



***Desire Under the Elms* y *La Casa de Bernarda Alba*: análisis comparado de dos dramas rurales**

Emilio José Álvarez Castaño
Universidad de Sevilla

Hipertexto

El presente trabajo pretende mostrar los puntos comunes que tienen dos piezas teatrales como *Desire Under the Elms* (1924) de Eugene O'Neill y *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. La diferencia de años que hay entre una y otra podría hacernos pensar en una posible lectura y posterior influencia de la obra de O'Neill sobre la del escritor español. Aunque éste no es el objeto de nuestro estudio ni sabemos de ningún trabajo que haya indagado sobre este aspecto, se nos antoja más que complicada dicha influencia, no porque Lorca no pudiera conocer la pieza de O'Neill sino porque, al leer ambas obras, la impresión que se obtiene es que existen puntos en común en dos tramas diferentes más que una deuda de una sobre otra. Como dato clarificativo está el hecho de que mientras O'Neill se basó en las relaciones de su propia familia para construir su obra, Lorca tomó como punto de partida para la suya la figura de Francisca Alba y sus hijas, vecinas de Lorca en la casa que tenía el escritor granadino en Valderrubio.

En lo que se refiere al contexto social de la época hay que destacar que el inconsciente del artista moderno de principios de siglo ha sido dirigido por la influencia de la investigación psicológica. Ese movimiento del mundo exterior hacia el interior encontró su mejor expresión en la obras de Freud y Young (Madran 450), algo a lo que aludiremos más tarde.

Una vez dilucidado este punto, y antes de entrar en la discusión de los diferentes aspectos que comparten ambas piezas teatrales, cabría preguntarnos ante qué tipo de obras estamos. O'Neill en el subtítulo de *Desire Under the Elms* no nos aclara mucho la cuestión al decirnos que se trata de "a play in three parts" pero en su lectura hay más elementos dramáticos que trágicos. Más complejo es el caso de *La casa de Bernarda Alba*. Si dedicamos unas palabras a esta cuestión es porque el propio Lorca era muy escrupuloso a la hora de calificar a sus piezas teatrales ya que tras el título de cada una de ellas indicaba una etiqueta. Centrándonos en sus últimas obras teatrales se nos dice que *Bodas de sangre* es una tragedia, *Yerma* es un poema trágico, *Doña Rosita la soltera* es un poema granadino del Novecientos y *La casa de Bernarda Alba* es un "drama de mujeres en los pueblos de España". Hay una diferencia entre la tragedia y el drama puesto que, aparte de las cuestiones formales como el uso de coros y la intención del verso, la fatalidad en *Bodas de sangre* y *Yerma* viene dada por el trágico destino

“naturalístico” de las protagonistas, la Madre y Yerma, y no de los agentes sociales, mientras que en *La casa de Bernarda Alba* deriva del conflicto histórico-social, “realístico” (Del Monte 146-147). El realismo del lenguaje y ciertas expresiones cómicas, sobre todo dichas por Poncia, también son elementos propios del drama más que de la tragedia.

Teniendo en cuenta que la trama de ambas obras se desarrolla en su totalidad en una casa que, además, está situada en un pueblo y en una posición de aislamiento con respecto al mundo circundante, hasta tal punto de hacer de este aspecto un rasgo a destacar dentro del argumento, podríamos especificar un poco más y afirmar que estamos ante “dramas rurales”, aunque no del tipo *La malquerida* de Jacinto Benavente. García Lorca trastoca el arquetipo de la figura de la madre que en una obra como *La malquerida* nos la presenta desde la visión conservadora, es decir, como base de la institución familiar. Lorca descubre en su planteamiento lo que hay tras esa imagen edulcorada, puesto que dichas madres son las primeras víctimas del orden patriarcal que ellas mismas defienden (Doménech 192-193).

Si estamos, pues, ante obras que pueden recibir la etiqueta genérica de “drama”, no es menos cierto que hay rasgos de tragedia. Resulta absolutamente hiperbólico el luto que Bernarda Alba le impone a sus hijas, de la misma forma que parece improbable, por no decir imposible, que una mujer, en este caso Abbie, por mucho que ame a su pareja acabe matando al hijo de ambos para demostrarle así el amor que le profesa, sobre todo si pensamos que el personaje que puede “sobrar” en el trío protagonista de *Desire Under the Elms* es Ephraim y, puestos en una supuesta obligación de matar a alguien él debería de ser el “sacrificado”.

En líneas generales se podría decir que la dicotomía autoridad-libertad está presente en las dos obras que nos ocupan. También se han apuntado otros binomios que nos serán de utilidad como realidad-deseo, represión-rebeldía, etc. En el caso de Lorca los excesos autoritarios de Bernarda en todos los aspectos, incluido el que se refiere a la relación de sus hijas con Pepe el Romano, encontrarán las respuestas más variadas que irán desde la frustración y la sumisión a una rebeldía que acabará en la muerte. En *Desire Under the Elms*, pese a que también está presente en el argumento un componente sexual, es de diferente índole ya que el autoritarismo se centra más en la lucha egoísta por la posesión de la casa, lucha que culminará no sólo con la pérdida del hijo y de la casa por parte de Eben y Abbie, sino con el posterior castigo público por el mal hecho, que significará al menos su consecuente pérdida de libertad.

Claro que la cuestión de la autoridad nos lleva a hablar de otros cuatro asuntos también presentes en ambas obras, como son: la moral tradicional y las presiones sociales, el orgullo diferenciador, la erótica del poder y la condición de la mujer.

Ofrece pocas dudas afirmar que la moral tradicional está representada por Bernarda Alba y Ephraim Cabot. Ambos son personajes de un carácter recio, son fuertes pese a su vejez, los dos se han casado dos veces (en el caso de Ephraim contraerá matrimonio en una tercera ocasión) y poseen fuertes convicciones personales y religiosas. La diferencia que existe entre ellos es que, dentro de esta moral que tratan de salvaguardar, moral naturalmente impuesta por la sociedad a lo largo de los años, Bernarda presta más atención que Ephraim al “qué dirán”. Se podrá argumentar que la razón de ello es que mientras la casa de Bernarda, al estar dentro del pueblo y no aislada del mismo como la de Ephraim, está más expuesta a

que los vecinos escuchen y miren con la intención de saber qué está ocurriendo en el interior de su hogar, pero no es así. La situación de la casa no es la justificación sino las propias ideas de estos dos personajes ya que mientras Bernarda se interesa por saber la vida de los vecinos y lo que cuentan, Ephraim muestra poco interés en ello, sus preocupaciones son otras: la casa, el trabajo y la soledad, de la que tanto se queja.

Pero si Ephraim se queja de su soledad tampoco parece disfrutar de manera especial cuando está acompañado por sus vecinos en la celebración del nacimiento del que cree que es su hijo. Esto es debido a ese orgullo diferenciador que antes hemos mencionado y que es consecuencia lógica de ese papel de guardián de los valores tradicionales que representan tanto Bernarda como Ephraim, hasta el punto de sentirse superiores a los demás. En el caso de Ephraim marca diferencias con Eben llegando a insultarle repetidas veces durante la obra e incluso tiene una pelea física con él consiguiendo derrotarlo, algo de lo que se jacta, lo que nos habla de su competitividad. Recuérdese si no el momento de la fiesta en el que termina de bailar y les dice a sus invitados que les ha ganado a todos. Pero, a pesar de esto, también les advierte para que no se burlen de Eben porque, pese a lo que se diga, es su sangre y, según Cabot, es mejor que todos ellos. Bernarda también llega a la agresión física con Angustias. Cuando ésta se empolva la cara Bernarda la golpea y la califica de “suavona”. Pero por otro lado llega a afirmar de sus hijas que “no hay a cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase” (García Lorca 807). La diferencia es, por tanto, entre ella y sus hijas y todos los que no sean de su rango social, como es el caso también de Poncia y la criada.

Esto no quiere decir que Bernarda Alba respete la libertad de elección en las vidas de sus hijas, sino más bien lo contrario, y es aquí donde entra la cuestión de la erótica del poder. Al convertirse Bernarda, después de la muerte de su marido, en la “cabeza de familia”, se siente en la situación de controlar todo lo que ocurre en la casa, incluidas sus hijas, por eso afirma: “¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!” (García Lorca 819) Este deseo por controlar hasta el más mínimo detalle se convertirá en una obsesión al llegar a decir “mi vigilancia lo puede todo” (García Lorca 867), claro que, como sabemos, más que dominar cualquier situación indeseable que pueda ocurrir el efecto que consigue es justo el contrario, excitar las ansias de libertad. La erótica del poder es un tema en el que, referido a *Desire Under the Elms*, aparecen insertos los tres personajes principales en su intento por conseguir la propiedad de la casa. Éste va a ser el asunto primordial del argumento de la obra, de tal forma que los personajes que no están inmersos en la lucha por la granja van a perder protagonismo. Es el caso de Simeon y Peter, quienes sólo aparecen en la obra en la primera parte y desde el comienzo están diciendo que se piensan marchar a California a buscar oro. Es decir, que, pese a que no luchan por la granja, no están exentos de un deseo de enriquecerse. Esta posibilidad de irse a California también la llegan a mencionar Eben y Cabot. El mismo Cabot, cuando se va a quedar solo en la granja al no tener posibilidades de irse a California, dice en una nueva demostración de egoísmo que piensa quemar la granja para que nadie más sea su dueño. El otro personaje secundario que merece ser destacado es el del sheriff quien, al ver la situación del viejo Ephraim, dice que ojalá le perteneciera la granja porque es muy bonita, lo que hace que continúe el ciclo de lucha posesiva por la casa.

Y, obviamente, el tema del autoritarismo también incide en la condición de la mujer, aspecto éste que se puede apreciar de una forma mucho más clara en *La casa de Bernarda Alba* que en *Desire Under the Elms*, al ser la pieza de Lorca una obra sólo de mujeres. Aspectos como el doble código sexual o la observancia rigurosa del luto, que a su vez está dentro de un doble comportamiento social en general, están presentes en *La casa de Bernarda Alba* y contra ambos lucha la rebelde Adela hasta el punto de que su insumisión a las ideas impuestas la llevará al desenlace fatal del suicidio. Menor importancia tiene este mismo tema en la obra de O'Neill. Es un hecho significativo que cuando Abbie llega a la granja una de las primeras cosas que hace, aparte de decir que la casa es suya, es ir a fregar los platos cuando no es ella quien los ha ensuciado. Aparte de que O'Neill terminó *Desire Under the Elms* en 1924, cuando, como es obvio, había unas ideas muy distintas a las de ahora, también hay que recordar que el dramaturgo norteamericano nos sitúa la acción de esta obra en 1850, cuando las mujeres tenían aún menos posibilidades que en el primer cuarto del siglo XX. De todas formas, este detalle de ir a lavar los platos más que denunciar la situación de la mujer es un gesto adicional que está dentro de la lucha posesiva por la granja en una escena en la que todas reclaman como suya la casa y donde los posesivos se marcan muchas veces de forma tipográfica en el texto por medio de cursivas, lo que tiene un lógico equivalente fonológico a la hora de la representación.

Todos estos asuntos tienen lugar dentro de un espacio físico muy concreto: una casa. En ambas obras vamos a ver una línea divisoria clara entre la casa, el mundo interior, y el mundo exterior, con las implicaciones que ambos tienen.

El mundo interior es el que se nos presenta, el que vemos todo el tiempo. Tanto en una obra como en la otra toda la acción se desarrolla en el interior de una casa. Las referencias que tenemos del mundo exterior son indirectas. Claro que la casa va a tener un valor distinto para los personajes de *Desire Under the Elms* que para las hijas de Bernarda. La casa en la pieza de O'Neill, que se nos presenta oprimida y al mismo tiempo protegida por los olmos, va a ser un símbolo de poder, por eso Ephraim, Eben y Abbie lucharán por ella creyéndose los tres con toda la razón para reclamarla. Distinta visión tienen de ella Simeon y Peter, que no dudan en salir de allí en cuanto se les presenta la primera oportunidad. Suponemos que, por la mentalidad que tienen, también son personajes "molestos" para el autor en tanto que tienen poco o nada que decir en la cuestión central de la lucha por la granja, por eso O'Neill los quita de escena cuanto antes y, desde que se retiran en la primera parte de la obra, ya no volverán a aparecer más. Si las hijas de Bernarda hubiesen tenido una ocasión como la que gozaron Simeon y Peter tampoco lo hubiesen dudado. La casa en la que ellas viven es calificada de "convento", "presidio" e incluso "infierno", es un espacio cerrado y atosigador. Ante esta situación, la única vía de escape es la que intenta Angustias: el matrimonio. Por eso llega a decir: "afortunadamente pronto voy a salir de este infierno" (García Lorca 822).

Frente a este mundo encorsetado en que viven las hijas de Bernarda está el mundo exterior. Si la casa es el mundo del silencio fuera de ella están los ruidos, los ecos, los rumores, los cantos, el sonido de los cascos del caballo, el silbido de Pepe. Elementos algunos de ellos que están apuntando a un referente sensual y por los que las hijas de Bernarda se ven atraídas de manera inevitable. En este mundo exterior también aparecerán personajes como Paca la Roseta, los segadores, "la mujer vestida de lentejuelas" y la hija de la Librada. Pero también vamos a observar

elementos de presión ya que además es el mundo del “qué dirán”, las convenciones y las críticas, algo que se puede personalizar en las vecinas y las criadas. Toda esta riqueza de sonidos e implicaciones no encuentra equivalencia en *Desire Under the Elms*. Ya hemos señalado la presencia de los vecinos del pueblo en la fiesta, a la que hay que unir la llegada del sheriff y sus dos acompañantes al final de la obra, es decir, que, aparte de existir ese elemento no sólo de crítica sino también de burla, ausente ésta en *La casa de Bernarda Alba*, está además un componente de autoridad. Además de estas visitas, el mundo exterior, del que también hay una referencia al sacerdote de New Dover, aporta a Eben la noticia de la boda de su padre y es, como en el caso de la obra de Lorca, un lugar de connotaciones sensuales, pues allí vive Minnie. Una vez que Abbie llega a la casa no vendrán más rumores a la granja y Minnie cobra cada vez menos importancia.

Si, como ya se señaló, el concepto de autoridad se presenta como uno de los asuntos más importantes, la encarnación de estas ideas la tenemos en dos personajes de la fuerza de Bernarda y Ephraim. La propia significación del nombre de Bernarda, “con fuerza de oso”, ya es indicativa. Bernarda Alba llega a ser durante la obra sinónimo de represión, es la guardiana de unas convenciones morales y sociales en las que prima más el parecer que el ser, llegando, por otra parte, a establecer una clara división de papeles entre hombres y mujeres tanto en el plano laboral -“hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón” (García Lorca 802)- como en el sexual, en el que las mujeres deben ser honradas y recatadas mientras que a los hombres, como dice Adela, “se les perdona todo” (García Lorca 836). La observancia rigurosa de estas reglas por parte de ella y su imposición de las mismas sobre sus hijas hará creer a Bernarda que son de una condición superior al resto, de ahí ese orgullo diferenciador que también señalábamos con anterioridad. Bernarda, ante la muerte de su segundo marido, se ve al frente de la casa teniendo que velar por el futuro de sus cinco hijas. Ahora todo el mando de la casa será para ella sola, por eso lleva siempre un bastón. Su lenguaje se va a plagar de órdenes y prohibiciones de tal manera que alcanzará extremos irracionales, de hecho habrá un momento en el que afirme: “no pienso [...] Yo ordeno” (García Lorca 846).

Cabot es el personaje más odiado en la obra de O’Neill. Etimológicamente su nombre significa “el fructífero” y no en vano ha tenido tres hijos, pero también hay cierta ironía en todo ello puesto que ahora, ya en vejez, no puede tener más. Sus tres hijos hablan mal de él y Abbie se ha casado con él sin amarlo. Es una figura patriarcal y, a pesar de todo lo que se dice de él, el único dueño de la granja durante toda la obra. De todas formas, el autoritarismo de Ephraim Cabot es más matizado y no llega a los extremos que alcanza el de Bernarda Alba. Son situaciones diferentes. Como ya se ha dicho, Ephraim no está pensando en los comentarios de sus vecinos. Su preocupación mayor es preservar su dominio sobre la casa. Enlaza, eso sí, con Bernarda en conservar unos valores tradicionales, sobre todo los religiosos. Por eso se debe destacar la presencia del mundo religioso en Cabot: cuando Simeon y Peter se marchan pide a Dios que castigue a sus desobedientes hijos; dice de Eben, entre otras cosas, que es blasfemo y, en referencia a su relación con Minnie, le dice que es un pecador al que la lujuria le come el corazón; considera la venida del hijo como una bendición de Dios y le pide a Abbie que rece para sea así; cree escuchar la voz de Dios y actuar conforme a ella; cuando Cabot se entera que el hijo que tuvo Abbie, además de estar muerto, no es suyo, su reacción es decirle a Abbie que el juicio de Dios y el de los hombres caerá sobre ellos. Pero, centrándonos en la cuestión del hijo, a Ephraim le ilusiona esta idea

porque, ante la marcha de sus dos hijos mayores y la poca consideración que demuestra tenerle a Eben, un nuevo hijo sería una forma de perpetuar su dominio sobre la granja incluso más allá de la muerte. Sería también, por qué no, un remedio para esa soledad que le abate, y es que Ephraim es consciente de sus puntos débiles. Pese a que se siente fuerte y dice que vivirá cien años (tiene setenta y cinco) sabe que es mayor y que él solo no puede llevar la granja. Muestra de esta debilidad la tenemos al final de la obra cuando, al ver que Abbie y Eben son detenidos, piensa que él solo no va a poder asumir todo el trabajo de la finca, y más a su edad. Esta debilidad se ve también en las burlas y engaños a los que es sometido, algo impensable de concebir en Bernarda Alba. Es cierto que Adela logra transgredir esas normas rígidas que impone su madre pero se trata más bien de una desobediencia o ruptura de reglas, Adela no llega a mofarse de ella. En cambio, Cabot sí es objeto de mofas y engaños: Simeon y Peter se burlan tontamente de él cuando dejan la casa y le dicen que se marchan a California; Abbie no sólo se ha casado con él con el único objetivo de conseguir la granja, sino que, después de un enfrentamiento con Eben, le dice que quiere tener un hijo suyo para arrancarle así la promesa de heredar la casa; a la mañana siguiente de la noche que Eben pasó con Abbie, Eben le dice a su padre que él es el dueño del gallinero; y ya por último hay que mencionar las burlas de los invitados a la fiesta que da Cabot. Ephraim es un personaje patriarcal aunque no en la misma medida en que Bernarda Alba es matriarcal, claro que también resulta complicado encontrar un personaje con igual o mayor fuerza que Bernarda Alba.

Pero no nos debemos olvidar del resto de personajes que conforman esos dos cuadros paralelos que estamos describiendo. Ya hemos visto que la casa va a afectar de una manera u otra a casi todos ellos.

En el caso de las hijas de Bernarda Alba la casa es un ámbito de reclusión del que desean salir. Todas, en distintas formas, muestran interés por el mundo exterior, con las implicaciones que ya hemos visto que ello conlleva. Antes vimos que para Angustias, la hermana mayor ya entrada en años para un primer matrimonio, su posible boda con Pepe sólo es una justificación para salir de la casa, no está ilusionada ni hay pasión en ella. Magdalena y Amelia, pese a que también desean salir, son sumisas y están resignadas, con lo que le crean pocas molestias a su madre. Distinto es el caso de las dos hermanas pequeñas. Por un lado Martirio, que pudo haberse casado si no lo hubiese impedido su madre y que no oculta que le gusta Pepe; por otro Adela, que es quien da más muestras de insumisión al interrumpir el luto poniéndose un vestido verde, rompiendo el bastón de Bernarda y, al final, entregándose a Pepe. Nótese, por último, la intención de Lorca al ponerle nombre a sus personajes y las implicaciones que dichos nombres tienen.

Lo mismo ocurre con los hermanos Simeon y Peter. En *Desire Under the Elms* la simbología de los nombres es destacable, tomando O'Neill como base la Biblia. En el caso de los dos hermanos mayores, los vemos ir juntos, hablar a la vez, pensar igual, hacer lo mismo,... Hasta los vemos dormir en la misma cama doble, por lo que nos sentimos tentados de pensar que Simeon, aun siendo un nombre con referentes bíblicos, está en cierta medida evocando la forma sincopada "Simon", que tiene una relación muy evidente con Peter al ser ambos los dos nombres que se le dan al conocido discípulo de Jesucristo. Pero si el Hijo de Dios escogió a Pedro como la primera piedra sobre la que asentar su iglesia, ni Simeon ni Peter tienen la intención de quedarse de forma vitalicia en una casa que para ellos supone

esclavitud y, en la primera ocasión que se les presenta, marcharán a California a buscar oro. Pero, por contra, Eben y Abbie piensan de una forma muy diferente.

En los primeros parlamentos de Eben, incluidos en una conversación con sus hermanastros Simeon y Peter, ya podemos ver dos de los rasgos que dibujan su personalidad: el odio a su padre Ephraim Cabot (del que llega a negar que es hijo) y su obsesión por ser el dueño de la granja familiar (asunto éste en el que no admite discusión) y que le lleva a convencer a sus hermanastros para que les vendan su parte de la granja a cambio del dinero que estaba escondido y que ellos necesitaban para cumplir su sueño de irse a California. Hay que tener en cuenta también toda la evolución de su personalidad que conlleva su trato con Abbie.

Esta relación con Abbie comienza con una atracción física entre ambos, en la que no están exentos el coqueteo y las ganas de simpatizar de ella, pero también el odio, puesto que Abbie le dirá en diversas ocasiones que la granja es de ella. Este odio cederá paso a la atracción entre ellos, que les conducirá al amor, al incesto y, por último, al filicidio en el caso de Abbie y al autocastigo por delatarla en el caso de Eben.

En efecto, el odio que se genera en Eben se debe a que ve en Abbie una imagen usurpadora de lo que él considera que es suyo. De hecho, Abbie reconoce que se ha casado con Cabot para heredar la casa. Es el mismo motivo por el que Cabot se casó con la madre de Eben. Es decir, Eben ve en Abbie la figura duplicada de su padre y, además, un nuevo competidor en la lucha para conseguir la granja. Son dos actitudes posesivas enfrentadas: la de Eben, que cree que la granja le pertenece por derecho propio, y la de Abbie y Cabot, que creen que la granja es suya porque la han conquistado. Este odio pasará a ser amor, sentimientos de los que se ha dicho que no hay mucha diferencia entre ellos. El mismo Freud reconocía que el amor y el odio hacia el mismo sujeto es algo sobre lo que se desconocía su origen ambivalente, pero asumía ser un fenómeno fundamental en nuestra vida emocional (Freud 202). Pero el hecho desencadenante de la obra no es el incesto y su posterior consecuencia (el hijo de ambos) sino el asesinato del niño a cargo de Abbie para intentar demostrar así que, si en un primer momento a ella lo que le preocupaba era la granja, lo que le interesó después fue el amor de Eben. Eben, que en un primer momento de incompreensión la denuncia, una vez que medita lo que ha hecho también se entrega. Para él, la casa ya ha dejado de ser importante. Al no estar sus hermanastros, él debía hacerlo todo en la granja y, además, seguir bajo el yugo patriarcal de Cabot. Pero, aparte de esto, la casa también sería para él un lugar de malos recuerdos: el lugar donde vivió la mujer que ama y donde fue asesinado su hijo.

Por su parte, Abbie es la mujer de Cabot, con el que se ha casado sólo para heredar la granja, algo que ella misma reconoce. De hecho, en el primer parlamento en la obra, al mirar a la granja, dice que no puede creer que todo aquello le pertenezca. Este sentido posesivo chocará de frente con el de Eben, de tal forma que, después de que Eben y Abbie se declarasen odio a causa de la propiedad de la granja, Abbie consigue la promesa de su marido de heredar la granja si ambos tienen un hijo.

Todo esto cambió porque se impuso la atracción por Eben. Después de besarse por primera vez, Abbie le dice a Eben que lo piensa utilizar para conseguir sus fines. En su sentido posesivo que todavía la guía, desea ver el recibidor, que no se abre desde que la madre de Eben murió. Al entrar allí Abbie sufre una

transformación y, pese a que sigue manteniendo que la granja es suya, en ese momento comprende que ella ha venido a ocupar el lugar de la madre de Eben, cuando éste la acusaba de emplear las mismas tretas que Cabot utilizó en su día. Como antes hemos dicho, Abbie demostrará que esto no es cierto asesinando a su propio hijo. Si ella se casó con Cabot fue para buscar una compensación a una vida triste (fue huérfana, tuvo un marido borracho que después enfermó y murió del que tuvo un hijo que también murió) consiguiendo la granja. Pero cuando conoce a Eben ve en él una réplica suya por lo que estaba sufriendo, y por eso se enamora de él.

Los referentes mitológicos son claros, y no los únicos en la producción de O'Neill ya que también escribió una obra que tituló *Mourning Becomes Electra* (1931). Así, si Eben sería Edipo, por el odio hacia su padre, y Abbie sería Fedra, por el amor hacia su hijastro, nos podríamos preguntar quién será Cabot: ¿Teseo, el marido de Fedra?, ¿o Layo, padre de Edipo? Nos inclinamos más por la primera opción, ya que Eben en ningún momento derrota a su padre, y porque Teseo, al decirle Fedra que Hipólito la quiso violar, le pidió a su padre, el dios Poseidón, que destruyera a su hijo. Teseo es un personaje de más peso y fuerza que Layo y con un mayor contacto con el mundo divino. Esta influencia de la mitología contribuye de forma lógica al acabado de los personajes. Así, si Hipólito es despedazado por un monstruo marino, Edipo se ciega y Fedra y Yocasta se ahorcan, en la obra de O'Neill tenemos a Eben y Abbie asumiendo la parte de la culpa que les corresponde como consecuencia del remordimiento por haber transgredido unas prohibiciones éticas que han causado un daño mayor.

El resto de personajes de *La casa de Bernarda Alba* vienen a completar y al mismo tiempo insistir en los aspectos que ya hemos descrito. María Josefa, dentro de su locura, cada vez que habla lo hace sobre los sentimientos de fecundidad y libertad que anhelan las hijas de Bernarda, teniendo en este aspecto, dos intervenciones en dos momentos de máxima tensión. Poncia, como vieja criada que es, conoce bien la casa y los conflictos que en ella pueden surgir. Es como si fuera un miembro más de la familia, llegando incluso a tutear a Bernarda. Es poseedora de una clara sabiduría popular y es el punto de contacto de Bernarda con el mundo exterior, así que por medio de ella puede estar informada de todo lo que murmura el pueblo y todo lo que ocurre en él. También son personajes del mundo exterior las doscientas mujeres de luto que aparecen al principio de la obra y, obviamente, no vemos; Prudencia, que realiza una visita al principio del último acto y, por supuesto, Pepe el Romano, que tampoco aparece pero que es omnipresente en la obra y, aunque acuda atraído por la herencia que iba a recibir Angustias, acabará seduciendo a Adela.

Los personajes de *Desire Under the Elms* que nos quedan por mencionar también pertenecen al mundo exterior y vienen a señalar los dos aspectos que ya hemos apuntado en relación con los vecinos del pueblo. Por un lado los invitados a la fiesta, criticando el engaño que está viviendo Ephraim y burlándose de él, sobre todo el violinista; por otro lado la intervención final del sheriff, que es acompañado de sus dos ayudantes, y que con su frase final pone una nota pesimista al hacer continuar la lucha posesiva por la casa. Pero estos personajes cobran vida dentro de un desarrollo de la acción y de una estructura dramática muy concretos.

En *Desire Under the Elms* se van alternando los momentos de tensión con los de calma. Así, la obra comienza con la ausencia del padre y el planteamiento de los principales asuntos en unas escenas cotidianas, hasta que conocemos la noticia de la boda de Ephraim, la llegada de éste con su mujer y la marcha violenta de Simeon

y Peter. De esta forma tensa acaba la primera parte, cuya continuación tampoco es menos tensa con el enfrentamiento entre Eben y Abbie por la casa que concluirá con el entendimiento entre ambos y el posterior momento de calma. En la última parte volvemos a tener la misma estructura que en la primera: momento de calma inicial, en este caso festivo por la celebración del nacimiento del niño, al que seguirá un conflicto y un desenlace desgraciado y precipitado.

Distinto es el caso de *La casa de Bernarda Alba* en la que los tres actos tienen el mismo esquema. Pese a encontrarnos en cada uno de ellos con momentos de calma y de tensión intercalados, en el desarrollo general de cada acto hay un primer momento de calma, uno segundo de conflicto y uno final de tensión. Hablaremos de manera más extensa sobre este aspecto cuando tratemos la estructura cíclica de las obras.

En lo que se refiere a la estructura dramática, posee más riqueza *La casa de Bernarda Alba* al jugar con más personajes y con más tramas. Esto permite más entradas y salidas de personajes que producen enfrentamientos entre dos personajes, entre tres o bien en conjunto.

Sobre *Desire Under the Elms* hay que decir que es una pieza que repite en varias ocasiones el número tres: consta de tres partes, Ephraim tiene tres hijos, tres protagonistas principales,... Hasta el punto de llegar a afectar dicho número la forma en la que los personajes se van a encontrar en escena. Sólo hay dos momentos en los que tenemos más de tres personajes. El primero de ellos es en la escena cuarta del acto primero, donde coinciden Simeon, Peter, Ephraim y Abbie, pero Abbie no dirige la palabra a sus hijastros y entra rauda en la casa. El segundo lo encontramos al final de la obra, con la llegada del sheriff y sus ayudantes, pero vemos que los dos ayudantes no pronuncian ni una sola palabra y Cabot se retira al poco de llegar el sheriff, con lo que no existe propiamente una conversación entre cuatro personajes en ningún momento de la obra.

Pero antes de entrar en el análisis del diálogo y el lenguaje sería interesante comprobar cómo la realidad y la simbología cobran un papel importante dentro de las obras que estamos tratando. Por medio de este realismo nos ponemos en contacto, en primer lugar, con la vida de un pueblo, las personas que en él habitan, los sucesos que allí tienen lugar, las críticas a lo que ocurre; aunque también hay lugar para las faenas del campo, las canciones como la que entonan los segadores o la que cantan Simeon y Peter, las labores domésticas y los animales como las gallinas, el caballo, los perros y las vacas. No hay que olvidar que, en *La casa de Bernarda Alba*, también se hace referencia a ciertas tradiciones como el duelo y el luto, la herencia con sus particiones y las distintas fases del noviazgo de la época, con las citas a través de la reja de la ventana, la confección del ajuar y la petición, aspecto éste que ya apareció en *Bodas de sangre* (1933). La forma en la que la casa es descrita es también bastante realista. Por medio de diferentes técnicas escénicas, una estancia en cada acto en el caso de Lorca y de manera más que probable juego de luces en O'Neill, se presentan las distintas habitaciones. Así, en *La casa de Bernarda Alba* podemos ver las paredes gruesas y blancas, el patio y el pozo, elemento éste último que trataremos más tarde cuando hablemos de la simbología. En *Desire Under the Elms* vamos a ver una descripción muy detallada de todo el mobiliario que hay en cada una de las habitaciones así como la indicación del uso por parte de los personajes de utensilios como una campana para avisar que la comida ya está preparada, los cubiertos, el revólver del sheriff. Toda esta realidad coexiste por un lado con los sentimientos desmesurados, las situaciones

hiperbólicas y las decisiones drásticas, sin que nosotros, como lectores o espectadores, despreciemos las cuestiones que se nos están planteando ya que, gracias a su universalidad nos afecta a todos. Pero, por otro lado, también va de la mano de la poesía. En *La casa de Bernarda Alba* se puede apreciar este aspecto en la noche estrellada, la luna llena, el verso en la letanía, la canción de los segadores, el dicho popular y la canción de cuna de María Josefa. En *Desire Under the Elms* la poesía está presente sobre todo en las acotaciones, algunas de ellas muy extensas, de tal forma que los aspectos que son poetizados sólo los puede captar el lector de la obra y no un mero espectador.

No es menos importante la dimensión simbólica que alcanzan algunos elementos que pertenecen precisamente al plano real. En *Desire Under the Elms* el primer punto sobre el que habría que llamar la atención son los propios olmos que, como el mismo O'Neill nos dice en la primera acotación de la obra, al mismo tiempo que protegen la casa también dan la impresión de oprimirla, algo que también hace el sentimiento del amor egoísta que, en su deseo por proteger lo que hace es ahogar, y en el desarrollo de la obra tiene como consecuencia que la casa puede llegar a cambiar de dueño. Aunque en esa misma acotación hay una referencia a la figura protectora materna que tanto añora Eben (Madran 454). Es simbólico también el muro de piedra que a buen seguro rodea la casa y que demarca el límite del territorio que pertenece a la familia Cabot. Y son piedras las que toman Simeon y Peter para lanzarlas contra el cristal de la ventana cuando se marchan y, por si esto fuera poco y como símbolo definitivo de su recién adquirida emancipación, se marchan quitando la puerta de acceso a la granja. Esas piedras que acabamos de mencionar tienen un significado especial para Ephraim pues, como él llega a decir: "God's hard, not easy! God's in the stones!" (O'Neill 33). Y ya por último, de las vacas, a las que parece estar Ephraim unido de manera especial como lo está al trabajo de la granja, nos dice el patriarca Cabot que le están enseñando a dormir y, al final de la obra, comenta que las ha soltado porque "by freein' 'em, I'm freein' myself!" (O'Neill 58).

Claro que la dimensión simbólica de *La casa de Bernarda Alba* no es menos rica. El río y el agua son símbolos de fuerza vital y erotismo mientras que el pozo, al tener agua estancada, es símbolo de muerte, al igual que la luna. La sed, por tanto, serán los anhelos. El mar y el campo señalan la libertad. El olivar es el lugar de los encuentros eróticos. El vestido verde es rebeldía y, naturalmente, esperanza por romper el luto. El blanco caballo garañón coceando en la cuadra simboliza la pasión sexual reprimida. La oveja representa los hijos y la fertilidad, y las flores el amor sensual. También hay que destacar el contraste existente entre el negro del luto - con las lógicas implicaciones de tristeza, odio, represión y muerte- y el blanco del ajuar -indicando alegría, amor y libertad. Ya por último hay que recordar cómo las paredes, que aparecen blancas en el primer acto, van cambiando de color conforme avanza la obra.

Como no podía ser menos antes de concluir nuestro estudio es obligatorio hacer hincapié en el diálogo y el lenguaje. Los diálogos en ambas obras tratan de representar las conversaciones propias, tanto en la forma como en el contenido, de la gente del mundo rural. Los diálogos destacan por tener parlamentos con pocas oraciones, siendo éstas de carácter breve. Son diálogos que se desarrollan de forma rápida y que tienen una importante fuerza expresiva tendiendo, más en *La casa de Bernarda Alba*, a lo sentencioso. En general se distinguen dos tipos de diálogos: los de exposición y respuesta breve (para las discusiones) y los de

exposiciones amplia (para el relato de historias). Los parlamentos largos, pese a que no abundan en ninguna de las dos obras, tienen más presencia en *Desire Under the Elms*, como en la escena en la que Abbie le cuenta su triste pasado a Eben, en la que Cabot le cuenta su vida a su desinteresada mujer o en toda la parte tercera en la que los personajes tienen unas intervenciones más extensas que en las dos partes anteriores.

Y si el diálogo trata de reflejar el habla rural, el lenguaje que aparece en él no es menos. Para ello los autores emplean diferentes recursos. En *Desire Under the Elms* aparecen elisiones iniciales (“em”), mediales (“rec’lect”) y finales (“an”); fusiones (“o’gold”); malas pronunciaciones (“elums”, “waal”, “ye”, “arter”, “jest”) y, por último, incongruencias gramaticales, sobre todo en presente de indicativo (“they was”, “they knows”, “I wants”). Lorca consigue el mismo efecto pero sin recurrir a vulgarismos, coloquialismos o formas apocopadas y sincopadas. Formas literarias como comparaciones, imágenes, metáforas, hipérbolos y paralelismos semánticos son creativas y cercanas al habla andaluza. Con objeto de acentuar ese sabor popular también están presentes refranes, frases hechas, dichos populares, fórmulas de tratamiento y frases con doble sentido.

Entrando a comentar de forma breve las características del lenguaje de los personajes habría que señalar que en *Desire Under the Elms* Ephraim insulta y amenaza aunque también se queja de su soledad, Eben utiliza varias veces las maldiciones y todos en general emplean con bastante asiduidad el presente de indicativo para, por medio de las aseveraciones, demostrar su postura, sobre todo con respecto a la casa. En la obra de Lorca, en el lenguaje de Bernarda están presentes el mecanismo de mandato y las acusaciones cortas y secas. Los demás personajes se caracterizan por la monotonía. Martirio abusa de las amenazas, Adela posee una destacable violencia verbal y el más variado, destacando sobre todo el saber popular, es el de Poncia. El de María Josefa es infantil y perturbado.

Esa monotonía que acabamos de mencionar se puede ver muy bien en la disposición cíclica del tiempo. En *Desire Under the Elms*, aparte de que es un texto que está ambientado en el año 1850, observamos que cada acto comienza en distintos momentos del día, existiendo un periodo de tiempo entre cada uno de ellos: la obra hace arrancar el primer acto con la puesta de sol de un día a principios del verano de 1850, el segundo abre la acción un domingo por la tarde dos meses después y el último comienza por la noche a finales de la primavera del año siguiente. El hecho que viene a darle monotonía a esta estructura es que todos los actos acaban con el amanecer del día siguiente. Esto, unido a la ya comentada intervención final del sheriff, nos hace ver una disposición cíclica que viene a insistir en la repetición de un elemento que garantiza la continuidad del deseo posesivo.

La misma disposición temporal aparece en *La casa de Bernarda Alba*. Cada acto comienza con el adverbio “ya”, la primera y la última palabra de Bernarda es “silencio”, la obra comienza y termina con la muerte y se repiten temas y conversaciones como en la primera escena de los actos I y III o las escenas domésticas con las que comienzan los actos II y III. Los tres actos repiten la misma línea de escalada de la tensión argumental en la que hay un primer momento de calma al que le sigue la exposición del conflicto y concluye con violencia. La calma la tenemos con el silencio y las campanas en el primer acto, en el segundo con la escena de las mujeres cosiendo y las conversaciones sobre hombres y en el tercer acto con la visita de Prudencia y la cena. El conflicto en el primer acto lo tenemos en el luto de ocho años, el intento de rebeldía de Adela, la violencia de Bernarda con

Angustias y la cuestión de la herencia; en el segundo acto con la discusión por el retrato, las insinuaciones de Poncia y el enfrentamiento entre Adela y Martirio; y en el último acto con la conversación entre Bernarda y Poncia y un nuevo enfrentamiento entre Adela y Martirio. La violencia está presente en el primer acto por Pepe y con la decisión de Bernarda de que María Josefa debe volver a su habitación, en el segundo acto con el linchamiento de la hija de la Librada y en el último con la escopeta y el suicidio de Adela. Toda esta monotonía tiene también una correspondencia con el tiempo interior de los personajes ya que estamos ante mujeres carentes de futuro.

Ya hemos visto que por los asuntos tratados, la forma de desarrollarlos y esa estructura circular que nos hace ver que no existen salidas al conflicto planteado, tanto *Desire Under the Elms* como *La casa de Bernarda Alba* tienen una clara categoría dramática. También debe destacarse que la ambientación rural, evocada por medio del marco físico y del lenguaje, cobra un papel importante en ambas obras. Pero, dentro de la calificación genérica que le hemos otorgado de “dramas rurales”, el aspecto más importante es comprobar el paralelismo existente en los diversos puntos comunes analizados, de forma que las dos piezas estudiadas emplean los mismos elementos para afrontar dos tramas distintas.

Obras Citadas

- Del Monte, A. “Il realismo de *La casa de Bernarda Alba*”. *Belfagor Rassegna di Varia Umanita* 20 (1965): 130-148. Impreso.
- Doménech, Ricardo. “Símbolo, mito y rito en *La casa de Bernarda Alba*”, “*La casa de Bernarda Alba*” y el teatro de García Lorca. Madrid: Cátedra, 1985. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Totem and Taboo*. Nueva York: Vintage Books, 1960. Impreso.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba. Obras completas* Vol II. Madrid: Aguilar, 1954. Impreso.
- Madran, Cumhur Yilmaz. “The Ambivalence of Love and Hate in *Desire Under the Elms*: A Psychological and Mythological Approach.” *Selcuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitusu Dergisi* 16 (2006). Impreso.
- O’Neill, Eugene. *Desire Under the Elms. The Great God Brown*. Londres: Royal National Theatre y Nick Hern Books, 1995. Impreso.