad) seguidas de una más grave, dos toques breves, casi seguidos, rematados por otro más largo, un poco más separado, el tañer de las campanas, diríase, reproduce el esquema métrico  $\cup \cup \text{—}$ , reversible como todo esquema métrico bajo el efecto de la repetición (oyendo un reloj siempre oímos *tic-tac*, nunca *tac-tic*, pero somos libres de empezar la escansión cuando nos plazca): y eso es, precisamente, lo que resuena en el título de la tragedia, formado por tres ictus, dos de ellos igualmente seguidos (*...nárda álba*), el otro separado por un silencio tres veces mayor: (*la cása de ber...*). El ritmo ternario del repique de

<sup>8</sup> Eco sonoro que se prolonga en las frases siguientes: *Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda. Es verano.*

<sup>9</sup> Simétricamente, el tercer acto tendrá como primer actante un nuevo efecto sonoro que, prescrito por el dramaturgo en la primera acotación, irrumpirá igualmente tras un prolongado silencio al comienzo de la acción dramática: *Al levantarse el telón, hay un gran silencio, interrumpido por el ruido de platos y cubiertos* (p. 241).

Federico BRAVO, « Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos? », *Rencontres avec Gradiva. Hommage à Michèle Ramond*, Paris, Indigo, 2013, p. 92-120.

campanas que prefiguraba la acotación *arco con cortinas* prolongará su eco en la segunda intervención de Poncia, *Era a la única que quería el padre*, eco que estallará en la siguiente en estruendoso y cacofónico kappacismo: *Quisiera que ahora, como no come ella, que todas nos muriéramos de hambre*. Pero lo desconcertante para el lector no será ni el efectismo sonoro ni el martilleo silábico que cimbra el discurso lorquiano, sino el espejismo verbal de que será víctima leyendo la primera réplica de la tragedia, réplica exacta a su vez por no decir clonada de la última acotación:

*Se oyen doblar las campanas. (Sale la CRIADA.)*

CRIADA Ya tengo el **doble** de **esas campanas** metido en las sienes. (p. 139)

Reactivando su valor identificador original (*ipsas*), el demostrativo de segundo grado *esas* podría estar operando aquí no sólo una deixis situacional («esas campanas que oigo») sino también una deixis interna, intratextual, anafórica («esas campanas a que se acaba de hacer mención»), como así sugiere la doble cronología lingüística instaurada por los actualizadores *las campanas* → *esas campanas* (donde *ese* implica una identificación tardía con respecto a la singularización primera operada por el artículo) y por la hipóstasis *doblar* → *doble* (donde el deverbial *doble* implica regresivamente un proceso verbal concebido en su anterioridad: *doblar*). La inverosimilitud de la escena, inverosimilitud en que nos sumen de entrada los *Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, o reyes de leyenda* de la acotación, bien podría radicar en la espectacular tensión autorreferencial que impide al lector discernir al comienzo de la obra, aunque sólo sea por unos segundos, si lo que está leyendo es ya diálogo o aún libreto, si la primera réplica abre la acción o, en un prodigioso bucle metateatral, sólo responde a la acotación anterior o, por decirlo más sencillamente aún, si de lo que habla la criada es de *las campanas* o de la acotación que habla de *esas campanas*: entre el *doblar de las campanas* y el *doble de esas campanas*, el lector puede preguntarse en suma si no estará viendo «doble» y si, en lugar de servir de marco didascálico al diálogo, no será la acotación la que literalmente le da pie a la primera actriz en salir a escena para que inicie su parlamento. Destacaremos más adelante las implicaciones estructurales que entraña en el plano dramático el efecto desrealizador que genera la especularidad y la dimensión metadramática<sup>10</sup> que cobra, desde el comienzo, el discurso lorquiano.

¿Qué dicen, pues, y sobre todo qué hacen, en el contexto que brevemente acabamos de caracterizar, los nombres de los personajes del drama? La atención al significante, empezando por su configuración literal, lleva al lector a hacer varias constataciones sólo con ojear el elenco de las *dramatis personae* de la primera página:

Bernarda, 60 años.

María Josefa, madre de Bernarda, 80 años.

Angustias, hija de Bernarda, 39 años.

Magdalena, hija de Bernarda, 30 años.

Amelia, hija de Bernarda, 27 años.

Martirio, hija de Bernarda, 24 años.

Adela, hija de Bernarda, 20 años.

La primera —si dejamos aparte, por su obviedad, la ausencia de personajes masculinos— es que todos los personajes individuados por un significante onomástico son personajes relativos, es decir, personajes que se definen en relación con otro que les sirve de referente

<sup>10</sup> Aspecto este que ha sido objeto de un reciente y detallado estudio al que remitimos aquí: Dominique Breton, «Tragique et théâtralité dans *La casa de Bernarda Alba*», *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, 2007, p. 147-165.

(«madre de» o «hija de»), con excepción de uno, totalmente intransitivo, que no se define con respecto a ningún otro: Bernarda, personaje absoluto. Frente a ella o, mejor dicho, gravitando en torno a ella y sometidas a su autoridad, seis mujeres como seis satélites que se definen con respecto al personaje cardinal ya sea como *madre de Bernarda* ya sea como *hija de Bernarda*, formulación perifrástica donde la palabra más significativa es precisamente la palabra aparentemente más insignificante, la preposición *de*, expresión morfológica de la posesión entendida aquí en su acepción más linajuda y feudal. La segunda constatación es que todos los personajes están regidos por un esquema triádico: las edades de todos los miembros de la mesnada son invariablemente múltiplos de tres, con la salvedad notable de María Josefa y Adela, los dos extremos de la pirámide de edades que, irreductibles a esa cifra, escapan de su tutela como escapan también de la férula de Bernarda Alba, por la locura una, por la muerte otra.

María Josefa, 80 años.

Bernarda, 3 X 20 = 60 años.

Angustias, 3 X 13 = 39 años.

Magdalena, 3 X 10 = 30 años.

Amelia, 3 X 9 = 27 años.

Martirio, 3 X 8 = 24 años.

Adela, 20 años.

Por último cabe constatar la conexión semiótica que vincula solidariamente los seis primeros nombres de la lista cuyas iniciales permiten leer, como si de versos acrósticos se tratara, la sílaba MA repetida tres veces, suerte de psitacismo reduplicado a su vez al comienzo de cada nombre por la presencia de la misma sílaba matricia en orden alternativamente directo (nasal + vocal abierta) e inverso (vocal abierta + nasal), paradigma del que el nombre de Adela, a la vez, forma parte (por la inicial *a-* que lo vincula a él) y se desmarca (por la consonante intrusa, la dental *-d-*, que lo desvincula de él), haciéndose patente así el singular estatuto actancial de la hija menor de Bernarda cuyo nombre ostenta a un tiempo su filiación y anuncia, por la «desconexión» semiótica que opera, la ruptura fatal de su desenlace trágico.

MA ría Josefa, madre de Bernarda, 80 años.

AN gustias, hija de Bernarda, 39 años.

MA gdalena, hija de Bernarda, 30 años.

AM elia, hija de Bernarda, 27 años.

MA rtirio, hija de Bernarda, 24 años.

A dela, hija de Bernarda, 20 años.

Es significativa la conexión privativa que establece la escritura dramática entre determinados personajes y determinados significantes que aparecen exclusivamente en su boca: así por ejemplo, las tres únicas actualizaciones de la palabra *responso*, todas ellas concentradas al comienzo del primer acto, se encuentran significativamente puestas en boca de *Poncia*:

PONCIA (*Sale comiendo chorizo y pan.*) Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena. (p. 139)

PONCIA El último responso. Me voy a oírlo. A mí me gusta mucho cómo canta el párroco. (p. 145)

PONCIA (*Entrando con una bolsa.*) De parte de los hombres esta bolsa de dineros para resposos. (p. 154)

Por su condición de doble especular del protagonista, el criado (la criada) es, desde los orígenes de la comedia, a la vez la réplica invertida del amo (del ama) y el personaje que literalmente le da la réplica; la presencia repetida y exclusiva de la palabra *responso*, etimológicamente ‘respuesta’, en el discurso de Poncia recuerda de alguna manera el estatuto teatral de que el propio personaje parece ser consciente<sup>11</sup>: Poncia es la que «responde».

Otros significantes, en cambio, aparecen no menos significativamente en el discurso de varios personajes: lo interesante en estos casos será ver precisamente de qué modo se distribuyen entre ellos sus empleos y cómo varía el universo denotado o connotado según se encuentren en boca de uno u otro personaje. Es lo que ocurre con el significante *mar* que, actualizado nueve veces, une curiosamente a personajes tan radicalmente opuestos como Bernarda, Poncia o María Josefa. Esta última lo emplea nada menos que cinco veces como invocación de un espacio abierto asociado a la imagen masculina a la vez prohibida y fantaseada, espacio marino que a su vez entra en consonancia con el nombre del personaje y lo motiva semióticamente:

MARÍA JOSEFA Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del *mar*, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres. [...] ¡Quiero irme de aquí, Bernarda! A casarme a la orilla del *mar*, a la orilla del *mar*. (p. 186-188)

MARÍA JOSEFA  
Ovejita, niño mío,  
vámonos a la orilla del *mar*;  
la hormiguita estará en su puerta,  
yo te daré la teta y el pan. (p. 263)

MARÍA JOSEFA (*Llorando.*)  
Ovejita, niño mío,  
vámonos a la orilla del *mar*;  
la hormiguita estará en su puerta,  
yo te daré la teta y el pan. (p. 268)

Sin embargo, en boca de Poncia, que lo invoca dos veces, el mar es una suerte de Jano bifronte capaz de evocar contradictoriamente tanto la amenaza y el peligro:

PONCIA Cuando una no puede con el *mar* lo más fácil es volver las espaldas para no verlo. (p. 260)

como el escape y la salvación:

PONCIA A mí me gustaría cruzar el *mar* y dejar esta casa de guerra. (p. 261)

De alguna manera, Poncia encarna aquí, frente a la represión ejercida por la madre, la aspiración colectiva de las hijas ya que, sin dejar de dar curso a las suyas, se hace intérprete de los deseos de las cinco hermanas y, especialmente, de la quinta que acabará dándose en

---

<sup>11</sup> Este estatuto es el del gracioso, el del antihéroe de baja extracción, reverso prosaico del amo, cuya imagen refleja invertida y degradada, como muestra la caricaturesca escena en que Poncia, invirtiendo paródicamente la secuencia inmediatamente anterior en que, llena de pudor y recato, Angustias refiere su casto encuentro nocturno con Pepe el Romano, refiere obscenamente su primera noche no de romántica plática sino de impúdico magreo a través de las rejas de la ventana con Evaristo el Colorín (literalmente «el pajarito»), versión envilecida y (sexualmente) atrofiada del portentoso y aventajado Pepe el Romano (p. 196-7).

sacrificio. Es lo que denuncian los dos étimos de Poncia, significante en el que confluyen, por una parte, el numeral osco *pontis* ‘quinto’ que literalmente significa «el quinto hijo» según tradición onomástica secular por la cual los hijos recibían el nombre del ordinal correspondiente a su llegada al mundo (*Decio, Octaviano, Nunio*, etc.), y, por otra parte, el nombre latino *pontus* ‘mar, océano’, con que tan bien entroncan las fantasías transoceánicas del personaje. No deja de ser significativo, sin embargo, que todas estas referencias marinas se encuentren enmarcadas y por tanto dominadas por los dos empleos que Bernarda, alfa y omega del drama, hace de esta voz al comienzo de la tragedia, en el responso:

BERNARDA Con nuestra santa caridad y las almas de tierra y mar.  
TODAS ¡Descansa en paz! (p. 153)

y sobre todo al final, transformando el anhelado y apaciguador mar ensoñado en un *mar de luto* que, como una ola, se lo llevará de un plumazo:

BERNARDA. Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra hija*.) ¡A callar he dicho! (*A otra hija*.) ¡Las lágrimas cuando estés sola! ¡Nos hundiremos todas en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (p. 280).

En torno a las protagonistas del drama, las siete mujeres de la familia, se mueve una pléyade de personajes, predominantemente masculinos, todos ellos singularmente ausentes de la escena, pero no menos singularmente dotados de nombre, apellido, mote o remoquete: frente al anonimato colectivo de las doscientas mujeres enlutadas invadiendo espectacularmente el espacio escénico en el primer acto o al de los *cuarenta o cincuenta buenos mozos* de que habla Poncia en el segundo refiriéndose a los segadores llegados la víspera al pueblo (p. 211), llama la atención el prurito onomástico de Lorca cuyos personajes acaban tejiendo, por alusión o referencia a otros, un nutrido reparto de secundarios: ahí están, por orden de aparición en el texto dramático, el antiguo sacristán Tronchapinos, cuya angelical disposición para el canto —sólo capaz de rivalizar con la del párroco que, según Poncia, canta [...] que [parece] un cántaro (p. 145)— apenas logra disimular el terror que inspiran en realidad tanto su castrador apodo («troncha» + «pinos») como su licantrópica<sup>12</sup> caracterización (*era como si un lobo hubiese entrado en la iglesia*, p. 145); el difunto Antonio María Benavides, cuyo apellido *Benavides* evoca la «buena vida» del que ya pasó a otra mejor<sup>13</sup> (p. 147); Pepe el Romano, joven de belleza turbadora, escultural, en todo punto conforme a los cánones de la belleza clásica como sugiere su estatuario apodo<sup>14</sup> (p. 150); el

---

<sup>12</sup> La caracterización contrastada del párroco de voz atiplada (*subió la voz que parecía un cántaro llenándose de agua poco a poco*, p. 145) y del feroz sacristán de voz atronadora (*Retumbaban las paredes*, p. 145) tiene como corolario la no menos antinómica animalización de los personajes que hace que allí donde al uno le sale un gallo, al otro le salga un aullido, contrastando así, en esta escena no desprovista de comicidad (Poncia se pone a imitar el canto del sacristán y entonando el *¡Ameéén!* acaba tosiendo), la fragilidad del gallináceo y la fiera del lobo.

<sup>13</sup> En contraste con la floreciente prosperidad que evoca el nombre *Antonio*, derivado del griego *anthos* ‘flor’.

<sup>14</sup> *Ni que Pepe fuera un San Bartolomé de plata* (p. 218). Se ha subrayado a menudo la potencia fantasmática de este evanescente personaje totalmente ausente del escenario y sin embargo tan omnipotente como, valga el neologismo, omniausente. Pepe el Romano es la materialización de una ausencia declarada y problematizada ya desde la primera alusión: *Pepe el Romano estaba con los hombres en el duelo*, afirma la muchacha, lo que Angustias encarece acto seguido diciendo *Allí estaba* (p. 150). Ausente del escenario que ve el espectador, también lo está de la vista de su prometida que no ha hecho sino alucinar su presencia, como bien observa Bernarda en un insólito y totalmente excepcional rapto de lucidez cuando, aceptando ver la realidad por una vez, puntualiza: *Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no la ha visto ni ella ni yo* (p. 151). Sometido a una doble ausencia (triple si sumamos a estas dos la desaparición de su retrato en el acto segundo), Pepe el Romano debe paradójicamente toda su pregnancia simbólica a su evanescencia y a su incorporeidad.

lúbrico viudo de Darajali<sup>15</sup>, de enigmáticas y exóticas consonancias (p. 151); Paca la Roseta, personaje de rústico y humilde origen (*Paca*) que lleva escrito cual indeleble estigma el oprobio de su pecado en el arrebol de su cara (*roseta*) (p. 163); Maximiliano, que se la lleva sumamente complacido (*Máximo + Emiliano*) medio desnuda a la grupa del caballo agarrándola como una guitarra (p. 163); el nunca mejor llamado don Arturo, encargado de arreglar las particiones, cuyo nombre, etimológicamente «oso», no es sino la versión celta del nombre germánico de Bernarda<sup>16</sup> (p. 166); la otrora alegre, hoy recluida y prácticamente secuestrada, Adela<sup>17</sup>, etimológicamente «de noble linaje», de cuya infamia original — nuevo ejemplo de cinismo onomástico— sólo es sabedora la temida Bernarda y a cuyo abyecto padrastro *nadie es capaz de delatar* (169); el bienhadado Enrique Humanes, literalmente «rico en fincas» (*Enrique*), que tras pretender a Martirio *se casó con otra que tenía más que [ella]* (p. 171); Evaristo el Colorín, con su insuperable (*Evaristo*) talento de criador de jilgueros (o *colorines*); la licenciosa y, como especifica su apodo, «libertina» hija de la Librada, que de soltera *tuvo un hijo no se sabe con quién* (p. 238)... El cotejo de la nómina de personajes echa de ver el vínculo semiótico que empareja solidariamente a algunos de ellos como ocurre con **B**ernarda y su contrapunto masculino **B**e **n**avides, la insurrecta **A**dela y su doblegada réplica **A**dela y, muy señaladamente, gracias a la paronimia *humano/romano*, Enrique **H**umanes y Pepe el **R**omano, en cuyo nombre está inscrito el significante *hombre* en su acepción más resueltamente fálica y viril: fallido pretendiente de Martirio, *Enrique*, que designa literalmente al caudillo de la casa y evoca por igual la potencia y la riqueza, convoca la misma representación viril que el hipocorístico *Pepe*, registrado, con otras voces afines (como *pepito*, *pepino* y un sinfín de palabras más que comienzan con la misma oclusiva *p-*) en glosarios de voces malsonantes y otros diccionarios secretos<sup>18</sup>, como variante vulgar de su parónimo culto «pene»:

E	n	r	i	q	u	e	H	u	M	A	N	e	s
P	e	p	e	e	l	R	o	M	A	N	o		

Sorprende a este respecto que la crítica, en su afán por develar el simbolismo fálico que encierran las imágenes lorquianas, incluidos atrezzo y accesorios teatrales como el bastón de Bernarda, el abanico de Adela o las mismas agujas de coser, haya pasado finalmente por alto lo que el texto nombra literal y explícitamente, lo que exhibe y ostenta su letra, aquello mismo que nutre el verbo y la fantasía de sus personajes, dicta su conducta, desencadena la acción y la precipita: el miedo cerval al mismo objeto al que le rinden culto todos los personajes del drama, el sexo masculino. Pues de lo que hablan, en lo que piensan, de lo que huyen, con lo que sueñan, lo que reprimen, lo que codician, lo que conjuran, lo que les mueve, les sobrecoge, les avergüenza, les obsesiona y les atribula no es sino la omnipresente, omnipotente, prohibida, misteriosa, intrigante, monstruosa, hipnótica y transgresora imagen del sexo masculino magnificado, diabolizado, glorificado, aborrecido, trofeizado. Emblemático de ello, el excursus de Martirio, significativamente introducido por la frase de Amelia *¡Qué cosa más grande!*, en el que, sincerándose con sus hermanas, les confía

<sup>15</sup> Este singular significante onomástico no aparece en ningún otro escrito de Lorca, según puede comprobarse en el indispensable y monumental diccionario de frecuencias de Alice M. Pollin, *A Concordance to the Plays and Poems of Federico García Lorca*, Cornell University Press, New York and London, 1975.

<sup>16</sup> Remitimos una vez más al estudio de Dominique Breton (cf. *supra* nota 10).

<sup>17</sup> Expansión semiótica de *Adela*.

<sup>18</sup> Empezando por el de Camilo José Cela, que así lo registra en el tomo 2, *Series pis y afines (conclusión)*, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 396.

Federico BRAVO, « Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos? », *Rencontres avec Gradiva. Hommage à Michèle Ramond*, Paris, Indigo, 2013, p. 92-120.

su miedo —atávico<sup>19</sup> y reflejo— a los hombres, para acabar describiendo, mientras relata sus recuerdos de infancia, lo que no es en puridad sino una metáfora del coito:

AMELIA ¡**Qué cosa mas grande!**

MARTIRIO Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral **uncir**<sup>20</sup> los bueyes y **levantar** los costales de trigo<sup>21</sup> entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de **crecer** por temor de encontrarme de pronto **abrazada** por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí<sup>22</sup>.

AMELIA ¡Eso no digas! **Enrique Humanes** estuvo detrás de ti y le gustabas. (p. 170)

La segunda referencia a Enrique Humanes, en el momento en que, acorralada por Poncia, Bernarda confiesa arrogante cómo desbarató los planes del indigno gañán cuando éste cortejaba a su hija, va asociada una vez más al estribillo ritual *una cosa muy grande*:

PONCIA No Bernarda: aquí pasa **una cosa muy grande**. Yo no te quiero echar la culpa<sup>23</sup>, pero tu no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas tú lo que quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con **Enrique Humanes**? (p. 228)

Pero el mayor desplante en el conflicto que las encona será el que Poncia, haciendo gala de una formidable agudeza y reactividad verbal, le haga a Bernarda proyectando en el nombre del humilde gañán las ínfulas de la que tanto lo menosprecia:

BERNARDA ¡Mi sangre no se junta con la de los **Hum**anes mientras yo viva!

PONCIA ¡Y así te va a ti con esos **hum**pos! (p. 229).

Con todo será la propia Bernarda quien, al invocar la inviolabilidad de las cuatro paredes de su casa, abunde a pesar suyo en la metáfora sexual recurriendo una vez más al circunloquio *cosa muy grande*, designación oblicua —definitivamente lexicalizada como demuestran las comillas— del miembro viril, del falo desafiante, convertido en gigantesco y amenazador ariete:

BERNARDA No creo que ésta sea «**la cosa muy grande**» que aquí pasa. Aquí no **pasa** nada. Eso quisieras tu. Y si **pasara** algún día, estate segura que no **traspasaría las paredes**. (p. 230)

Cuando dice «aquí no pasa nada», lo que hay que oír, *obviamente*, es aquí no «ocurre» nada, pero también, *literalmente*, no «penetra» nada, como claramente indica el sumamente revelador cambio de verbo en el discurso de Bernarda que pasa del verbo *pasar* al verbo

---

<sup>19</sup> El término no tiene nada de metafórico aquí. Amelia es singularmente consciente de lo que el ser que viene al mundo hereda de sus ancestros en términos de transmisión subconsciente de la culpabilidad, probable alusión a los secretos de familia sobre los que el personaje parece teorizar con meridiana clarividencia en la réplica anterior cuando, evocando la infamia heredada de Adelaida, responde a su hermana Amelia, que acaba de decir que Adelaida no tiene la culpa de su pasado: *No, pero todas las cosas se repiten. Yo veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engendró* (p. 170).

<sup>20</sup> Del latín *jungere* 'juntar', 'reunir'.

<sup>21</sup> Analizamos más adelante la carga sexual de esta imagen recurrente.

<sup>22</sup> Obsérvese que, como todo objeto de fascinación, el falo representa aquí el objeto a un tiempo deseado y temido, anhelado y repudiado: solo así se explica la argumentación a la vez sincera y falaz de Martirio que, después de aducir el miedo que le inspiran los hombres para explicar su rechazo al sexo masculino, acaba reconociendo contradictoriamente la otra razón que la mantiene apartada de los hombres, su fealdad, olvidando así (reprimiendo) la primera de ellas: la tiránica voluntad de Bernarda.

<sup>23</sup> Preterición apenas disimulada, como demuestra la acotación, según la cual Poncia se dirige a Bernarda *Siempre con crueldad*.

Federico BRAVO, « Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos? », *Rencontres avec Gradiva. Hommage à Michèle Ramond*, Paris, Indigo, 2013, p. 92-120.

*traspasar*<sup>24</sup>. Y así lo ha oído y entendido perfectamente Poncia, que ha sabido leer no entre líneas sino al pie de la letra, como si el duelo verbal hubiera aguzado su «escucha flotante», las palabras de Bernarda, a las que contesta:

PONCIA ¡Eso no lo sé yo! En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos. (p. 230)

Pero el espacio virginal fantaseado por Bernarda, refugio inviolable de incólumes vestales, amenaza con convertirse —y será ella esta vez quien lea los pensamientos de Poncia— en madriguera de lobas y guarida de meretrices:

BERNARDA ¡Cómo gozarías de vernos a mí y a mis hijas camino del **lupanar**! (p. 230)

Cuando, tras tantas admoniciones y vaticinios, llegamos a la secuencia crucial, en el último acto, del azorado semental debatiéndose en la cuadra, a lo que asistimos es al estado de sideración psíquica de Adela que, de vuelta del corral, ha visto con sus propios ojos lo que bajo ningún concepto debía ver, esto es, el objeto mismo de la prohibición: el miembro viril erguido, gigantizado, totemizado, el *fascinum* de los romanos, versión latina del griego *phallos* que explica, mejor de lo que sería capaz de aportar la mejor exégesis simbólica del *equus eroticus*, el estado de literal *fascinación*, confusión, pasmo, turbación, espanto, aturdimiento y estupefacción en que queda sumido quien lo contempla. Lo que ha visto la hermana menor:

ADELA El caballo garañón estaba en el centro del corral. Blanco. Doble de grande, llenando todo lo oscuro<sup>25</sup>. (p. 252)

la hermana mediana parece haberlo alucinado:

AMELIA Es verdad. Daba miedo. ¡Parecía una aparición! (p. 253)

Pero ambas dicen lo mismo: la *sideración* —en el sentido más estrictamente *sideral* de la palabra— ante el espectáculo fálico, visto o imaginado, en un proceso de guliverización en que también parecen tomar parte los astros: *Tiene el cielo unas estrellas como puños*, prorrumpe soñadora Adela acto seguido. Y Martirio encarece:

Ésta se puso a mirarlas de modo que se iba a tronchar el cuello. (p. 253)

Al final, la única que no ha visto nada, como siempre, es Bernarda, quien en su incauta arrogancia aún saca fuerzas de flaqueza para desafiar a Poncia mediante una última y maliciosa referencia a la invisible «cosa tan grande» que, según la criada, amenaza con hacer irrupción en la casa, refregándole así su perfidia y malquerencia:

---

<sup>24</sup> Dualidad semántica que puede percibirse sin la menor ambigüedad en un diálogo como: *CRIADA ¿Qué pasa?* [= «ocurrir»] *PONCIA (Se levanta.) Están ladrando los perros. CRIADA Debe haber pasado* [= «penetrar»] *alguien por el portón.* (p. 262)

<sup>25</sup> Metáfora sexual que se prolonga hasta el último acto, en el duelo final que enfrenta a Martirio y Adela, cuando esta última la desafía diciéndole: *No a ti, que eres débil. A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique* (p. 273). Sorprendente resulta, a este respecto, el circunloquio de Gwinne Edwards cuando, a propósito del caballo garañón encerrado y dando coces contra el muro, explica que «la imagen del caballo semental evoca la imagen de la mujer [sic] como objeto de la pasión del macho» (*El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, p. 356).

PONCIA ¿Estás todavía aquí?

BERNARDA Disfrutando este silencio y sin lograr ver por parte alguna «**la cosa tan grande**» que aquí pasa, según tú. (p. 256)

A la monstruosa mostración de lo inmostrable, exhibición intolerable de lo que debe permanecer oculto, Bernarda opone toda la heroica resistencia de que son capaces sus ofuscados sentidos, su visión ennegrecida, su miopía rayana en la obcecación: no hay mejor ciego que el que no quiere ver, por gigante que sea el objeto exhibido, aquí el *monstrum horrendum*, el falo erguido, inquisidor, guliverizado en un proceso de totemización cuya formulación lingüística culmina en las palabras de María Josefa cuando dice:

**Pepe el Romano es un gigante**. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras **sois granos de trigo**. No granos de trigo, no. **Ranas sin lengua**. (p. 267)

Asociado desde el primer acto a una verticalidad que bien merece el calificativo de fálica (cual «Deus ex machina», *Pepe el Romano* —pregona la criada— *viene por lo alto de la calle*, p. 181), el romano tiene un nombre bien hebreo: *José*, literalmente «Dios acrecienta, aumenta, agranda». Pepe el Romano es un gigante, el gigante que, como dice Josefa, todas quieren: el *fascinus* a la vez temido y fantaseado, ante el cual, según explica admirablemente Pascal Quignard, la mujer romana quedaba fascinada, petrificada, es decir, presa de una parálisis facial y, al mismo tiempo, obsesa por poseerlo e incapaz de reflexionar: *obstupefacta*<sup>26</sup>. El miedo femenino al sexo masculino tiene su corolario en la angustia masculina de la castración (*ranas sin lengua*), en la imagen del sexo femenino devorador de sexos, en el mito de la *vagina dentata*, que María Josefa invierte definitivamente aquí aludiendo al poder devorador de Pepe el Romano. La fornicación no es sino un acto de devoración sexual: Pepe el Romano acabará devorando a Adela, como así pone de realce la imagen a la vez alimenticia y sexual del trigo que volveremos a encontrar con la misma dualidad referencial en la escena final, cuando Martirio, conminando a Bernarda para que abra al fin los ojos, denuncie a Adela diciendo: *¡Estaba con él! Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!* (p. 275). Dentro de este juego de inversiones simétricas que remiten al miedo de cada sexo por el sexo opuesto, la indecente exhibición del falo encuentra un contrapunto en el acto de exhibicionismo que protagonizará Adela en el acto segundo apostándose desnuda en la ventana de su habitación, exhibición que prefigura en el primero Magdalena con la desnudez, apenas sugerida pero no menos sugerente, de su pie, evocadora de la desnudez de su sexo: *Llevas desabrochados los cordones de un zapato*, le hace observar Amelia nada más verla entrar en escena (p. 172). Resulta difícil saber lo que Magdalena, que se ha retirado unos instantes a *correr las cámaras* y a dejar volar la imaginación mirando *los cuadros bordados en cañamazo* de la abuela, podía estar haciendo durante este íterin: cabe pensar que el zapato desatado no es más que un descuido..., pero nada impide imaginar que Magdalena se ha entregado, de cuerpo o de mente, a la misma práctica exhibicionista que su hermana Adela en el acto anterior<sup>27</sup>: *¿Por qué te pusiste casi desnuda* —inquire Poncia dirigiéndose a la hermana menor—, *con la luz encendida y la ventana abierta al pasar Pepe el segundo día que vino a hablar con tu hermana?* (p. 204). Podría explicarse así el soniquete de la abuela: *Magdalena cara de hiena* que convierte a la Magdalena bíblica, prostituta arrepentida, adúltera salvada de la lapidación por Jesús, en un despreciable animal carroñero. Magdalena

<sup>26</sup> Admirable es, en verdad, y fascinante, el hermosísimo texto de Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

<sup>27</sup> Práctica más obscena si cabe, paradójicamente, cuando «desfila» en el corral, no desnuda, sino perfectamente vestida, con un puñado de gallinas por todo público: *MARTIRIO ¿Y Adela? MAGDALENA ¡Ah! Se ha puesto el traje verde que se hizo para estrenar el día de su cumpleaños, se ha ido al corral, y ha comenzado a voces: «¡Gallinas, gallinas, miradme!». ¡Me he tenido que reír!* (p. 173).

es fundamentalmente el personaje más dual de la obra, con una dualidad rayana en la doblez, el que presenta una personalidad más agónica y antagónicamente escindida y contrastada entre su yo profundo y su yo aparente, entre su máscara de **llorosa magdalena** (*Magdalena, no llores*, le dice Bernarda a su hija: *Si quieres llorar te metes debajo de la cama*<sup>28</sup>, p. 149) y su cara de **hiena reidora**, entre su actividad consciente y su inconsciente: un inconsciente que, de hecho, le traiciona constantemente, como muestran los repetidos actos fallidos de que es víctima a lo largo de la tragedia: aquí será un zapato desabrochado el que ponga al descubierto sus pulsiones más secretas, allá será otro descuido el que la traicione: la sal derramada en el preciso instante en que Angustias evoca delante de ella su futura felicidad de mujer casada con Pepe el Romano, felicidad que la envidiosa segundona conjura mediante el revelador gesto, con toda su simbólica y supersticiosa carga, felicidad que anhela ver destruida y a cuyos despojos está, como buen animal carroñero, presta a tirarse:

PRUDENCIA Y Angustias, ¿cuándo se casa?  
BERNARDA Vienen a pedirla dentro de tres días.  
PRUDENCIA ¡Estarás contenta!  
ANGUSTIAS ¡Claro!  
AMELIA (*A Magdalena.*) ¡Ya has derramado la sal!  
MAGDALENA Peor suerte que tienes no vas a tener.  
AMELIA Siempre trae mala sombra.  
BERNARDA ¡Vamos!

Manifestación verbal de su perruna condición de hiena depredadora —ésa que sólo la abuela, en su lúcida sinrazón, ha sido capaz detectar—, el verdadero cinismo de Magdalena (del griego κύων ‘perro’) estalla no cuando se exclama, refiriéndose a Adela (cuyas intenciones ignora todavía):

MAGDALENA ¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. **¡Daría algo por verla feliz!** (p. 173)

sino cuando, en un acceso de fraternal generosidad rayano en la provocación, puntualiza un poco más adelante:

MAGDALENA Si [Pepe el Romano] viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer, **yo me alegraría**; pero viene por el dinero. (p. 175)

Bernarda ordena y manda, aunque lo hace tan ciegamente que cabe preguntarse si, en lugar de soberbio cetro de monarca, como tantas veces se ha dicho, el bastón que ostenta no será, más bien, humilde bastón de ciego. Ni báculo de profeta ni vara de mando, el bastón de Bernarda es más la expresión de una carencia (la del falo que no tiene y la de la visión que ha perdido) que la manifestación de un don o de una gracia. A diferencia de la clarividencia de un Tiresias, ciego sí, pero agraciado con el don de la profecía, Bernarda está aquejada de otra ceguera de mucho peor diagnóstico<sup>29</sup>: la de quien, no teniendo dañados los órganos de la visión, es incapaz de percibir aquello mismo que custodia y a cuyo acecho se aposta incansablemente día tras día desde su inexpugnable torreón. El incipit de la tragedia es, una vez más, sumamente revelador a este respecto; las cuatro primeras referencias a Bernarda (todavía ausente de la escena) están significativa e invariablemente asociadas al «ver»:

<sup>28</sup> El desmayo de Magdalena en el responso, referido por Poncia en la primera escena (p. 139), emparenta asimismo a la hija mediana de Bernarda con el personaje bíblico.

<sup>29</sup> A su condición de «vidente invidente» se refiere Poncia cuando le dice en el acto segundo: *Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega.* (p. 227)

PONCIA Yo he venido a comer.  
CRIADA ¡Si te **viera Bernarda!** (p. 140)

PONCIA Entra y llévate también un puñado de garbanzos. ¡Hoy **no se dará cuenta!**  
VOZ (*Dentro.*) ¡**Bernarda!** (p. 141)

PONCIA (*A la CRIADA.*) Limpia todo bien. Si **Bernarda no ve** relucientes las cosas, me arrancará los pocos pelos que me quedan. (p. 141)

PONCIA **Tirana** de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y **ver** cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. (p. 141-142)

De modo que cuando, recordando poco más adelante los treinta años que lleva al tiránico servicio de Bernarda Alba, Poncia lanza la maldición *¡mal dolor de clavo le pinche los ojos!* (p. 143), no sólo está exorcizando un fantasma y echándole un mal de ojo a la que execra por encima de todas las cosas, sino que está definiendo literalmente el rasgo más emblemático de su personalidad: su endémica y obstinada ceguera. A partir de ahí, las referencias al ofuscamiento de Bernarda y a su contumaz ceguera psicológica y emocional son constantes a lo largo de la obra:

PONCIA Yo no acuso Bernarda. Yo sólo te digo: **abre los ojos y verás.**

BERNARDA ¿Y **verás** qué?

PONCIA Siempre has sido lista. **Has visto** lo malo de las gentes a cien leguas. Muchas veces creí que **adivinabas los pensamientos.** Pero los hijos son los hijos. **Ahora estás ciega.** (p. 277)

BERNARDA No habrá **nada.** Nací para **tener los ojos abiertos.** Ahora **vigilaré sin cerrarlos** ya hasta que me muera [...] ¡Aquí no se vuelve a dar un paso que **yo no sienta!** (p. 236)

PONCIA ¿Estás todavía aquí?

BERNARDA Disfrutando este silencio y sin lograr **ver** por parte alguna «la cosa tan grande» que aquí pasa, según tú. (p. 256)

BERNARDA **Mi vigilancia** lo puede todo.

PONCIA No pasa **nada** por fuera. Eso es verdad [...] Pero ni tú ni nadie puede **vigilar** por el interior de los pechos. (p. 257)

BERNARDA ...no hay carne donde morder. ¡A **la vigilia de mis ojos** se debe esto! [...] Aquí no pasará **nada.** (p. 258-9)

PONCIA Cuando una no puede con el mar lo más fácil es **volver las espaldas para no verlo.**

CRIADA Es tan orgullosa que ella misma se pone **una venda en los ojos.** (p. 260)

Este rápido recuento no deja la menor duda al respecto: **Bernarda** es, como literalmente indica su nombre, la que no es capaz de **ver nada.** La clarividencia onomástica de María Josefa en su afán por retratar a su hija y a sus nietas, asociando cada nombre con el de un animal emblemático definidor del rasgo más sobresaliente de su personalidad, no se manifiesta únicamente cuando, haciendo alarde de un verdadero don onomatérgico, martillea la letanía *Bernarda, cara de leoparda, Magdalena, cara de hiena*: lo interesante está precisamente en lo que la madre de Bernarda deja oír justo antes de iniciar su retahíla de denuestos: no la rima

Federico BRAVO, « Bernarda habla: ¿qué dicen los nombres de los personajes lorquianos? », *Rencontres avec Gradiva. Hommage à Michèle Ramond*, Paris, Indigo, 2013, p. 92-120.

Bernarda / leoparda, sino la pre-rima nada / Berna(r)da<sup>30</sup> que asocia solidariamente el indefinido con el nombre propio<sup>31</sup>:

Mejor es tener una oveja que no tener nada. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena. (p. 266)

Doble invertido de Bernarda, Prudencia, que sólo aparece en el último acto, comparte con ella una ceguera que le hace temer convertirse un día en objeto de burlas y chanzas: *como me estoy quedando sin vista* —le explica a Bernarda— *tendré que dejar de venir para que no jueguen con una los chiquillos* (p. 243). Pero allí donde la una padece de ceguera física, la otra está aquejada de ceguera psicológica. Diametralmente opuestas pese a todo lo que parece reunir las, las dos mujeres sufren: una, en su carne, por verse privada de su hija (hija a la que el padre no ha perdonado: *Yo sufro por esto*), otra, en su orgullo, ante la perspectiva de un simple desacato: *Una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga* (p. 243). Junto con Poncia, de cuyo significante no es sino una expansión, Prudencia representa, como su nombre no puede dejar más claro, la voz de la sabiduría y de la moderación frente a la sanguinaria y vindicativa Bernarda, a la vez madre que da la vida y verdugo dispuesto a arrebatarla. Asistimos así a la escisión interna de los protagonistas del drama, escisión profunda no entre lo que aparentan y lo que son<sup>32</sup>, sino entre lo que son y lo que el combate a que se entregan les hace devenir. Una vez más, todo depende de la mirada que cada personaje proyecta en aquel que se somete a su contemplación: lo cortés no quita lo valiente y se puede ser madre y tirana, hija y enemiga, hermana y rival, sin contradicción. El lector asiste así al incesante reordenamiento y recomposición del organigrama familiar: Pepe el Romano acumula eficazmente la función de amante y de cuñado, Bernarda hace las veces de genitora (madre de cinco hijas) y de castradora (abuela de nadie), Martirio no ve en Adela a la hermana que es sino a la hembra con que compite por el mismo hombre:

MARTIRIO ¡No me abrases! **No quieras ablandar mis ojos**. Mi sangre ya no es la tuya y, **aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer**. (p. 272)

y Adela, a su vez, descubre a Martirio como si la viera por primera vez:

ADELA Nos enseñan a **querer a las hermanas**. Dios me ha debido dejar sola, en medio de la oscuridad, porque **te veo como si no te hubiera visto nunca**. (p. 274)

Bernarda es la que no ve. Y Adela la que no quiere ser vista: los étimos griegos ἄδελος ‘invisible’ y ἀδελφή ‘hermana’ parecen darse la mano en este significante, en realidad de origen germánico sinónimo de ‘noble’. La que en buena ley debería abrir los ojos no hace

<sup>30</sup> No es ésta la única lectura «subliminal» que ofrece el texto lorquiano. La frase de la criada en el último acto: *Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas* (p. 260), enmarcada entre dos frases en que Poncia hace referencia explícita al mar, evoca poderosamente no sólo la imagen de la «olas» sino la fuerza del «nombre» que las mueve: *no sabe la fuerza que tiene un (h)ombre entre mujeres solas*.

<sup>31</sup> Cf. igualmente en este mismo acto el diálogo: *CRÍADA ¿Manda usted algo, Bernarda?* BERNARDA *Nada*. Por otra parte, el grupo -ERN- aparece como soporte de otro juego aliterante en la réplica: *BERNARDA. ¡Ya sabré enterarme! Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios, se encontrarán con mi pedernal*. *No se hable de este asunto. Hay a veces una ola de fango que levantan los demás para perderlos*. (p. 235)

<sup>32</sup> Que las apariencias son para Bernarda más importantes que la vida misma de sus hijas lo sabemos ya desde el acto primero, sin falta de esperar al desenlace: cuando Bernarda le pide a la criada que no deje que María Josefa se acerque al pozo, no lo hace por miedo a que su madre escape a su vigilancia y caiga al pozo, sino, contra todo pronóstico, porque *desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana* (p. 160).

más que cerrarlos<sup>33</sup> y la que debería actuar cautelosamente no para de exhibirse. El conflicto dramático raya en el surrealismo: Bernarda es un cancerbero ciego que, contra viento y marea, sigue guardando una casa en la que desde hace tiempo ya no hay nada que robar. *La casa de Bernarda Alba* es la historia de un desencuentro: el de una mirada que constantemente se escabulle y nunca cruza la de quien, con cautela fingida y sigilo ostentoso, lo hace todo para ser vista. El desenlace trágico de *La casa de Bernarda Alba* lo es doblemente porque Adela muere y porque su muerte, que no sirve para nada, pone fin a otro drama, inventado y metateatral, ajeno al que ha conducido al conflicto final. El drama, por decirlo de otro modo, es que el drama podía haberse evitado, pues Adela muere por pura anticipación, por pura impaciencia, por pura precipitación: ahorcándose al creerse definitivamente separada del que todavía corre libre por los campos a lomos de su jaca, Adela se adelanta literalmente a su destino y adelantándose a él lo cumple paradójica y ejemplarmente acatando el programático *fatum* a que su nombre la predestinaba condenándola a una muerte precoz. La tragedia se resuelve, no hay que olvidarlo, meta-teatralmente, mediante una mini-representación dentro de la representación con un reparto insólito: Bernarda de pistolera, Martirio de correveidile y todos los demás personajes presentes en el escenario de público. Transcribimos a continuación, encerrándolo en un recuadro, el enclave meta-teatral:

BERNARDA ¡La escopeta! ¿Dónde está la escopeta? (*Sale corriendo.*)  
(*Aparece AMELIA por el fondo, que mira aterrada con la cabeza sobre la pared. Sale detrás MARTIRIO.*)  
ADELA ¡Nadie podrá conmigo! (*Va a salir.*)  
ANGUSTIAS (*Sujetándola.*) De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona!, ¡deshonra de nuestra casa!  
MAGDALENA ¡Déjala que se vaya donde no la veamos nunca más!  
(*Suena un disparo.*)  
BERNARDA (*Entrando.*) Atrévete a buscarlo ahora.  
MARTIRIO (*Entrando.*) Se acabó Pepe el Romano.  
ADELA ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (*Sale corriendo.*)  
PONCIA ¿Pero lo habéis matado?  
MARTIRIO ¡No! ¡Salió corriendo en la jaca!  
BERNARDA Fue culpa mía. Una mujer no sabe apuntar.  
MAGDALENA ¿Por qué lo has dicho entonces?  
MARTIRIO ¡Por ella! ¡Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza!  
PONCIA Maldita.

Nunca representación teatral tan breve tuvo consecuencias tan dramáticas: un efecto sonoro (el disparo) y dos réplicas fingidas, total y absolutamente teatrales, para hacer creer a la hija menor de Bernarda que Pepe el Romano no ha sobrevivido al disparo bastarán para precipitar el desenlace que conducirá al suicidio de Adela. Responsables de este crimen perpetrado al alimón: Bernarda y Martirio, perversas instigadoras de una muerte tanto más inútil e irrisoria —la vida no vale nada— cuanto que lo que la ha provocado no ha sido, en última instancia, sino una chanza, una rabieta infantil: la estúpida pataleta de Martirio en un acceso de celos por su hermana. Todo ha sido una broma del peor gusto: ni Bernarda sabe disparar (*Fue culpa mía* —explica—. *Una mujer no sabe apuntar*, p. 277), ni Martirio ha visto a Pepe el Romano caer del caballo (*¿Por qué lo has dicho entonces?*, le pregunta Magdalena, a lo que Martirio responde: *¡Por ella! [Yo] Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza*, p. 278). Pero a veces las palabras —la escritura lorquiana lo demuestra magistralmente— son más peligrosas

<sup>33</sup> No es que Bernarda no sea capaz de interpretar los indicios del drama que se avecina, es que no quiere verlos: *no quiero entenderte* —le dice a Poncia— *porque si llegara al alcance de todo lo que dices te tendría que arañar* (p. 232).



hecho dolor: *si quieres te daré [...] mis espaldas* —le espetará cruelmente Adela— *para que compongas la joroba que tienes* (p. 202). Diciendo *Tú eres Martirio* (p. 266) como Jesús dice *Tú eres Pedro*, María Josefa reactiva en un acto de nominación casi bautismal el vínculo perdido entre el significante onomástico y su significado original, no por transparente más patente en su uso cotidiano y convencional, dejando bien sentado así que el personaje es lo que significa su nombre. Y añadiendo acto seguido *Martirio: cara de Martirio*, María Josefa no hace sino advertir a quien pretenda quitarle la máscara teatral para ver su verdadero rostro de la sorpresa mayúscula que se llevará al comprobar que, esta vez, no hay más cara que la máscara que lleva. La rima que María Josefa será incapaz de encontrar<sup>35</sup>, la encontrará Bernarda en la apoteosis final pidiendo a voces el *martillo* para derribar la puerta tras la que mortalmente se ha refugiado Adela, hallazgo poético con que culmina, a la vez, la exploración semiótica del nombre de Martirio, la más malvada de las hijas de Bernarda (de ella dirá Poncia, con su habitual perspicacia y don de análisis psicológico: *Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano*, p. 261) y la panoplia de accesorios emblemáticos de Bernarda, a quien vemos sucesivamente trocar, al hilo de la acción, el bastón por la escopeta y la escopeta por un no menos fálico martillo, a la vez instrumento de tortura (Martirio) e instrumento de efracción:

MARTIRIO = MARTILLO

Reduciendo pantomímicamente cada personaje a su semblante, esto es, a la manifestación más externa y visible de su personalidad, María Josefa exhibe el estatuto teatral de las personas del drama, en el sentido etimológico y teatral de la palabra. Esta dimensión metadramática domina la escritura lorquiana, como la crítica ha señalado abundantemente, pero no sólo irrumpe en los diálogos, sino también lo hace, y con idéntica fuerza, en las acotaciones.

Conviene sin embargo matizar la noción de metateatro referida a la obra que nos ocupa. Bernarda «actúa» dos veces, fingiendo querer matar a Pepe el Romano y fingiendo haberlo matado; la secuencia, por tanto, es metateatral: dentro de la ficción un personaje concibe otra ficción, lo que nos convierte en espectadores de una especie de representación en segundo grado. Este tipo de metaficción debe disociarse de otro, con el cuyas fronteras parece lindar, pero que obedece en realidad a muy distinto principio: se trata no del personaje que entra en otra ficción que podemos llamar metaficción, sino del personaje que sale o intenta salir de la ficción en que está atrapado en un movimiento que podemos llamar de retroficción. Así cuando Bernarda pide que descuelguen a Adela y la vistan *como si fuera doncella*, no hace sino leer en voz alta el guión dramático que ella misma está improvisando; y cuando, acto seguido, proclama que su hija menor *ha muerto virgen* lo está representando ya en el sentido más plenamente teatral de la palabra: si bien la diferencia entre las dos réplicas es notable —pues, contra todo pronóstico, la verdad está aquí del lado del *como si*, es decir, del lado de lo teatral o incluso podríamos decir aquí de lo teatrero—, en ningún caso la ficción queda incriminada como tal. Decir *vestirla como si fuera doncella* es otra forma de proclamar que Adela no ha muerto virgen y por tanto admitir la realidad, aceptarla y arrostrarla, mirarla al fin de frente sin subterfugios ni disimulos: *como si* es el morfema anti-metafórico por excelencia, la expresión lingüística más descarnadamente cruda y realista del desencanto, la prueba de que la venda de los ojos, por fin, ha caído y que la ceguera de Bernarda es producto de un acto voluntario. Proclamar inmediatamente después *ha muerto virgen* es, al contrario, negar esa misma realidad, rehacerla, sustituirla por otra: en una palabra, alucinarla. Pero

<sup>35</sup> Fuera de la no menos estéril y tautológica repetición de su nombre.

ninguna de estas meta-representaciones pone realmente en tela de juicio la ficcionalidad de la trama. Muy otro es el caso de la retroficción: el pacto de lectura que el lector da por sentado desde el primer diálogo, Lorca lo cuestiona en sus didascalias, creando un efecto distanciador, deceptivo y hasta defraudador, análogo al que suscita la irrupción dentro de la obra de la figura del autor, irrupción desilusionadora que no es sino una manera de recordarle al lector que lo que está leyendo es eso: puro teatro, pura invención, pura ficción salida del magín del dramaturgo. El espejismo verbal que, como quedó explicado más arriba, produce al comienzo de la obra la clonación de la didascalia *Se oyen doblar las campanas* en la primera réplica de la criada *Ya tengo el doble de esas campanas* participa de esta estrategia distanciadora, una de cuyas manifestaciones más patentes la ofrece la acotación que encierra el parlamento de Bernarda cuando da o, más exactamente, finge dar instrucciones a los gañanes para que seren en el semental enfebrecido:

BERNARDA (*Levantándose furiosa.*) ¿Hay que decir las cosas dos veces? ¡Echadlo que se revuelque en los montones de paja! (*Pausa, y como hablando con los gañanes.*) Pues encerrad las potras en la cuadra, pero dejadlo libre, no sea que nos eche abajo las paredes. (*Se dirige a la mesa y se sienta otra vez.*) ¡Ay qué vida! (p. 245)

El efecto de desrealizador que suscita la lectura de estas líneas es emanación de un simple morfema, el conector «desmagizante» *como*, totalmente superfluo si nos atenemos a la economía general de la escritura didascálica (sabemos que estamos en el teatro, que todo es ilusión escénica, que no hay más gañanes detrás del proscenio, que caballos, gallinas o yuntas de bueyes...), pero revelador del posicionamiento del dramaturgo y sintomático de un desdoblamiento enunciativo de la instancia de escritura. Diciendo *como hablando con los gañanes* y no, sencillamente, *hablando con los gañanes*, el dramaturgo ostenta su estatuto demiúrgico de poeta-artífice ya proclamado en la didascalia inicial (*El poeta advierte...*) y destruye la ilusión que, por más que vaya principalmente dirigida al espectador, no deja de atrapar también al lector, igualmente sumergido en la ficción que está leyendo: lo que el texto dramático deja ver al lector aquí no es a Bernarda dando órdenes a sus gañanes sino a la actriz que hace de Bernarda dirigiéndose a personajes tan invisibles para el espectador como lo son para ella misma, que no hace sino actuar, fingir, hablar a un destinatario colectivo tan anónimo como imaginario: el *como* (igual que el *como si* comentado más arriba) está no del lado de la ficción, sino resueltamente del lado de la tramoya: una tramoya que Lorca deja ver, no como instrumento al servicio de la ficción ni como mera convención teatral sino como inequívoco y palpable indicio de la realidad o, si se prefiere, como una fisura en la ficción por la que se puede entrever un retazo de realidad. Así, frente a la imaginación verbal que suele derrochar el novelista en su afán por no repetir constantemente, cuando transcribe sus diálogos, los mismos verbos dicendi, el trabajo del dramaturgo, que se limita a poner al frente de cada réplica el nombre del personaje que la profiere, no está movido por ninguna consideración de orden diegético: si de algo permite prescindir la escritura dramática es precisamente de la utilización de verbos declarativos, elemento totalmente superfetatorio si nos atenemos a la caracterización tradicional del género dramático como «palabra hecha acción»: hablar es hacer. ¿Cómo interpretar entonces la presencia insólita de un verbo declarativo en la siguiente acotación, si no es como el producto de una diegetización de la mimesis, esto es, como un índice de la deriva narrativa del texto dramático y por tanto, como un cuestionamiento sobre su estatuto, especular y espectacularmente puesto en debate por la escritura<sup>36</sup>?

---

<sup>36</sup> Y ¿qué decir, en relación con esta hibridación de géneros, de la poetización de que son objeto las didascalias lorquianas? Ya sea por efecto de un cambio de enunciación o por contaminación con la nana que María Josefa

BERNARDA ¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. ¡Fuera de aquí! (*Salen. Bernarda se sienta desolada. La Poncia está de pie arrimada a los muros. Bernarda reacciona, da un golpe en el suelo y dice:*) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: ¡acuérdate que ésta es tu obligación! (p. 225).

En este contexto de abismaciones y auto-representaciones en que cada personaje hace gala de una sorprendente lucidez metateatral, la frase que profiere Martirio al final del último acto abriendo las hostilidades con Adela *Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir* (p. 269), suena a declaración de guerra no sólo entre dos hermanas, sino entre dos actrices compitiendo por el papel principal: alzando la voz, como si de un aparte dirigido al director en un ensayo se tratara, Martirio parece hacerse intérprete de los pensamientos no del personaje que es sino de la actriz que lo interpreta, y proclama que ha llegado al fin su turno, como diciendo «ésta es la mía», es decir ésta es mi revancha escénica: la revancha de Martirio, hasta aquí relegada a un segundo plano, sobre la estelar Adela, adelantada en el proscenio.

Adela es, efectivamente, la que se adelanta a sus hermanas, cortocircuitando los proyectos de Angustias, y la que se adelanta a su destino, entregándose a una muerte prematura. La historia de Adela es la historia de una conquista: la de su propio nombre. Y la de una delación: la de Martirio, que es a la vez la niña de Bernarda (la menor, junto con Adela) y la niña de sus ojos (la testigo que ve por ella). Esta conquista onomástica, la jalonan dos hitos señeros. El primero corresponde a la escena del segundo acto en que Martirio, en el transcurso de su primer duelo con Adela, alardea de no haberla delatado ante Bernarda: Adela la desafía diciéndole que «también hubiera hablado ella», a lo que Martirio contesta: *¿Y Qué ibas a decir? ¡Querer no es hacer!* La respuesta de Adela no se hace esperar:

**ADELA** Hace la que puede y la que se adelanta. Tu querías, pero no has podido. (p. 237)

El personaje significa así que la única diferencia, si bien de peso, entre ella y su hermana es que mientras que una vive de sueños, la otra está decidida a vivir sus sueños: las dos son jóvenes y las dos quieren al mismo hombre, pero sólo Adela tendrá la fuerza de materializar su fantasma, la habilidad de seducirlo y el valor de adelantarse. El segundo hito corresponde al momento en que se desata la tormenta final que llevará al suicidio de Adela: Martirio acaba de recordar a su hermana menor que Pepe el Romano ha venido por otra mujer y, con singular conciencia, como acabamos de ver, de su propia teatralidad, la amenaza con romper el silencio que el «script» le ha hecho guardar hasta aquí: *Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir.* (p. 269). La contestación de Adela no podrá ser más elocuente:

**ADELA** Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme.

Y si la asociación *Adela / adelantarse* no hubiera quedado suficientemente clara, la escritura lorquiana se encargará de materializar dos veces más la conexión semiótica antes de que caiga el telón, una en el diálogo:

---

acaba de cantar, la acotación que deja frente a frente a Adela y Martirio para el duelo final se deja leer como un poema perfectamente rimado y regularmente acentuado: *Sale. Martirio / cierra la puerta / por donde ha salido / María Josefa / y se dirige a la puerta del corral. / Allí vacila, pero avanza dos pasos más* (p. 269).

A[DELA] Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por las que dicen que son decentes, y me pondré [delante] de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (p. 272)

otra en la acotación:

(Se oye un silbido y A[DELA] corre a la puerta, pero MARTIRIO se le pone [delante].) (p. 274)

Llegados al término de este recorrido a través de la onomástica lorquiana la cuestión que subyace, más allá del texto estudiado y más allá del género dramático al que éste está adscrito, es el lugar que ocupa dentro de la obra de ficción el significante onomástico en el proceso de creación literaria: hasta qué punto, por ejemplo, cabe considerar el significante onomástico como elemento condicionante o como elemento condicionado, en qué medida su elección determina la ficción o está determinada por ella, cuánto le debe el devenir del personaje a su nombre e inversamente el nombre al devenir del personaje, en una palabra, ¿quién motiva a quién? Así planteado el problema cobra tintes gordianos. Rebatir la importancia del nombre invocando su carácter azaroso o pretextando que no hay que confundir palabras y cosas es ignorar que no hay azar que no sea conjunción explicable de fenómenos igualmente explicables y olvidar que cada cosa es lo que es, más lo que dice el nombre que hace posible su intelección. Hacer del nombre, al contrario, el código programático del que lo lleva es caer en un conductismo onomatomántico que va más allá de lo que genética y psiquiatría juntas permiten comprender. Optar por la ecléctica vía de la coalescencia entre significante y significado es, como siempre, no resolver el problema y, lo que es peor, ocultarlo recurriendo a una dicotomía tan falazmente simétrica como la supuesta idempotencia entre fondo y la forma o entre tema y estilo. Por nuestra parte, si hemos tomado resueltamente partido por el significante aun a riesgo de pasar por deterministas, es porque, como la rima en poesía o los saltos temporales en la novela, los nombres propios en la obra literaria forman sistema: *Omen est nomen*. Queda mucho por descubrir sobre los senderos de la creación que tan a menudo se apostrofan de secretos, pero para desentrañarlos tal vez se pueda postular la existencia de núcleos psico-semióticos estructuradores y generativos capaces de desencadenar el proceso creativo, de dirigir la imagería verbal desplegada en el texto, manteniendo la escritura en un punto equidistante entre hallazgo y elaboración, entre acción y reacción, entre constreñimiento y exención: lo más secreto no siempre es lo que no se ve, a veces es sencillamente lo que no se mira. Suponiendo que los «fogonazos» de la inspiración, las epifanías de la creación no sean en última instancia más que racimos de significantes interconectados semióticamente, admitiendo que estas matrices pregnantes constituyan los átomos irreductibles del trabajo de creación, podría conjeturarse aquí, si hubiera que remontarse hasta los núcleos genotextuales del drama lorquiano<sup>37</sup>, la existencia,

---

<sup>37</sup> Hacemos nuestra la hipótesis de Michèle Ramond cuando afirma: «De même que l'on peut se demander s'il existe une pensée inconsciente en dehors du rêve et du travail du rêve, on posera comme problématique notre définition de l'objet littéraire comme lieu où se développe, à travers le travail d'écriture et à partir de l'inconscient, un second inconscient, c'est-à-dire une économie psycho-poétique parallèle et indépendante qui fonctionne à la façon d'un autre inconscient. Il nous est certes constamment apparu que des contenus ou des configurations ou encore des désirs et des identifications, soit tout un système libidinal très typé, organisé et obstiné à se faire entendre, dès les origines de l'écriture lorquienne travaillait l'écriture comme s'il était vraiment à la source de ces fermentations langagières. En ce sens, l'œuvre serait le produit des dérivations métonymiques opérées à partir d'une pensée inconsciente, elle serait l'aboutissement non point tant d'une transformation des

junto con todas las derivaciones onomásticas exploradas, de otra cadena semiótica que permitiría, por pura derivación anagramática, ir desde la «choza de coral» evocada por María Josefa<sup>38</sup> a la «casa de Bernarda Alba» que da título a la obra, pasando de *coral* a *corral*, trascenio de la casa y escenario de su profanación, de *corral* a *calor*, principio activo a que están sometidos los personajes de la obra digno de la más agobiante de las ambientaciones de un Tennessee Williams, y de *calor* a *claro*<sup>39</sup>, adjetivo recurrente magistralmente utilizado por el dramaturgo como inocente interjección, pero también, literalmente, como malicioso contrapunto a la ceguera de Bernarda<sup>40</sup>.

De *claro* a *Lorca* no hay más que un paso, pero ésa ya es harina de otro costal.

Federico Bravo  
Université Michel de Montaigne – Bordeaux III

---

contenus que de leur déplacement, leur changement de lieu» (*Psychotextes. La question de l'Autre dans Federico García Lorca*, Toulouse, Éché Éditeur, 1986, p. 57).

<sup>38</sup> *Ni tú ni yo queremos dormir. / La puerta sola se abrirá / y en la playa nos meteremos / en una choza de coral* (p. 264). Cf. el reciente análisis de la nana de María Josefa por Euriell Gobbe Mevellec, «Le chant de l'agneau», *Le retour du tragique. Le théâtre espagnol face à la rénovation esthétique*, Presses Universitaires de Rennes, 2007 p. 157-170.

<sup>39</sup> Ése es al menos el juego anagramático que subyace en un diálogo como: ADELA *Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.* PONCIA *¡Tanto te gusta ese hombre!* ADELA. *¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.* PONCIA *Yo no te puedo oír.* ADELA *¡Pues me oirás! Te he tenido miedo. ¡Pero ya soy más fuerte que tú!* (Entra Angustias.) ANGUSTIAS *¡Siempre discutiendo!* PONCIA *Claro. Se empeña que con el calor que hace vaya a traerle no sé qué cosa de la tienda.* (p. 207). Lo mismo puede decirse de esta otra secuencia: AMELIA (Acercándose.) *¿Qué te pasa?* MARTIRIO *Me sienta mal el calor.* AMELIA *¿No es más que eso?* MARTIRIO *Estoy deseando que llegue noviembre, los días de lluvia, la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable.* AMELIA *Ya pasará y volverá otra vez.* MARTIRIO *¡Claro!* (Pausa.) *¿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.* (p. 215). El significante *corral* aparece 13 veces, *calor* 9 y *claro* 12. A veces lo hacen significativamente en contacto, como en la frase de Poncia: *Claro. Se empeña que con el calor que hace vaya a traerle no sé qué cosa de la tienda* (p. 207) o en la de Bernarda: *¡Trabadlo y que salga al corral!* (En voz baja.) *Debe tener calor* (p. 244). Huelga subrayar aquí, como en otros lugares del texto, la carga erótica de la palabra, carga develada por la propia Bernarda cuando pontifica diciendo que *Volver la cabeza [en la iglesia] es buscar el calor de la pana* (p. 151).

<sup>40</sup> ¿Cómo interpretar, si no, la repetición anafórica del adjetivo *claro* insistentemente puesto en boca de Poncia en este diálogo del acto segundo, diálogo que culminará con la advertencia hecha por Poncia *Abre los ojos y verás [...]* *Ahora estás ciega* (p. 227)?

BERNARDA *Angustias tiene que casarse en seguida.*

PONCIA *Claro;* hay que retirarla de aquí.

BERNARDA *No a ella. ¡A él!*

PONCIA *Claro,* ¡a él hay que alejarlo de aquí! Piensas bien.

BERNARDA *No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno.*

PONCIA *¿Y tú crees que él querrá marcharse?*

BERNARDA (Levantándose.) *¿Qué imagina tu cabeza?*

PONCIA *Él, claro,* ¡se casará con Angustias! (p. 226)