

Imágenes de lo femenino en *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca y en *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues

Imagens do feminino em *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca e em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues

José Francisco da Silva Filho¹

Resumen: Este trabajo tiene como objetivo analizar lo femenino en *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1898-1936) y en *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues (1912-1980) a través de imágenes relacionadas a la sexualidad y al cuerpo que asumen una importancia capital en la discusión sobre las obras. En ambos textos teatrales se evidencia el control corpóreo tanto en el traje negro que llevan las mujeres – especie de armadura protectora de lo masculino–, como en la mirada vigilante de los moradores de cada casa – el hogar como lugar de observación tiene el diseño parecido al panóptico foucaultiano. En nuestro estudio, tomamos como referencia teórica investigadores como Michel Foucault (2004), James Hillman (2000), Meri Torras (2007), entre otros.

Palabras Clave: Teatro. Femenino. Sexualidad. Cuerpo.

1. Las obras

Al estudiar la dramaturgia de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca nos hemos dado cuenta de que aunque haya en sus piezas una indiscutible riqueza temática, las imágenes de lo femenino asociadas el cuerpo y la sexualidad se han convertido en cuestiones recurrentes en sus diversas obras, especialmente en las dos que hemos elegido para este trabajo: *Dorotéia* (1949) y *La casa de Bernarda Alba* (1936).

La primera puede ser descrita sencillamente como la historia de una familia compuesta solamente por mujeres: tres viudas que viven solas (D. Flávia, Maura y Carmelita), la hija de D. Flávia (Maria das Dores, llamada Das Dores) y una prima de

¹ Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (Universitat Autònoma de Barcelona); Master en Literatura Iberoamericana (Universidad de Los Andes – Venezuela); UNEB/Campus V; jdasilvauneb@yahoo.com.br

las tres que vuelve al grupo familiar (Dorotéia). En esta obra rodriguiana, las viudas cubren sus cuerpos con luto cerrado y viven en una casa impenetrable, donde no hay habitaciones ni camas, sólo salas – lo que nos señala que la representación sexual será uno de los temas que desencadena el conflicto. Ninguna de las tres ha visto nunca a sus fallecidos esposos y tuvieron una náusea en la primera noche que se acostaran con ellos. Todas las mujeres de esta familia sufren la misma maldición: experimentan un malestar en las nupcias y nunca ven a ningún hombre. Esto se repite entre las mujeres de este clan desde que la bisabuela cometió el pecado de amar a un hombre y casarse con otro.

La pieza empieza con el regreso de la protagonista a su casa, situación que se reproduce en otras obras rodriguianas donde hay personajes femeninos que igualmente vuelven al ambiente hogareño tras haber cometido un delito: En *Os sete gatinhos*, Silene regresa a la familia cuando la expulsan del colegio por haber matado a paliza una gata; En *Álbum de familia*, Gloria también vuelve a la casa después que le echan del colegio interno debido a una relación lesbiana con otra estudiante.

Dorotéia– la única que escapó de la maldición familiar de la náusea – después de vivir fuera (prostituyéndose) y, por ser bella, en oposición a la fealdad de las primas, desencadenará un conflicto entre estas mujeres. Sus primas viudas le exigen que renuncie a su belleza y a las formas atractivas de su cuerpo para que sea aceptada en la familia, principalmente D. Flávia. Esta viuda es la que ejerce mayor poder sobre las primas y tiene una hija, Maria das Dores, que nació muerta pero sigue viva porque nunca se lo dijeron. Das Dores tiene un novio del pueblo llamado Eusébio da Abadia, quien será representado en la obra a través de un par de botines - personaje masculino metaforizado que enciende el deseo erótico contenido entre las viudas.

La segunda pieza estudiada también se compone solamente de personajes femeninos: cinco jóvenes solteras (Angustias, Magdalena, Amelia, martirio y Adela), una viuda autoritaria (Bernarda Alba) y su madre (María Josefa). Un dato curioso es que la pieza tuvo como base una viuda llamada Francisco Alba que existió y era vecina de la familia del escritor. García Morejón (1998, p. 212) en un libro presenta ese otro lado de la historia que relata doña María, una prima de García Lorca, la cual ha sido recogida por Claude Couffon.

Aunque en el conjunto de la producción dramática lorquiana, encontramos otras obras como *Mariana Piñeda*, *Bodas de Sangre* y *Yerma* en que las mujeres ocupan una posición central en la historia, en *La casa de Bernarda Alba*, diferentemente, desaparece por completo la presencia en escena de un personaje masculino.

Con la ausencia del marido, Bernarda pasa a ejercer el papel de jefe de la casa y obliga a sus hijas a que lleven sobre sus cuerpos el negro del luto. En esta obra de García Lorca, vemos que la casa se convierte en una cárcel donde todas pierden el derecho a vivenciar su sexualidad, al paso que se ven sometidas a las reglas de obediencia a esta madre viuda y de respeto a la memoria del padre fallecido. Angustias, la hija mayor que posee la herencia de su padre (primer marido de la viuda), está prometida a un caballero del pueblo llamado Pepe el Romano. Este joven, presencia circundante y nocturna fuera de los muros de la casa, se torna objeto de deseo de las hermanas, las cuales pasan a confrontarse entre sí, por tanto, el deseo sexual reprimido también está presente en el desarrollo de esta obra.

2. La sexualidad

Como toda familia conservadora, los miembros de las familias de Bernarda y Doroteía tienen que ser un modelo de honra a la sociedad y sus integrantes deben mostrarse como personas que valoran y mantienen vivos los valores morales. Sin embargo, en esencia, lo que veremos son dos familias cuyas mujeres poseen un fuerte deseo sexual y una predisposición a practicar actos considerados pecaminosos. En *Doroteía* la imposibilidad de ver a los esposos no impide a Maura y a Carmelita sentirse atraídas por lo masculino representado por un par de botines. De igual modo en *La casa de Bernarda Alba*, el sistema carcelario impuesto por Bernarda a sus hijas no sofocará el fuego prendido en el cuerpo de estas mujeres, principalmente en Adela, su hija menor.

Veamos algunas imágenes en la obra de García Lorca en que los personajes femeninos expresan de modo directo o indirecto su vínculo con el tema de la sexualidad: al describir el encuentro nocturno con Pepe el Romano en su ventana, Angustias confiesa: “Casi se me salió el corazón por la boca. Era la primera vez que

estaba sola de noche con un hombre” (p. 151)²; antes de esta escena, en el primer acto, Bernarda pega a esta hija porque estaba mirando a los hombres desde el portón de la casa en el día del funeral; cuando la Criada informa que Pepe viene por la calle, Magdalena es la primera en convocar a sus hermanas: “¡Vamos a verlo! (Salen rápidas.)” (p. 143); cuando Poncia le dice a Martirio que su hermana menor tiene algo, temblores, como si tuviese algo en el pecho, ésta contesta: “No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas” (p. 147), la misma Martirio a la que poco después encontrarán el retrato de Pepe metido en sus sábanas, lo que expresa un obvio sentido sexual; cuando se habla del encuentro a solas con un hombre como el ocurrido entre Angustias y Pepe, Amelia dice: “A mí me daría no sé qué” (p. 150); Poncia le aconseja a Adela dejar a Pepe y ésta contesta: “por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca” (p. 157); en el final del tercer acto, Martirio enseña a su madre las enaguas llenas de paja de trigo de Adela, prueba de que estuvo en el corral acostándose con Pepe; cuando María Josefa escapa de su habitación, explica a Bernarda: “Me escapé porque quiero casarme, porque quiero casarme con un varón en la orilla del mar...” (p. 146). Los ejemplos podrían multiplicarse, pero en cuanto a Bernarda vale la pena observar que ésta impone la castidad a sus hijas a pesar de haber vivido su sexualidad, casándose dos veces y procreando hijas en las dos relaciones. El sexo, por tanto, está presente en sus actos y se manifiesta de forma obsesiva como algo que se debe reprimir. Probablemente ello se debe, entre otras razones, a una experiencia sexual frustrante, ya que el acto sexual para la mujer de aquel momento tenía como meta esencial la procreación y no el placer.

En *Dorotéia* también existen muchas imágenes con referencias explícitas e implícitas a la sexualidad de las mujeres: cuando llega Dorotéia a casa, en la primera escena, D. Flávia exclama que la familia tiene dos mujeres que se llaman Dorotéia, pero hay una que se “Desviou” (p. 199)³, o sea, que dejó de ser honrada, lo que lleva a

² Todas las citas en este trabajo de la obra *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, corresponden a Ediciones Cátedra en Madrid, en el año 2004. Las páginas aparecerán entre paréntesis.

³ Todas las citas en este trabajo de la obra *Dorotéia* de Nelson Rodrigues que veremos a continuación se refieren a la edición de Editora Nova Fronteira, en el año 1981. Las páginas aparecerán entre paréntesis.

Dorotéia a replicar: “...Nunca fiz vergonha...E garanto que só um homem tocou em mim...” (p. 199); en seguida, la joven confiesa su experiencia sexual: “...minha preferência maior era para senhores de mais idade...” (p. 204); además de la referencia a los objetos del prostíbulo donde vivió Dorotéia, como un armario con espejo, el barreño y la jarra: “Havia um guarda-roupa com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...” (p. 202). Al analizar esta obra del brasileño, Brandão afirma: “A sexualidade como elemento que conspurca o corpo feminino é levado ao extremo do paroxismo por personagens que se recusam a qualquer manifestação de sexualidade” (BRANDÃO, 2006, p. 47).

Podemos dar destaque a la imagen de los botines desabrochados, símbolo del sexo masculino expuesto, que aparecen y perturban a las mujeres de la casa de Dorotéia: “CARMELITA (*fascinada*) – DESBOTOADAS? / MAURA (*no seu pavor*) – Desabotoadas, si...” (p. 227), como señala acertadamente Sábato Magaldi:

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

Tanto Lorca como Rodrigues revelan a través de diversas imágenes en sus obras una sexualidad retenida en el seno familiar donde sus componentes sufren, chocan entre sí y manifiestan una insostenible necesidad de vivir su sexualidad. Si como hemos visto, en *Dorotéia* es una maldición familiar la que imposibilita a las mujeres de este grupo realizar sus deseos, en *La casa de Bernarda Alba* será el poder de una madre conservadora que niega la necesidad sexual de sus hijas. Miguel García-Posada advierte que “La genialidad de Lorca ha residido, fundamentalmente, en convertir un drama rural en un drama del Poder. Con mayúsculas. Y no sólo, pues, del poder político. En Bernarda concurren, al mismo tiempo, el poder económico y social, pero también el religioso” (GARCÍA-POSADA, 1970, p. 148).

En las dos obras, existe una fuerte reprensión a las mujeres cuya práctica sexual es permitida siempre y cuando esté sometida a los modelos legitimados que encierra el sexo dentro de una habitación matrimonial, además de restringirlo a una función utilitaria: la reproducción humana.

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

Lógicamente, el tema de la virginidad femenina asume un valor notable en las sociedades tradicionales como el pueblo en el que viven los personajes de *La casa de Bernarda Alba*, dimensión que se muestra con la preocupación de Bernarda por mantener a sus hijas encerradas en la casa, lejos del peligro de lo masculino. Carmona Vázquez señala:

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

Al final de la obra, cuando se descubre que Adela no sigue virgen, su hermana Angustias le dice: “De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo. ¡Ladrona! ¡Deshonra de nuestra casa!” (203). Luego, su madre, preocupada por mantener la fachada de familia honorable y evitar los comentarios de la gente del pueblo, decide ocultar su acto, considerado ilícito y vergonzoso: “¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen” (205).

Revista *Lingua & Literatura*, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.

Recibido em: 16 jun. 2017
Aprovado em: 30 jul. 2017

Pretensión vana, porque el pueblo ya estaba enterado de que la deshonra había entrado en la casa de Bernarda, como se puede observar en un pasaje en que Poncia informa a aquella de que vieron a Pepe dejando su casa en la madrugada: “¡Ayer me contó mi hijo mayor que a las cuatro y media de la madrugada, que pasó por la calle con la yunta, estaban hablando todavía” (175).

Presente en algunas imágenes de *Dorotéia* – la náusea hereditaria y la propulsión al sexo –, la idea de que se heredan tanto los rasgos físicos como las cuestiones sexuales de los ancestros la encontramos también en *La casa de Bernarda Alba* a través de una madre como Bernarda, quien aunque ahora a sus sesenta años se muestra pudorosa, en la juventud vivió intensamente su sexualidad hasta el punto que contrajo matrimonio dos veces y tuvo hijos en las dos relaciones. Luego sabemos de un padre como el fallecido Antonio María Benavides, que en vida levantaba las enaguas de la criada de su hogar en el corral, como ésta señala: “Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!” (121). Gwynne Edwards apunta que “En la figura de Don Antonio, buscando en los abrazos a la criada una liberación de la cárcel que suponía la ahogante gazmoñería de Bernarda, tenemos un ejemplo expresivo de la fuerza de la pasión, que nos anticipará el camino que más tarde seguirán sus propias hijas” (EDWARDS, 1983, p. 335).

Por tanto, vemos que las hijas de Bernarda, de modo más o menos acentuado, van a heredar la sexualidad activa de sus progenitores, identificación que adquiere una dimensión asimismo espacial pues incluso será en el mismo corral de la casa donde por la noche la hija menor, al igual que su padre, va a tener sus encuentros amorosos clandestinos.

Al pensar en el tema del sexo en las dos obras notamos que éste se vincula a la idea de honor familiar ya que serán los valores convencionales los que marcarán la pauta en la mente y la vida de los personajes. Si en *Dorotéia* tenemos tres primas viudas encerradas en una casa sin habitación que imponen castigos a la prima como forma de redimir sus pecados y purificarse, en *La casa de Bernarda Alba* tenemos otra viuda obsesionada por la honradez familiar que encierra a sus hijas en la casa y no

permite la entrada de ningún hombre a fin de evitar que la deshonra penetre las paredes blancas del hogar⁴.

Sobre el sexo en *La casa de Bernarda Alba* subraya Nicolás Miñambres Sánchez: “El amor podría haber sido una salvación, pero tampoco es posible. Aparece bajo la forma de sexo, de atracción fatal. O, como en el caso de Pepe el Romano, como un burdo procedimiento para conseguir la fortuna de Angustias” (MIÑAMBRES SÁNCHEZ, 1991, p. 88). Otros momentos de la obra inciden en esta representación global del tema. Cuando Poncia habla con Bernarda sobre la conversación de los hombres en el patio de la casa, se presenta una nueva historia en *La casa de Bernarda Alba* relacionada con el sexo y que nos concreta su alcance tanto exterior como interior a la casa, el caso de Paca la Roseta que regresa a su domicilio casi de día tras vivir una noche de bacanal en el olivar: “Hablaban de Paca la Roseta. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron en la grupa del caballo hasta lo alto del olivar” (132). En otro fragmento asistimos a las brutales consecuencias de la represión social ejercida en nombre de las normas sociales vinculadas al código del honor, cuando la gente arrastra por las calles a la hija de la Librada, una madre soltera que mató a su bebé recién nacido y ocultó el cuerpo de su hijo hallado luego por los perros. La escena servirá para caracterizar las conductas de cada una de las mujeres, evidenciando el enfrentamiento entre Adela y el conjunto de su familia. Mientras Adela suplica que dejen escapar a la Librada, Martirio y Bernarda incitan a la gente a matarla: “BERNARDA (*Bajo el arco.*) ¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!” (179).

En *Dorotéia* tampoco el sexo queda relacionado a un sentimiento amoroso, incluso la maldición que lleva a las mujeres de esta familia a experimentar la náusea se debe a que su abuela, como ya hemos comentado antes, había contraído matrimonio con un hombre que no amaba⁵. Dorotéia explica que mantuvo relaciones con varios

⁴ Anderson Figueredo Brandão comenta sobre *Dorotéia*: “Observamos que o autor deu um peso considerável à obsessão pela pureza – ligada a negação do desejo sexual – que indelevelmente a mentalidade patriarcal instaurou no universo feminino” (BRANDÃO, 2006, p. 105).

⁵ De acuerdo a Nelson Luiz Romeiro da Silva: “O romantismo negado aparece em toda sua força: o pecado contra o amor é tão grande, para Nelson Rodrigues, que ele não se volta apenas contra quem o comente, mas o mostra transmissível de geração para geração. Pecado que está bem de acordo com o aforisma de que não solidão mais vil que a do sexo sem amor. O enigma-problema, em *Dorotéia*, cuja

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

3. El cuerpo

Las imágenes del cuerpo, sometido a las normas sociales y a las condiciones físicas naturales, asumen una importancia capital para discutir la sexualidad femenina en las obras estudiadas⁶. Entre el mundo interior donde habita el impulso sexual y el mundo exterior que está regido por leyes represoras, están los cuerpos calientes de estas mujeres que viven en constante lucha por silenciar sus deseos íntimos. Tanto en *Dorotéia* como en *La casa de Bernarda Alba* las formas femeninas deben ser ocultadas para no despertar ningún tipo de aspiración sexual. El traje negro que visten las mujeres en las dos obras les sirve como una armadura, como una especie de protección de la mirada de lo masculino, conservándolas castas: “...D. Flávia,

confissão é arrancada pelas próprias primas (personagens), é que até então jamais sentira a náusea familiar, sintomática e histérica antítese do orgasmo” (SILVA, 2006, p. 70-71).

⁶ Para una profundización en los estudios del cuerpo en la cultura y sociedad contemporáneas pueden consultarse las publicaciones del Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad (cos i textualitat) vinculado a la Universidad Autónoma de Barcelona y dirigido por la Dra. Meri Torras.

Carmelita e Maura – Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina” (p. 197); “En ocho años que dure el luto no ha entrar en esta casa el viento de la calle” (p. 128).

Si en la obra del brasileño la imagen del rojo vestido de Dorotéia se vincula a su vida de prostitución, el color blanco presente en diversos momentos de la obra lorquiana suele simbolizar, como es tradicional, la pureza, pero se muestra con un valor polivalente asociado a valores religiosos y pasionales, nueva síntesis de la dialéctica entre Eros y Tanatos: la oveja que María Josefa lleva en sus brazos en el final de la obra; el blanco del caballo garañón que da coces contra el muro de la casa en el inicio del tercer acto; las enaguas blancas que lleva Adela en su encuentro nocturno en el corral; el blanco de la piel de la hija menor de Bernarda (“...no quiero perder mi blancura en estas habitaciones”, p. 142); o el traje blanco de doncella con el que probablemente vestirán a Adela después de muerta (“Llevala a su cuarto y vestirla como una doncella”, p. 205)⁷. El vestido negro de las primas viudas en *Dorotéia* también sirve para taparle la vergüenza por poseer un cuerpo desnudo bajo las ropas, como si éste fuera algo maldito “É também esta a nossa vergonha eterna! (*baixo*) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa...” (207). Esta cuestión nos aporta el retrato de unas mujeres atormentadas por su fijación en que el cuerpo era un instrumento pecaminoso, llevando incluso a la otra Dorotéia, como comenta D. Flávia, a suicidarse: “A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...” (207). El traje negro tanto de las tres primas de Dorotéia como el de Bernarda y sus hijas está en sintonía con la condición de castidad en que estas mujeres viven. El vestido rojo que lleva Dorotéia durante toda la obra del brasileño y el vestido verde que se pondrá Adela en una escena del primer acto corresponden al estado espiritual de las dos mujeres: la vida sexual libre de la primera: “...Vestida de vermelho, como as profissionais do amor, no principio do século” (198); el deseo de abandonar la opresora casa y de entrar en contacto con la naturaleza externa de la segunda: “me pondré mi vestido verde y me

⁷ En relación con este color, Antonio F. Cao señala que el blanco simboliza la pureza: “Bernarda expresa, por medio del blanco, su aversión a una sensualidad que ella considera desvergonzada e indigna de la clase social a la que se enorgullece de pertenecer” (CAO, 1984, p. 97).

echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!” (142), lo que convierte la ropa en un distintivo plural tanto de sumisión como de rebeldía. También en los textos se hace mención a otras prendas que cubren el cuerpo femenino que se vinculan a una dimensión sexual. En *La casa de Bernarda Alba* Martirio hace referencia a la ropa íntima de la mujer: “Pero me encanta la ropa interior. Si fuera rica la tendría de Holanda” (159), mientras que en *Dorotéia* la vemos relacionada con la vida de prostitución de la protagonista “...liga com manograma... combinação cor-de-rosa, guarnecida de renda preta...” (202).

En relación a la inspección de lo masculino sobre el cuerpo femenino, los dos dramaturgos problematizan la cuestión al incidir en que la mirada como mecanismo de control, su dimensión panóptica, se aplica entre las propias mujeres. En ambas obras las mujeres están sometidas a una rígida vigilancia y control por parte de cada una de ellas, que miran y niegan entre sí la libertad sexual. En su reflexión sobre el cuerpo y/en la sociedad, Meri Torras señala:

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

Los personajes en *Dorotéia* viven en constante estado de alerta para que el cuerpo, propio y ajeno, no caiga en la tentación: “Nunca dormimos...” (p. 206). D. Flávia es la que ejerce mayor dominio sobre la vida sexual de las mujeres de la casa y no duda en eliminar a sus primas viudas cuando sospecha que están cediendo a la tentación. Maura y Carmelita serán muertas por D. Flávia porque sienten fascinación por los botines que representan a lo masculino, como subraya Sábato Malgadi, “A morte veio como castigo para o extemporâneo impulso sexual de Maura e Carmelita” (1981, p. 33). Será ella, la prima mayor, quien proponga el castigo corporal a Dorotéia pues cree que solamente eliminando la belleza de su cuerpo, ésta logrará la purificación anhelada. “D. FLÁVIA (*num crescendo*) – Renegarias a tua beleza?

Serias feia como eu, com todas as mulheres da família?” (p. 212)⁸. Y le sugiere que busque a Nepomuceno para contraer sus llagas: “Basta procurar Nepomuceno... Nada mais” (p. 215). Conforme Anderson F. Brandão “O universo dramático de Nelson Rodrigues estava eivado de referencia a doenças físicas que transcendiam o espaço restrito do corpo e atingiam o espaço da mente, do comportamento, da moralidade”. (BRANDÃO, 2006, p. 114). Y añade que la cuestión de las enfermedades físicas era muy recurrente en Río de Janeiro de los años 40, cuando los periódicos daban más énfasis a venta de medicamentos que a la divulgación de investigaciones científicas. En relación a la alusión a cuestiones del cuerpo relacionada a la mente, podemos apuntar en *Dorotéia* la náusea (las primas viudas), las llagas (Dorotéia), la descomposición (hijo de Dorotéia muerto) y la putrefacción (Dorotéia y D. Flávia).

En *La casa de Bernarda Alba* igualmente vemos a las hermanas espiando día y noche los pasos y el cuerpo de las otras para no permitir que vivan su sexualidad. Ello se nota en un pasaje cuando Adela habla de Martirio “Me sigue a todos lados. A veces se asoma a mi cuarto para ver si duermo. No me deja respirar. Y siempre: ‘¡Qué lástima de cara!’, ‘¡Qué lástima de cuerpo que no vaya a ser para nadie!’ ¡Y eso no! Mi cuerpo será de quien yo quiera” (p. 155). La vigilancia constante para que los cuerpos se mantengan inmaculados no es sólo entre las hermanas, sino además de la madre en relación a las hijas. “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos y hasta que me muera” (p. 177). Esta incesante mirada sobre el otro se extiende al ámbito social en la obra, como se nota en las aclaraciones que hace Poncia sobre los habitantes del pueblo: “En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondidos” (p. 173), y en seguida comenta, al hablar sobre Angustias y su novio “Ayer me contó mi hijo mayor que a las cuatro y media de la madrugada, que pasó por la calle con su yunta, estaban hablando todavía” (p. 175). Sobre el tema de la vigilancia sobre los cuerpos como forma de poder disciplinario comenta Michel

⁸ En un análisis psicoanalítico C. Martuscello afirma que “Nelson utiliza esta inversão de valores para remarcar a repressão sexual em todos âmbitos ou possibilidades de aparecimento da sexualidade, ressaltando a feiúra, a doença, os sacrifícios e todos sofrimentos em geral como valores sempre perseguidos por elas como meio de exegese e ascese espiritual purificadora dos pecados do sexo” (MARTUSCELLO, 1993, p. 96).

Foucault: “O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam” (FOUCAULT, 2004, p. 143).

Podemos percibir en las dos obras que el deseo corporeizado de un ser deseante por otro deseado simboliza algo mayor. García-Roza, al hablar del deseo, señala que para la teoría del psicoanálisis el Deseo es distinto de la concepción biológica de necesidad puesto que ésta aspira a un objeto concreto que traerá satisfacción, en cambio, para el psicoanálisis éste puede hasta realizarse con algunos objetos pero nunca se satisface; y agrega: “O objeto do desejo é uma falta e não algo que propiciará uma satisfação, ele é marcado por uma perversidade essencial que consiste no gozo do desejo enquanto desejo” (GARCÍA-ROZA, 1988, p. 144). La fascinación de las viudas Maura y Carmelita por Eusébio, representado a través de un par de botines en *Dorotéia*, no significa que quieren simplemente el cuerpo del prometido de Das Dores, sino que simboliza el deseo velado y negado por lo masculino que no pueden tampoco contemplar. La atracción de Adela por Pepe el Romano no se restringe a un deseo de poseer físicamente a un joven de su pueblo, sino que representa la conquista de un cuerpo prohibido y deseado por otras (sus hermanas). Queremos decir que este deseo nace por el hecho de existir un límite, o sea, si no hubiera la negación no habría una voluntad tan intensa, ni tampoco una trasgresión – como en el Edén.

4. Consideraciones finales

Como hemos visto a lo largo de este estudio sobre las imágenes de lo femenino en *La casa de Bernarda Alba* y en *Dorotéia*, la represión de las inclinaciones naturales será el motivo del conflicto de los personajes y el desacato a las normas impuestas recae en una punición sobre lo corpóreo. En la obra del brasileño las mujeres se destruyen en una secuencia de parricidios – D. Flávia estrangula a sus hermanas y lleva a su hija a una segunda muerte como forma de castigo. La obra termina cuando D. Flávia y Dorotéia empiezan a pudrirse – “Vamos apodrecer juntas” (p. 253), lo que confirma la destrucción de las mismas, pero de forma lenta. Igualmente en la obra lorquiana, Adela, el único personaje que decide vivir su sexualidad, aunque ello

resulta un acto ilícito, tendrá un final trágico, se ahorca. Podemos observar que el precio por ir en contra a las rígidas leyes que reprimen la sexualidad muchas veces recae sobre el cuerpo a través de muerte (estrangulación de las primas Carmelita y Maura), auto punición (ahorcamiento de Adela) y enfermedades (las llagas en Dorotéia).

En un primer momento podemos afirmar que las dos obras refuerzan la imagen de la mujer pura y religiosa en oposición a la mujer impura y profana⁹: en la obra del brasileño tenemos tres viudas que asumen este modelo ideal de mujer casta en contraste con la pecadora y prostituta Dorotéia; en la pieza del español vemos a una madre (Bernarda) que impone la honradez a sus hijas de forma extrema. No obstante, consideramos que más allá de la contradicción entre las imágenes de virgen-prostituta o ángel-demonio, las obras plantean la cuestión del rechazo a lo femenino. A nuestro modo ver, tanto el cuerpo atractivo de Dorotéia y el cuerpo sin curvas de las primas viudas tienen como marca callar su naturaleza de mujer, bien como los cuerpos cubiertos de oscuridad de las mujeres en *La casa de Bernarda Alba* representan la propensión a ocultar la esencia femenina. James Hillman analiza que la idea de inferioridad femenina se basa en argumentos fisiológicos y se reproduce a lo largo de la historia desde la Antigüedad hasta el psicoanálisis y señala:

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

⁹ Adrienne Rich habla de dos nociones del cuerpo femenino: “A fin de mantener estas dos nociones, cada una en su contradictoria pureza, la imaginación masculina ha debido dividir a las mujeres, para vernos y obligarnos a nosotras mismas a considerarnos polarizadas en buenas o malas, fértiles y estériles, puras o impuras” (RICH, 1996, p. 73). Estamos de acuerdo con Rich cuando señala la existencia de esta visión dualista, sin embargo consideramos que esta imagen no está solamente en la imaginación masculina, sino además en la de la mujer también. Incluso ella misma lo asume al decir que las mujeres se ven polarizadas.

Los textos nos muestran que el problema de abuso de poder no se soluciona cuando el poderío cambia de las manos de un hombre (patriarca) a las de una mujer (matriarca) ya que las dos madres gobiernan sus hogares con autoritarismo, subordinando a sus hijas a su mando. Sobre ello, señala Riane Eisler: “Pero el matriarcado no es lo opuesto al patriarcado. Más bien es la otra cara de un modelo dominador de sociedad, en el que se estructuran las relaciones humanas según el principio de jerarquía, empezando con la situación superior de una mitad de la humanidad sobre la otra” (EISLER, 1993, p. 61-62).

El análisis de las dos obras ha suscitado muchas interrogantes y apunta la necesidad inminente en recuperar la representación del ser femenino que ha sido asociado históricamente a inferioridad, suciedad y pecado, fomentando el rechazo a lo femenino tanto en la psique masculina como femenina.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo analisar o feminino em *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca e em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues através de imagens relacionadas à sexualidade e ao corpo que assumem uma importância capital na discussão sobre as obras. Em ambos textos teatrais se evidencia o controle corpóreo tanto no vestido negro que usam as mulheres – espécie de armadura protetora do masculino -, como no olhar vigilante dos moradores de cada casa – o lar como lugar de observação tem o desenho parecido ao panóptico foucaultiano. Em nosso estudo, tomamos como referência teórica investigadores como Michel Foucault (2004), James Hillman (2000), Meri Torras (2007), entre outros.

Palavras-chave: Teatro. Feminino. Sexualidade. Corpo.

Referencias

BRANDÃO, Anderson Figueredo. *O teatro desagradável de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, 2006. Tesis de doctorado. UFRJ.

CAO, Antonio F. *Federico García Lorca y las vanguardias: hacia el teatro*. London: Tamesis, 1984.

CARMONA VÁZQUEZ, Antonia. Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores. In: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Gredos, 1983.

Revista Língua & Literatura, v. 19, n. 34, jul./dez. 2017.

Recebido em: 16 jun. 2017
Aprovado em: 30 jul. 2017

- EISLER, Riane. La transformación social y lo femenino: de la dominación a la colaboración solidaria. In: Connie Zweig (Ed.). *Ser Mujer*. Barcelona: Kairós, 1993. p. 53-56.
- FEAL, Carlos. *Lorca: tragedia y mito*. Ottawa: Dovehouse, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis/RJ: Vozes, 2004.
- GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004.
- _____. *Teatro Completo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2012.
- GARCÍA MOREJÓN, Julio. Lorca en Brasil. In: *Federico García Lorca – La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: Cena Un, 1998.
- GARCÍA POSADA, Miguel. *García Lorca*. Madrid: EDAF, 1970.
- GARCÍA-ROZA, Luis Alfredo. *Freud e o inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.
- HILLMAN, James. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- MAGALDI, Sábado. Introdução. In: Nelson Rodrigues. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 13-48. v. 2.
- MARTUSCELLO, Carmine. *O teatro de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- MIÑAMBRES SÁNCHEZ, Nicolás. *Valle-inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*. Madrid: Anaya, 1991.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer – la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Cátedra, 1996.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. v. 2.
- SILVA, Nelson Luiz Romeiro. *A farsa sincera – O tragicômico na crônica rodrigueana*. Rio de Janeiro, 2006. Tesis de doctorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- TORRAS, Meri. El delito del cuerpo - De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia. In: *Cuerpo e identidad*. Estudios de género y sexualidad. Bellaterra (Barcelona): Edicions UAB, 2007. p. 11-15.