



INSTITUTIONEN FÖR
SPRÅK OCH LITTERATURER

MÁS ALLÁ DEL DUALISMO ANTAGÓNICO EN LA CASA DE BERNARDA ALBA.

UN ESTUDIO SOBRE EL LENGUAJE LORQUIANO VISTO POR LA LENTE

KRISTEVIANA.

Per Morén

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP 1304
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	vt/2019
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Anna Forné
Rapport nr:	xx

Abstract

Uppsats/Examensarbete:	15 hp
Program och/eller kurs:	SP 1304
Nivå:	Grundnivå
Termin/år:	HT 2019
Handledare:	Andrea Castro
Examinator:	Anna Forné
Rapport nr:	xx
Nyckelord:	dualism, det symboliska, det semiotiska, det abjekta,

La casa de Bernarda Alba (LcdBA) av Federico García Lorca är ett världsberömt drama som har blivit analyserat i flertaliga studier. En genomgående, implicit hypotes i en stor del av dessa arbeten, är att handlingen i *LcdBA* drivs av en antagonistisk dualism. Ett grundläggande syfte för detta arbete är dock att visa att den dualism som är karakteristisk för *LcdBA*, når bortom den antagonistiska dualismen. Således ifrågasätter detta arbete den traditionella forskningens antaganden angående *LcdBA*. Julia Kristevas teoretiska termer, den symboliska ordningen, den semiotiska ordningen och det abjekta, används här för att göra den antagonistiska tolkningskonstruktionen synbar, och också för att nå bortom densamma. Denna del av analysprocessen innebär såväl att beskriva dualismens konstruktion, som att definiera det som ifrågasätter den antagonistiska dualismen. I arbetet framställs en djupare analys av det poetiska/dramatiska språket i *LcdBA*. Javier Salazar Rincóns text om Locas symboler används som verkställande instrument i analysen (kapitel 4).

Resumen

La casa de Bernarda Alba (LcdBA) de Federico García Lorca es un drama de fama mundial que ha sido analizado con profundidad en numerosos estudios. Una hipótesis implícita que atraviesa gran parte de esos trabajos es que la acción de *LcdBA* está conducida por un dualismo antagónico. Sin embargo, un objetivo fundamental del presente estudio es mostrar que el dualismo característico de *LcdBA* llega más allá del dualismo antagónico. Por consiguiente, este trabajo cuestiona las presuposiciones de las interpretaciones tradicionales de *LcdBA*. Los términos teóricos de Julia Kristeva, a saber, *el orden simbólico*, *el orden semiótico* y *lo abyecto*, se usan aquí para hacer visible la construcción interpretativa del dualismo antagónico, y también para llegar más allá de la misma. Esta parte del proceso analítico implica tanto describir la construcción del dualismo como definir lo que cuestiona el dualismo antagónico. En el trabajo se presenta un análisis más profundo del lenguaje poético/dramático de *LcdBA*. El escrito de Javier Salazar Rincón sobre los símbolos lorquianos se usa como instrumento ejecutivo en el mismo (capítulo 4).

Palabras claves: dualismo, lo simbólico, lo semiótico, lo abyecto

Empecé a interesarme por la obra de Federico García Lorca hace casi 30 años. Esto gracias al Departamento de Español de la Universidad de Gotemburgo, donde la leí por primera vez. Primero conocí su poesía y más tarde su obra dramática. Su forma de escribir me fascinaba, sin saber exactamente cuál era la razón de esa fascinación.

Escribir el siguiente estudio sobre *La casa de Bernarda Alba*, me posibilita comprender mejor por qué me afecta tanto el lenguaje lorquiano. Además, mi trabajo puede ser interpretado como un intento de devolver algo al Departamento de Español de lo que me dio. El siguiente trabajo es también una forma de expresar mi gran admiración a los autores centrales de mi trabajo: Federico García Lorca y Julia Kristeva.

También, en nuestros tiempos parece conveniente señalar un tema como el que estamos tratando en este estudio, porque son similares a los del autor. Es un tiempo caracterizado por la incertidumbre, un orden mundial dualístico antagónico. La comparación puede parecer un poco sombría. Al mismo tiempo, este estado puede ser prueba de que algo mejor está por venir. En el presente trabajo, una unión entre Lorca y Kristeva crea un momento esperanzado, que muestra un camino más allá del dualismo antagónico.

Quisiera agradecer a mi tutora, Andrea Castro, por permitirme hacer un proyecto como este, ayudándome a comprender que la terminología kristeviana se adapta muy bien para el análisis de *La casa de Bernarda Alba*. Además, le agradezco a ella por sus valiosos comentarios y apoyo durante el desarrollo de esta tesina.

Tabla de contenido

1. Introducción	1
1.1 <i>La casa de Bernarda Alba</i>	1
1.2 Objetivo, hipótesis y método de trabajo.....	2
2. El estado de la cuestión	4
2.1 El dualismo antagónico	4
2.2 Lo semiótico, lo simbólico y lo abyecto.....	5
3. Consideraciones teórico - metodológicas	7
3.1 El dualismo.....	7
3.2 Los términos teóricos de Julia Kristeva.....	8
3.3 El lenguaje poético, el símbolo y el drama poético	10
4. Análisis	12
5. Conclusión	17
Bibliografía	18

1. Introducción

1.1 La casa de Bernarda Alba¹

Federico García Lorca es uno de los grandes autores de la literatura española.² Sobre todo, ha ganado su reputación gracias a su obra dramática y su poesía. La obra dramática más destacada de Lorca es *La casa de Bernarda Alba* (*LcdBA*): “Los críticos están contestes (sic) en considerarla como la obra maestra del teatro lorquiano” (Ruiz Ramón, 1986a, p.207). Generalmente, se categoriza como un drama rural (véase p.ej. García-Posada p.34, Edwards p. 234), un género donde los precedentes fueron autores como Jacinto Benavente y José Feliú. Este género tiene características bien definidas y concretas. Superficialmente, se puede ver como que *LcdBA* pertenece enteramente a dicho género. Sin embargo, como señala García-Posada: “La obra de García Lorca se sitúa en niveles de complejidad que no admiten parangón con sus antecedentes.” (p. 38).³ Así, un buen punto de partida en el análisis de *LcdBA* debe de ser que es muy compleja⁴, un texto dramático en que se puede encontrar varias capas temáticas dependiendo de la herramienta teórica utilizada para el análisis. García-Posada señala que es importante considerar que cada obra lorquiana es planteada “como un problema distinto que requiere solución también distinta” (p.20.)⁵

Por lo tanto, no es sorprendente que exista una multitud de estudios críticos sobre el drama. Un aspecto de *LcdBA* que ha sido examinado frecuentemente es la dualidad que hay en el drama, una característica que existe en el texto, tanto en las descripciones del espacio y de la acción como en las declaraciones de los personajes: “Quizás el aspecto más estilístico [de *LcdBA*] es la abundancia de contrastes” (Días p.110). Varios críticos se han dedicado a describir distintos aspectos dualistas (antagónicos) del drama (más sobre esto en el *Estado de cuestión*).

Obtener una comprensión total del rico contenido de *LcdBA*, puede ser difícil para un lector poco habituado, en parte a causa de que es un texto denso, en que hay mucho significado de difícil acceso. El drama hasta puede parecer desordenado, o se podría pensar que García Lorca escribió su texto sin plan, que las capas temáticas no tienen conexión. Sin embargo, analizándolo más detenidamente, metafóricamente levantando capa por capa, es posible distinguir un hilo conductor que las une. Este sale de una fuerza motriz que crea la unicidad de *LcdBA*. En cuanto a *LcdBA*, es sólo cuando se presiente “el principio ordenador”, que es

¹ A partir de aquí, las referencias a la obra serán *LcdBA*. El presente trabajo no ofrece un resumen de *LcdBA*. Es una obra muy compleja y es necesario leer el texto dramático para entender el presente trabajo.

² Lorca y Cervantes son considerados como los nombres más conocidos de la literatura española. (véase Edwards p.1 y García-Posada p. 15).

³ García-Posada escribe: “calificar *La casa de Bernarda Alba* como «drama rural» tiene inevitablemente algo de simplificador y de inexacto: es demasiado fuerte su ruptura con la tradición literaria de que procede.” (p.38).

⁴ Más sobre la complejidad del drama: véase Caballero p. 77-80.

⁵ Paul L. Levitt escribe sobre la estructura de los textos dramáticos en general: que cada drama tiene un principio unificante, y antes de interpretar las partes de un drama, es muy importante comprender ese principio. Según Levitt da muy poco al intérprete analizar partes sueltas sin totalidad (p. 19-24). Según Javier Salazar Rincón (p.13) “el principio ordenador” y lo que “da unidad y sentido al conjunto” en el drama de Lorca es el tema de “amor y la muerte”; en confrontación o en interrelación.

posible encontrar un método conveniente. El presente trabajo pretende derivar los temas generales (las capas temáticas) hacia un principio ordenador de la obra analizada.

1.2 Objetivo, hipótesis y método de trabajo

Mi hipótesis en este trabajo es que existe una fuerza motriz subyacente (un principio ordenador) en *LcdBA* que se expresa por medio del lenguaje, los personajes, la acción, el espacio, y que esa fuerza (principio) tanto construye como cuestiona el dualismo antagónico. Mi objetivo es demostrar cómo el lenguaje dramático funciona en este proceso de construcción y cuestionamiento en el drama.

A estos fines consideramos conveniente definir el dualismo, como se expresa en *LcdBA*, con la terminología de Julia Kristeva (véase 2.1.). Sus términos teóricos posibilitan que el análisis pueda llegar más allá que/de la crítica literaria precedente, la cual se ha enfocado sobre todo a investigar el dualismo antagónico en un nivel manifiesto del drama. En este trabajo proponemos que los términos teóricos kristevianos, *el orden semiótico*, *el orden simbólico* y *lo abyecto*, ofrecen un punto de vista alternativo, más dinámico (en un nivel latente) que el predominante análisis del dualismo (antagónico), de manera que la metodología kristeviana puede hacer más justicia a la riqueza temática y a la pauta intrincada de *LcdBA*. Esto implica cuestionar la crítica literaria precedente.

Los dos términos psicoanalíticos de Sigmund Freud, “el contenido manifiesto” y el “contenido latente”, se usan en el presente trabajo inicialmente para poder situarlo en relación a la literatura crítica disponible sobre la obra tratada. Según Freud, quien analizó la función de los sueños, el contenido manifiesto implica “lo que el sueño cuenta” (Freud p.109), o sea, un sentido más directo que surge antes de haber analizado el contenido. Freud llama el contenido latente “a aquello oculto a lo cual debemos llegar persiguiendo las ocurrencias” (ibíd.). La función del contenido latente freudiano es “el del significado”, es decir, una comprensión más amplia y profunda que surge después del análisis. En el presente trabajo, los dos términos se usan sin referencia a su contexto original, el contexto de los sueños. Sin embargo, aclaran la diferencia entre el presente trabajo, el cual usa la terminología de Kristeva, y los demás, los cuales generalmente, distribuyen el material analizado en una pauta dualista antagónica, que tiene lugar en un nivel manifiesto.

Cada texto crítico sobre *LcdBA* puede (debe) encontrar su propio nivel de análisis. En el presente trabajo se sostiene que una mayoría de los trabajos críticos sobre el texto investigado se limita a examinar el dualismo antagónico del drama, partiendo del nivel manifiesto del drama (véase ejemplos en 2.1). Este procedimiento ocurre cuando el análisis sólo examina ciertos aspectos sueltos del drama, p.ej. únicamente describe las dicotomías espaciales, o exclusivamente se fija en aspectos duales en las psiquis de las protagonistas, y hace esto con el fin de situar el resultado en una pauta dualista antagónica. Trabajos de este tipo ven la dualidad de *LcdBA* como polos extremos opuestos en una pauta dualista (véase Ruiz Ramón 1986a en 2.1). Este modo de concebir la realidad (o lo ficticio), contrasta con el estilo de Kristeva, quien considera que el orden semiótico y el orden simbólico (órdenes que, en el nivel manifiesto, p.ej. puede reflejarse en dicotomías) son complementarios, en las palabras de Oliver: “For Kristeva meaning is always made up of both symbolic and semiotic elements. Meaning and representation are not purely symbolic. They are also semiotic” (p.104).

En el análisis del presente trabajo, los tres términos teóricos kristevianos, mencionados arriba, van a apuntar hacia la siguiente conclusión: que el dualismo antagónico sólo existe en

un nivel manifiesto del drama, y sólo es una reflexión de la subyacente fuerza motriz, la que es responsable del engendramiento de la completa pauta dualista. En el presente trabajo *el dualismo antagónico* significa sólo lo que sucede en el nivel manifiesto; un dualismo basado exclusivamente en los símbolos del orden simbólico. Es una pauta antagónica, fija y estática, que tiene su raíz en el simbolismo de Lacan. (Véase 2.1 y 2.2). *El dualismo* implica un proceso que sucede tanto en un nivel latente como en un nivel manifiesto; este es un dualismo complementario (kristeviano), que es más dinámico que el antagónico y que, en el presente trabajo, ofrece una comprensión más amplia y exhaustiva de la pauta específica de *LcdBA*. Demostraremos así que la terminología kristeviana crea una posibilidad de llegar más allá del dualismo antagónico.

El dualismo se realiza y se cuestiona de varias maneras.⁶ Estos procesos se encuentran en los espacios, la acción y en los personajes. Más evidentemente – debido al género dramático (Lethbridge y Mildorf p.90 y ss.⁷) – se expresan a través del lenguaje de los personajes. En un drama como *LcdBA*, el lenguaje dramático es lo que nos deja comprender la acción, conocer a los personajes y concebir los espacios. Caballero escribe sobre *LcdBA* que “Todo el dramatismo está en el lenguaje, en lo que se dice y lo que no se dice” (p.81). El lenguaje es un punto de partida natural en un trabajo teórico sobre *LcdBA*, y por estas razones, esta investigación del drama parte del lenguaje dramático; de lo que está creando, y también desde lo que está cuestionando. Vale aclarar que en la siguiente tesina analizamos el texto, el drama escrito, y no consideramos los montajes teatrales de *LcdBA*.

La investigación de Salazar Rincón sobre los símbolos lorquianos, se usa en el *Análisis* para contextualizar tales símbolos y mostrar de qué manera el lenguaje dramático lorquiano es polivalente, cosa que hace posible una reunión entre Lorca y Kristeva. Las conclusiones de la investigación de Javier Salazar Rincón⁸ se usan en el presente trabajo como un instrumento ejecutivo.

La tesina responderá a la siguiente pregunta: ¿Qué papel juega el lenguaje dramático en el proceso dualista/dualista antagónica de construcción y cuestionamiento en *La casa de Bernarda Alba*?

⁶ Se puede decir que una manera es la de Lacan y otra la de Kristeva.

⁷ “In drama, in contrast to narrative, characters typically talk to one another and the entire plot is carried by and conveyed through their verbal interactions. Language in drama can generally be presented either as monologue or dialogue.” (Lethbridge y Mildorf, p.122).

⁸ De hecho, Salazar Rincón era lector de español en la Universidad de Gotemburgo desde 1973 hasta 1977.

2. El estado de la cuestión

2.1 El dualismo antagónico

Como se ha señalado en la introducción, hay una tendencia clara dentro de la previa crítica sobre *LcdBA* que sólo utiliza el material manifiesto en su análisis, y consecuentemente, clasifica su mismo trabajo conforme a una pauta dualista antagónica.⁹ Claro que existen variantes de esa clasificación, y en este apartado se discuten algunas posiciones centrales, y nos detendremos especialmente en cuatro trabajos fundamentales.

Francisco Ruiz Ramón afirma en *Espacios dramáticos en La casa de Bernarda Alba* (1986) que el núcleo del teatro lorquiano consta de dos polos extremos: “enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas”, p.ej. “orden, tradición, realidad, colectividad de un lado, frente a instinto, deseo, imaginación, individualidad, de otro – son siempre los dos polos fundamentales de la estructura dramática.” (1986a, p.177). A continuación, Ruiz Ramón argumenta que cada uno de estos polos corresponde a “una constelación de símbolos o de temas simbólicos (tierra, río, simiente, luna, toro, caballo, sangre, navaja, etc.)” (ibíd.). Otro ejemplo lo encontramos en *Historia del Teatro Español*, en un texto crítico de Ruiz Ramón, donde señala que “La oposición existe entre aquí y lejos” (1986b, p.93). En su análisis muestra cómo las mujeres del drama son obligadas a estar dentro de la casa y los hombres están en el exterior: “Como espacio dramático es, fundamentalmente, un espacio cerrado con dos significaciones contrapuestas, una para el hombre y otra para la mujer” (p.89).

En *Federico y su mundo* (1981), Francisco García Lorca, hermano de Federico, nos llama la atención sobre los sonidos descritos en el drama que ponen énfasis en el juego dualista: “dentro de la reclusión física y psicológica, toda la obra está acribillada de ecos, rumores, sonidos del exterior: el canto de los segadores, el linchamiento, el ladró desatado de los perros, el diálogo de Bernarda con los mozos de cuadra (...) el silbido de Pepe el Romano (...) las coces del caballo en la pared” (p.384). Los sonidos hacen que tengamos conciencia del exterior, a pesar de que la acción principal está en el interior, con lo que se refuerzan las diferencias entre los dos espacios.

C. Brian Morris, en *The «Austere Abode»: Lorca's La casa de Bernarda Alba* (1986), señala el hecho que *la casa* de Bernarda no es un hogar, más bien un edificio. (p.131 y p.137). “The house of Bernarda Alba is not a home, and the word is never used” (p.132). Morris asocia “la casa” con varias metáforas a lo largo de la trama del drama: “For Adela, her house is a «presidio», “for Angustias, an «infierno», “for La Poncia, a «convento» and a «casa de guerra»” (p.132). Morris argumenta que Bernarda se esfuerza por “shut in her daughters and shut out the world (...) to deny the richness of life” (136). Morris pinta una trama que es conducida por un conflicto entre un entorno estático (*static setting*) y un mundo móvil (*mobile world*), o sea, “between life inside the house, punctuated by feuds and quarrels, and life outside the house, associated with sexual freedom, physical movement” (p.138). Morris subraya que este punto muerto no se resuelve después del fin del drama: “the house will stand long after Ade la's death” (p.140).

Parcialmente, esa clasificación también se puede encontrar en el análisis de Diana Taylor, *Interiority and exteriority in Garcia Lorca's La casa de Bernarda Alba* (1989). Taylor usa la terminología de Emmanuel Levinas en su trabajo para argumentar que la casa de Bernarda “marks the point of confrontation between interiority and exteriority” (p.21). Según la

⁹ Paul M. Levitt señala que muchos críticos tienen una tendencia “to classify rather than to analyze” (p.12).

terminología levinasiana, el interior es un sistema que impide lo individual, y en “el exterior” residen “autonomous individuals” (p. 20). En su análisis, Taylor señala que Adela y María Josefa son una amenaza al orden interior. Taylor ejemplifica algunos contrastes que hay en el drama: hombre-mujer, rico-pobre, cárcel-libertad, superficie-profundidad. Sin embargo, al concebir que la imagen central del drama, *la casa*, ofrece “a wider philosophical framework for interpretation” (p.19); y no solamente es un término espacial, el análisis de Taylor se encuentra más cercano a lo que proponemos en el presente trabajo (que los otros mencionados en 1.1.). Los espacios hablan su propio lenguaje y expresan un conflicto entre a “totalizing system” y un “larger natural order” (p.20). Esta lectura más dinámica de *LcdBA*, que hace Taylor, parcialmente trasciende la clasificación dualista antagónica.

Los análisis referidos en 2.1, se quedan en un nivel superficial/manifiesto; se enfocan en aspectos duales: orden/instinto, ajuste estático/mundo móvil, etc. No logran identificar el principio ordenador del drama, cuyo mecanismo de explicación se encuentra en un nivel latente.

2.2 Lo semiótico, lo simbólico, lo abyecto

No se han encontrado trabajos críticos sobre *LcdBA* que hayan adoptado el mismo enfoque que el presente proyecto. Así, en este apartado se señalan algunas semejanzas y diferencias entre el presente trabajo y otros que centran su foco analítico en aspectos que atañen a su metodología. Se expone algunos trabajos que, de una manera u otra, hacen referencia a la terminología kristeviana. En este contexto es importante recordar que hay una gran diferencia entre las concepciones de lo simbólico según Lacan y según Kristeva (véase 2.2).

Thomas Blake ha escrito dos textos sobre *LcdBA* (2009 y 2010) con el mismo título, y que llegan a conclusiones semejantes. Sin embargo, las argumentaciones son tan distintas que es valioso presentar los dos trabajos. En su investigación de 2009 Blake describe el desequilibrio que ocurre en *LcdBA* como consecuencia de una sobreestimación de los decretos del orden simbólico. Blake argumenta que Bernarda defiende, sin cuestionar, una sociedad patriarcal, y que este comportamiento tiene su raíz en el orden simbólico lacaniano, el cual es un orden que limita el papel femenino¹⁰: Si la madre no lleva a juicio a lo simbólico, tiene que “raise her child in accordance with prevailing values” (p.61). Evidentemente, este procedimiento es una empresa arriesgada: “In so doing, she reduces herself to an extension of a patriarchal state” (p.62). En su texto, Blake, generalmente, refiere a la teoría de Lacan sobre el orden simbólico¹¹, un orden que “often exists at odds with individual desire.” (p. 70). Blake afirma que Bernarda “speaks the Symbolic order” (p.91), un procedimiento que lleva consigo consecuencias: “In so doing, she reduces herself to an extension of a patriarchal state” (p.62). En su análisis del drama, refiriendo a Lacan y a veces a Kristeva¹², Blake se concentra en aspectos feministas¹³ que tienen que ver con el orden simbólico.

¹⁰ Blake (2009) no prescribe la concepción lacaniana del orden simbólico, más bien tiene la intención de describirla. Sin embargo, en su texto es evidente que no está de acuerdo con Lacan, afirmando que su visión del mundo es androcéntrica (p.61).

¹¹ Este trabajo argumenta que el trabajo de Blake se enfoca en efectos restrictivos del orden simbólico, y que Kristeva tiene una más compleja interpretación del orden simbólico que tiene Lacan. (véase Oliver p.39 sobre la segunda oración).

¹² Blake recurre a Kristeva, p.ej. en p. 95: “the perpetuation of paternal law, as Kristeva informs us, is contingent upon maternal endorsement of the law. If that endorsement is provided unquestioningly, the maternal function is

En su análisis de *LcdBA* de 2010, Blake se dedica aún más a criticar las implicaciones del orden simbólico lacaniano. Sostiene que la ideología lacaniana, que Lorca sobre todo expresa mediante Bernarda, tiene características fascistas, y que se puede sostener, incluso, que Lacan aboga por “the urgency of matricide”(p.23). En general, Blake refiere a la teoría de Lacan, equiparando la estructura de la esfera simbólica con las restricciones masculinas impuestas al papel femenino. Según el crítico, en el mundo lacaniano, la mujer es sometida e incompleta y “births a child to fill her phallic lack” (p.30). Blake hace referencias a Kristeva sólo cuando quiere aclarar sus propias opiniones feministas, (en oposición a Lacan), p.ej. “Kristeva argues that feminine conformity to patriarchal social structure is perverse”. (p.32). En la misma página el crítico cita a Kristeva (“Stabat Mater”) afirmando que el “dutiful acquiescence to cultural norms” es “dangerously problematic” (ibíd.).

Las semejanzas entre la argumentación de Blake y la del actual trabajo se resumen del modo que se indica a continuación. En primer lugar, en su interpretación de *LcdBA*, Blake discierne la fuerza dinámica de la teoría de Kristeva. Con la ayuda de ella, el crítico prescribe cómo deberían funcionar las cosas, así en la vida como en el texto. A pesar de que Blake sólo raspa la superficie en este aspecto, logra suavizar la polaridad fija que es presentada por la terminología lacaniana. Se podría decir que Blake inicia un camino, que llegaría, por extensión, hasta la misma dirección de mi análisis.

El análisis de Blake difiere del presente trabajo de esa manera: Blake no profundiza en aspectos que tratan de lo abyecto y lo semiótico; tampoco lo hace en el aspecto más complejo y dinámico del orden simbólico. El presente trabajo hace lo contrario, la concepción simbólica kristeviana (incluso lo semiótico y lo abyecto), es una profundización fundamental del análisis. En su trabajo, Blake parte de una interpretación plenamente feminista de la esfera simbólica, cuyas reglas de conducta obligan a las mujeres a someterse a la ley masculina. Esta interpretación de lo simbólico, también sería posible hacerla con la ayuda de la terminología kristeviana.¹⁴ Sin embargo, mi opinión es que Blake hace una interpretación demasiado estática, mientras la teoría de Kristeva ofrece una interpretación más dinámica. Eso depende de que ella esté así *dentro* de la esfera simbólica como *entre* las distintas perspectivas: “all signification [de Kristeva] is driven by a dialectic between semiotic drive force and symbolic stases.” (Oliver, p.8). Se puede argumentar que Blake hace una interpretación restrictiva de *LcdBA* debido a su referencia excesiva al orden simbólico de Lacan. En semejante interpretación, las relaciones entre los géneros resultan antagónicas; los géneros, los cuales, según Kristeva¹⁵, tienen una función complementaria, se convierten en dicotomías, dos polos

complicit in the production of potentially unjust law. That compliance, however, is obscured by the illusion that God has shaped and inspired the law.”

¹³ Blake hace una interpretación feminista del *LcdBA*. Su opinión es que Lorca describe “the subjugation of women” (p.72) en el drama, y que Bernarda juega el papel del “dutiful mother”, cumpliendo los decretos del patriarcado y del mundo simbólico de Lacan. (p.61). Blake aboga por subjetividad y un modo crítico de pensar para desaprobación la ley paterna (p.62). También sitúa la misma *LcdBA* “within a feminist – psychoanalytic framework” (p.72).

¹⁴ Según el análisis del presente trabajo (y el de Oliver), Kristeva interpreta la relación generica como complementaria. Si el intérprete usa la terminología kristeviana, (p.ej. en un análisis feminista), es obligado considerar este hecho, o sea, no sólo analizar el dualismo descriptivamente (en un nivel manifiesto), sino también alcanzar más allá de las diferencias. El orden simbólico kristeviano no sólo consta de un orden, sino que también consta de elementos simbólicos. (Véase Oliver p. 9-10).

¹⁵ Oliver escribe: “Kristeva wants to take us beyond categories that have traditionally been used to limit us, all of us, both women and men. She wants to conceive of a notion of difference that does not operate according to a dualistic logic of opposition. It has become important to Kristeva’s argument that both woman and the feminine are not reduced to maternity. She suggests that women’s oppression is partially the result of Western culture’s reduction of women to reproduction.” (p.7)

opuestos fijos en una pauta dualista.

Kathleen Wilhelm ha escrito “Abject Architecture: Windows, Doors and Power in La casa de Bernarda” (2017) donde utiliza el término kristeviano “lo abyecto” para describir que “the differences between one object and another can become obscured” (p. 10). Wilhelm señala que “Bernarda’s control of architecture directly precedes her control over the bodies of the house’s occupants” (ibíd.); o sea que la voz y las declaraciones de Bernarda, son las mismas que las de sus hijas. Así, Wilhelm usa “lo abyecto” de una manera parecida al presente trabajo.

3. Consideraciones teórico - metodológicas

3.1 El dualismo

El dualismo existe en muchas formas. En este apartado el propósito es poner en contexto al término dualismo con el fin de situarlo históricamente y adaptar su uso a los fines de este trabajo. En 3.1 nos referimos a las siguientes versiones para aclarar el significado del concepto. Dentro de la religión, el dualismo, en gran parte, trata del posicionamiento entre el Bien y el Mal¹⁶. Esos poderes pueden tener una relación antagónica. El dualismo antagónico significa una lucha: el Bien contra el Mal, la luz contra la oscuridad. En el taoísmo existen las fuerzas Yin y Yang, que son contrapuestas y al mismo tiempo tienen una función complementaria, significando que las dos fuerzas tienen un papel en la totalidad, tanto individualmente como entre sí: “They [Yin y Yang] illustrate the dynamic of opposites” (Robinette, p.10).

En la tradición del idealismo filosófico se puede encontrar el dualismo de Platón. Su visión de la realidad es que esta consta de dos conocimientos: el *conocimiento racional* donde se albergan el espíritu, las ideas y lo ideal; y el *conocimiento sensible* donde se colocan los sentidos, el cuerpo, la materia y lo real. Así, según la visión platónica existe un mundo de las ideas y un mundo inteligible. Los entes sensibles son mutables, múltiples y temporales, mientras las ideas son inmutables, únicas y eternas. (véase Molera p.8-9.)

Rafael Núñez Florencio, quien ha escrito sobre el dualismo cervantino, constata que las figuras literarias de don Quijote y Sancho Panza dicen mucho sobre el carácter español en general. Núñez Flores usa la siguiente cita de Kazantzakis para apoyar su opinión: “España tiene dos caras. Una de ellas, el rostro ardiente y anguloso del Caballero de la Triste Figura; la otra, la testa práctica y ponderada de Sancho.”¹⁷ (Núñez Florencio, p. 214). O sea que don Quijote es soñador e idealista, y opina que el alma vale más que cualquier cosa, mientras a Sancho le gusta satisfacer sus necesidades y vivir en las cercanías de lo evidente (lo manifiesto) del presente.

En *La literatura española en 100 preguntas*¹⁸ describe Díaz Pardo el mismo fenómeno citando a Dámaso Alonso, quien opina “que este dualismo en la literatura de España tendría una nota distintiva más: la terrible exageración de las dos posiciones”.

¹⁶ Véase Siwek “The Problem of Evil in the Theory of Dualism”.

¹⁷ Núñez Flores usa una cita de Kazantzakis (1977:11, 18-19).

¹⁸ El capítulo se llama “¿Es tan realista la literatura española como se dice?”

Alonso escribe luego: “Este eterno dualismo dramático del alma española será también la ley de unidad de su literatura. Y es probablemente esta tremenda dualidad la que da su encanto, agrio, extraño y virginal, a la cultura española, y es ella, la dualidad misma, y no ninguno de los elementos contrapuestos que la forman, considerados por separado – lo que es peculiarmente español.”

En el presente trabajo se sostiene que el dualismo de *La casa de Bernarda Alba* está emparentado con el descrito arriba, de esta manera que el personaje dramático de Bernarda (y Don Quijote) sigue(n) los decretos del conocimiento racional (aunque se exprese de manera diferente), mientras que Adela y María Josefa (y Sancho Panza) sigue(n) el conocimiento sensible. Metodológicamente, hay una evidente conexión entre el orden simbólico y el conocimiento racional, y entre el orden semiótico y el conocimiento sensible.

3.2 Los términos teóricos de Julia Kristeva

Julia Kristeva, filósofa, teórica de la literatura y del feminismo, nació en Bulgaria en 1941. Obtuvo una beca en 1966, y gracias al premio recibido se mudó a París. Su obra tiene gran influencia, entre otros, de Jacques Lacan, Melaine Klein, Michael Foucault y Mijail Bajtin. Kristeva ha desarrollado su propia teoría sobre lo semiótico.¹⁹ El método utilizado para el presente trabajo es el análisis textual a partir de los conceptos de Julia Kristeva. Sus términos, *el orden simbólico*, *el orden semiótico* y *lo abyecto*, son esenciales para mi análisis.

Lo *semiótico*, término central de la teoría kristeviana, viene en parte de la semiótica, una ciencia que estudia los signos (en distintos contextos) creados por el ser humano. Kristeva ha ampliado el significado del término con aspectos que tienen que ver con los estados (experiencias) psicológicos en la temprana infancia. En este aspecto, Kristeva se ha dejado inspirar por Melaine Klein. Klein hizo contribuciones muy importantes sobre el desarrollo infantil a la teoría psicoanalítica. A fin de ilustrar lo semiótico, Kristeva usa distintos argumentos e imágenes de la relación entre la madre y su niño durante la simbiosis. Describe la primera orientación del niño como un "sensorimotor organization". (1984, p.27). Este periodo/área, maternal y no-verbal (inconsciente), constituye un terreno físico, sin palabras, lleno de emociones, irregularidades y ritmos: un espacio que es enigmático y femenino (*enigmatic and feminine*) e indiferente al lenguaje (*Indifferent to language*) (1984, p.24). Según Kristeva, este periodo continúa reflejándose en el lenguaje, incluso aún en el orden (periodo) simbólico. "The mother's body is therefore what mediates the symbolic law organizing social relations and becomes the ordering principle of the semiotic chora" (1984, p.27). Kristeva señala de esa manera cómo lo inconsciente (no sólo lo consciente) tiene una fuerte conexión con el lenguaje.

En el periodo simbólico²⁰, el niño se convierte en un objeto parlante. Aprende a comunicarse y a entender los símbolos existentes. El periodo implica todo lo que refiere al lenguaje, a lo social y a la historia de la sociedad. Lo simbólico kristeviano se puede definir de esta manera: "the *symbolic* – and therefore syntax and all linguistic categories – is a social effect of the other, established through the objective constraints of biological (including sexual) differences and concrete, historical family structures" (1984, p.29). Kristeva opina que hay un momento decisivo de transición (el momento tético) cuando el niño empieza a ser un sujeto.²¹

Como habíamos visto en los textos de Blake, existe una diferencia entre la concepción lacaniana y kristeviana de lo simbólico y del periodo precedente. Según la teoría kristeviana,

¹⁹ Más datos sobre Kristeva, véase Noëlle McAfee p.1-9.

²⁰ El orden simbólico implica "unity and autonomy" (Oliver p.100). En el orden simbólico albergan las palabras y el orden social.

²¹ "Det är ett avgörande ögonblick, fullt av konsekvenser: subjektet *avskiljer sig* från sin involvering i modern då det finner sin identitet i det symboliska" (1990, p.126).

es posible encontrar *significación* ya en el periodo presimbólico (para Kristeva “semiótico” y para Lacan y “imaginario”). Con los términos lacanianos, lo simbólico y lo imaginario, en la mente, el proyecto de Kristeva, posterior a Lacan, puede resumirse como un intento de colocar “semiotic bodily drives within the Symbolic” y de colocar “symbolic logic within the body”(Oliver, p.4). La reformulación kristeviana de los dos conceptos lacanianos señala una posibilidad de interacción entre los dos espacios, no solo referente a los sistemas de valor, sino también respecto a los papeles genéricos tradicionales.²² “These two modalities are inseparable within the signifying process that constitutes language, and the dialectic between them determines the type of discourse (narrative, metalanguage, theory, poetry, etc.) involved.” “the subject is always both semiotic and symbolic, no signifying system he produces can be either “exclusively” semiotic or “exclusively” symbolic” (1984, p.24).

A pesar de que Lacan sea el instigador del aspecto teórico (es decir: una teoría elaborada sobre lo presimbólico y lo simbólico, que se basa en conocimiento psicológico, y que se expresa en razonamiento sociológico/filosófico)²³, Kristeva lo carga de nuevo significado.²⁴ Así, Kristeva no está totalmente de acuerdo con su precursor (véase p.ej. Kelly Oliver, p.9-10). Según Judith Butler se puede ver “lo semiótico”, la creación de Kristeva, como un resultado de una falta en la teoría de Lacan: “Julia Kristeva attempts to expose the limits of Lacan’s theory of language by revealing the semiotic dimension of language that it excludes.” (Butler, en el extracto del texto, 1988). Butler sostiene que Kristeva desafía “the Lacanian narrative which assumes that cultural meaning requires repression of that primary relationship to the maternal body” (Butler, p.105).²⁵

Kristeva tiene una terminología que se adapta muy bien en el análisis de la literatura, sobre todo el del drama. Eso porque la herramienta teórica kristeviana, su lente teórico, incluye tanto aspectos estructurales como psicológicos; ofreciendo siempre, por lo menos, una doble perspectiva. Particularmente, esto es cuestión de *LcdBA* con su dualismo distintivo. Personalmente, opino que es sorprendente que no exista una abundancia de trabajos que analicen *LcdBA* con la ayuda de la terminología de Kristeva.

En el presente trabajo se usa también un tercer término kristeviano: lo abyecto. Con ese, Kristeva quiere explicar, entre otras cosas, cómo la autoridad de la religión, la moral, la política y el lenguaje se basa en una represión de lo maternal del lenguaje. Según la teórica búlgara, surge “un horror” como consecuencia del proceso represivo. (Oliver, p.101 y sig.). Sin embargo, Kristeva señala además que el término teórico tiene un efecto más constructivo:

²² Kristeva “encourages women to take their rightful place within the Symbolic order” (Oliver, p.7 en la cita). El orden simbólico no sólo implica “the Ley paternal”. Kristeva sostiene que “it is necessary for ethics to take mothers in account.” (Oliver p. 8). Kristeva afirma que “the mother is a threat to the Symbolic order.” (Oliver p.50).

²³ En la teoría lacaniana el orden simbólico está más opuesto al periodo, llamado lo imaginario, que precede el lenguaje. Lacan llama al primer período del niño “imaginary phase” (Oliver, p.20). Es cuando el niño sólo tiene “fragmented experiences and no unified sense of itself.” En “el estadio del espejo” el niño puede, por primera vez, ser capaz de concebirse, y funciona como una preparación para, la entrada en el orden simbólico. Después el estadio del espejo, el niño sufre alienación parental por parte de la madre, un vacío que pretende llenar el padre. El padre ofrece el lenguaje como un medio (para el niño) en el contacto con la madre. (Oliver, p.19-21)

²⁴ Kristeva “argues that Lacan discounts the semiotic drive force operating prior to the mirror stage and the oedipal situation. She claims that there is evidence that the logic of signification (...) is already operating within the material bodies of children prior to what Lacan identifies as the onset of the subject” (Oliver, p. 18)

²⁵ Refiriéndose a Lacan, Oliver (p.20-21) describe como el asunto del padre es llevar el niño desde el mundo imaginario, o sea romper la simbiosis, e introducirlo en el orden simbólico. El lenguaje es el medio de comunicación. La relación del mundo imaginario es, según Lacan, sin mediación. De esta manera la repartición lacaniana crea un modelo más antagónico que lo de Kristeva.

Lo que está reprimido por el lenguaje (simbólico) puede expresarse mediante el lenguaje de lo abyecto. Lo reprimido tiene su origen en el orden semiótico, y por consiguiente “the content of abject literature is maternal”, (Oliver, p. 101). En este contexto, es decir que el lenguaje del abyecto (en sí mismo), cuestionando el orden establecido, tiene una calidad libertadora. Según la lectura que propongo en el presente estudio, en *LcdBA* Lorca da voz a lo que es abyecto. Lo abyecto se usa en el presente trabajo para señalar el proceso de represión del orden simbólico (antagónico), para poner en cuestión el punto de partida analítico de los trabajos críticos, los cuales describen *LcdBA* como un drama dualista antagónico, y, además, para dar voz a lo que está reprimido.

3.3 El lenguaje figurativo y poético, el símbolo y el drama poético

Para poder analizar más en detalle la imaginería lorquiana en *LcdBA*, se referimos aquí a cuatro términos de la semiología lingüística: *el significado* y *el significante*, así como *la denotación* y *la connotación*²⁶. Son nociones teóricas que ayudan a hacer visible las relaciones semánticas entre el contenido (lo que se pretende expresar) y la forma (en este trabajo: el escrito lenguaje figurativo).

Funcionalmente, el lenguaje puede ser visto como una realización formal (*el significante*). Lo formal puede manifestarse en distintas formas, como las letras, las palabras, los símbolos, las imágenes, etc. El contenido/*el significado* es lo que la realización formal significa; puede ser un objeto concreto, un hecho concreto, un concepto, sentimientos, algo abstracto, etc. En *el nivel denotativo*, una imagen, (u otra forma) puede entenderse como los elementos que la componen. El proceso de obtener una significación denotativa se realiza sin incorporar ninguna perspectiva valorativa, es una interpretación literal y objetiva; por así decirlo, es una relación 1:1 entre el contenido y la forma. Sin embargo, lo expresado no sólo alude a sus referentes de una manera denotativa. *Una interpretación connotativa* implica un sentido más amplio; el contenido connotativo comprende más significado que una referencia directa, denotativa. Se permite incluir sentidos/referentes subjetivos y más personales en el proceso connotativo. Consecuentemente, el receptor participa en la construcción del significado y puede modificar el sentido literal del lenguaje. La distinción entre la denotación y la connotación juega un papel importante en la comprensión del lenguaje figurativo.

En la obra de Lorca, el lenguaje figurativo tiene un papel decisivo.²⁷ Las imágenes, los símbolos y las metáforas se usan frecuentemente.²⁸ Salazar Rincón opina que el símbolo lorquiano cumple una doble función; por un lado, representa “mental o materialmente un objeto, o realidad concreta”; por otro lado, representa conceptos más abstractos como “lo inconsciente, lo metafísico, lo religioso, lo ausente o difícil de percibir, lo inefable, lo hermético” (p.13). Evidentemente, esto es similar al punto de vista de la semiología.

Un hecho decisivo para el análisis del presente estudio es que el lenguaje poético de Lorca

²⁶ Las distinciones de la semiología lingüística están y elaboradas y establecidas, sobre todo, por Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev y Roland Barthes. No se citan aquí todas las fuentes, debido a que se trata de un conocimiento que está, por así decirlo, en el dominio público. Para más información sobre los términos, véase Miriam Taverniers *Hjelmslev's semiotic model of language: An exegesis*.

²⁷ Sobre el extenso uso de las imágenes lorquianas en el drama y la poesía, véase Salazar Rincón, p.14 y sig.

²⁸ No se profundiza aquí en las diferencias entre los símbolos y las metáforas de Lorca. Las citas de Salazar Rincón, y los otros argumentos en este apartado, sirve como definición de la imaginería lorquiana.

se puede encontrar así en su poesía como en su drama²⁹. Por eso, su drama se suele llamar “teatro poético” (García Posada, p.23). Sin embargo, es importante señalar que lo poético en el drama lorquiano puede implicar más que sólo el lenguaje figurativo.³⁰ No se trata de una simple denotación, sino de una connotación muy personal. Es un autor que crea su propia estructura simbólica, la cual es tan compleja que, como veremos a continuación, hasta contiene contradicciones. Según Salazar Rincón, el símbolo lorquiano “es capaz de captar y dar conocer la compleja multiplicidad de lo real” e incluso tiene la capacidad de “exponer simultáneamente los diversos aspectos, a menudo opuestos entre sí, de una misma realidad” (p.13). Esa característica hace que las expresiones simbólicas, necesariamente, no sean atrapadas en un dualismo antagónico. Salazar Rincón escribe que las imágenes lorquianas funcionan como una “cointidentia oppositorum”³¹ y tienen la capacidad de disolver el antagonismo, que constantemente está presente en la obra lorquiana. (p.13-14). García Posada señala que los símbolos lorquianos son polivalentes “en función de los contextos: la luna es símbolo de muerte, pero también de vida, o de ambas cosas a la vez” (p.22). Así, en el mundo poético lorquiano, los símbolos no son monovalentes; no trata de una relación 1:1 entre el contenido y la forma. Al revés, hallamos símbolos complejos allá, cuyo significado siempre varía según el contexto.

Es importante que comprendamos que los símbolos de *LcdBA* adquieren sus significados según el contexto en el que se usan. Se podría sostener que el agua y el viento tienen un significado en el interior (la casa) y otro en el exterior (el alrededor). Así, mientras en el interior reina la interpretación denotativa, en el exterior domina la connotativa. En el ámbito doméstico, la mayoría de las mujeres hacen lo que pueden para que las palabras signifiquen una sola cosa. Las hijas tienen una actitud neutral ante Bernarda. Sin embargo, no logran excluir completamente sentidos alternativos de las palabras. (véase arriba) Las excepciones a esa tácita norma interior son, por supuesto, Adela y María Josefa, dos mujeres que tienen interés en el legítimo significado del lenguaje

Kristeva basa una gran parte de su teoría en la potencia enorme del lenguaje. La teórica sabe muy bien que la función polivalente-connotativa, abre inmensas posibilidades de interpretación y en el proceso interpretativo, le da acceso, casi abierto, al receptor: “mediante la *polivalencia* de signos y símbolos, que destabiliza la nominación, y al acumular alrededor de un signo una pluralidad de connotaciones, le ofrece una oportunidad al sujeto de imaginar el sin sentido, o el verdadero sentido, de la Cosa”. (Kristeva 1997, p.53).

Lo poético también juega un papel decisivo en la teoría kristeviana. Kristeva sostiene que el lenguaje poético tiene una función revolucionaria.³² La teórica quiere señalar que el lenguaje poético tiene una posibilidad de renovar la ley simbólica. Según Oliver (p.100), el uso kristeviano del texto revolucionario implica “acceptance of the symbolic law together with a transgression of the law for the purpose of renovating the law”. Esto implica, por extensión, que lo dinámico del lenguaje poético tiene la capacidad de animar lo estático.

Lorca efectúa, visto por la lente kristeviana, una revolución lingüística en su drama; una lectura kristeviana de *LcdBA* significa una manera de deshacerse de la interpretación

²⁹ García Posada escribe que: “Los símbolos clave del teatro lorquiano son los mismos que los de la obra lírica”, y que Lorca “los integra con sencillez aparente en los parlamentos dramáticos” (p.26). Así mismo, en el análisis de Javier Salazar Rincón, son tratados con igualdad los símbolos de su poesía y los símbolos de su drama.

³⁰ El teatro poético de Lorca se presenta más detalladamente en García-Posada (p.23-26).

³¹ “Cointidentia oppositorum” es un punto de vista filosófico-religioso, que, entre otras cosas, afirma que todas las oposiciones de la realidad tienen el mismo origen, que van juntas y de esa manera son dos caras de la misma moneda. (Véase el artículo de Valentin Cozmescu).

³² Oliver escribe que “For Kristeva, in poetic language, the semiotic recalls its own repression and this is revolutionary” (p.100), y Kristeva opina que “Revolutionary language speaks the Unconscious” (p.99).

denotativa y dar bienvenida a una interpretación semiótica poética. Lingüísticamente, hacer una lectura así, implica una bienvenida al artista, a lo subjetivo y a lo particular. El creador de *LcdBA* es sin duda el propietario excéntrico de su propia obra. Es un autor que sabe muy bien que las palabras pueden tener más que un significado. La polivalencia de su poesía crea una ‘incertidumbre saludable’ en la interpretación, cosa que le da mucho poder al autor: Su arte tiene la capacidad de iniciar una revolución conceptual, cambiando la mente de su público. La vena revolucionaria de Lorca se expresa justamente a través de la potencia del lenguaje poético. Lorca, también, ve la producción del lenguaje poético como una acción revolucionaria: “Yo soy revolucionario, porque no hay un verdadero poeta que no sea revolucionario” (Dámaso Alonso/Lorca citado en Caballero, p. 88).

4. Análisis

En el análisis se discuten algunos ejemplos del dualismo en *LcdBA*, los cuales, en gran medida, tratan de las representaciones contrapuestas del drama, p.ej. fuera - dentro. El objetivo central de este capítulo es contextualizar los símbolos centrales de *LcdBA*, *el agua* y *el viento*. El estudio de Javier Salazar Rincón³³ sobre los símbolos lorquianos y la terminología de Julia Kristeva posibilitan una contextualización del lenguaje figurativo. Este proceso implica el inicio de una poetización de las expresiones contrapuestas, la que, por extensión, va a hacer más dinámica a la clasificación dualista antagónica.

En “Por un anfibio sendero” (1998) Salazar Rincón analiza los símbolos clave en el universo lorquiano, los que se encuentran, según el teórico, tanto en su obra dramática como en su poesía. Estos son, según Salazar Rincón, la tierra, el agua, el fuego y el aire. En la conferencia, “Escala al aire” expresa Lorca su fascinación por los cuatro elementos de la naturaleza: “Los paisajes donde la poesía se mueve y transforma, fondos o primeros términos, están apoyadas en los cuatro elementos de la naturaleza: agua, aire, tierra y fuego”. (Lorca citado en Salazar Rincón, p.15). En la presente investigación me enfoco en los dos símbolos, el agua y el viento. Se hace esto debido a las siguientes razones: 1) “el agua es el más lorquiano de los cuatro elementos” (ibíd., p.73), y el aire “es el más poético de los elementos” (ibíd., 276). 2) A estos dos símbolos se les atribuye una especial importancia debido al calor extremo que hace en el pueblo del drama; el agua y el viento pueden aliviar el calor. 3) Debido a la falta de espacio, el análisis de esta tesina (bastante pequeña) incluye solamente dos símbolos.

Como hemos visto arriba, *LcdBA* es un híbrido entre el lenguaje dramático y la poesía. Juan Caballero escribe que: “La casa de Bernarda Alba no puede ser otra cosa que “teatro poético”, una mezcla entre realismo y la poesía: una mezcla entre “la realidad andaluza” y “La integración poética” (p.84). Arriba, en 2.1, con buena precisión, Ruiz Ramón define el dualismo antagónico en *LcdBA*, además, aborda el papel del lenguaje poético lorquiano. Sin embargo, el presente trabajo llega a la conclusión que el lenguaje poético no tiene un papel marginal; no sólo está en *LcdBA* para presentar una dualidad contrapuesta en los espacios o en los personajes, o sea para reforzar el dualismo antagónico del drama. Esto sería hacer el

³³ En “Por un anfibio sendero” (1998) Salazar Rincón analiza los símbolos clave en el universo lorquiano, los que se encuentran, según el teórico, tanto en su obra dramática como en su poesía. Estos son, según Salazar Rincón, la tierra, el agua, el fuego y el aire.

significado del lenguaje poético de García Lorca demasiado pequeño. Salazar Rincón afirma que: “el vehículo idóneo” para expresar el conflicto central del drama lorquiano es el símbolo, y que su asunto es “dar vida a ese mundo de fuerzas antagónicas que Federico descubre en su obra” (p.13-14). El presente trabajo sostiene que el toque poético del lenguaje dramático lorquiano tiene un papel central y amplía el sentido del lenguaje. De esa manera, la parte poética, con símbolos vivos, puede animar la parte realista, o si uno quiere: lo semiótico puede dar sentido al orden simbólico.

Oliver señala que para Kristeva lo semiótico del lenguaje y la poesía tienen una función revolucionaria (p. 96). Kristeva opina que hay una fuerte conexión entre la poesía, el inconsciente y lo semiótico. (1984, p.81). Estas posiciones conceptuales pueden cambiar el orden manifiesto, mantenido por el lenguaje, el consciente y el orden simbólico. Kristeva afirma que el lenguaje poético ataca la noción de que es posible que exista una denotación y un sentido (ibíd., p.58). Según la teórica búlgara “poetry confronts order at its most fundamental level” (ibíd., p.80). Incluir el punto de vista semiótico en la interpretación implica una activa elección de perspectiva.³⁴ Lo semiótico introduce “drives into language”, y lo poético es lo que reactiva los impulsos (Oliver, p. 96-97). Esto indica, conforme a la teoría kristeviana, que la interdependencia que existe entre lo semiótico y lo simbólico, plantea una oportunidad de revitalización del lenguaje simbólico.

Ruiz Ramón explica (en 2.1) cómo los conceptos contrapuestos en la obra de Lorca siempre corresponden a “una constelación de símbolos”. El presente trabajo sostiene que el papel de estos ‘símbolos subordinados’, es dar significado y contexto a los símbolos en las parejas duales. Es por esa razón que la pareja “fuera – dentro” en *LcdBA* obtiene su significado con la ayuda de los símbolos subordinados, en el presente trabajo, *el agua* y *el viento*. A continuación, se detalla en este capítulo un análisis sobre el agua y el viento como símbolos centrales en *LcdBA*.

LcdBA empieza con el entierro de Antonio María Benavides, el esposo fallecido de Bernarda. Una de las visitantes comenta que “Hace años no he conocido calor igual” (p.57). Se afirma directamente que hace un calor extremo en el pueblo donde sucede la trama. El hecho de que las mujeres estén de luto y lleven ropa negra, no facilita la situación calurosa. La declaración de Bernarda: “En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas.” (p.60) provoca una sensación de pesadez y aislamiento y de un ambiente opresivo.

Desde el principio de *LcdBA* es evidente que el fuerte calor significa más que sólo un fenómeno natural. El calor es lo que crea frustración en las hermanas, y por extensión, hace que experimenten una falta (de amor, placer, vida, ganas, deseo, etc.). Bernarda lo sabe y lo ve como una amenaza, y procura minimizar el impacto del exterior.³⁵ Poncia también lo sabe y señala, de una manera directa y brusca, cuál es la razón de esta falta: “Son mujeres sin hombre, nada más” (p.103). En un nivel superficial, denotativo y manifiesto, el agua y el viento son los remedios que tienen la capacidad de aliviar el calor; a saber, es posible beber agua para quitar la sed y refrescarse con el viento. En un nivel más profundo – la perspectiva fundamental del presente estudio, semiótico y latente, Lorca usa el agua y el viento como símbolos que representan conceptos más complejos, los cuales definen su imaginaria.

El agua es un símbolo lorquiano muy frecuente (Salazar Rincón p.73 y ss.). Adela menciona

³⁴ Oliver escribe que Kristeva opina que lo artístico y lo político son dos modalidades del mismo proceso, (y lo artístico es una realización de lo semiótico) (p. 96-97), y que según Kristeva las palabras “signify”, en un nivel simbólico, y en el nivel semiótico “they act act and activate” (ibid p.97).

³⁵ Isabel Cámara (p.186) sostiene que Bernarda trata de mantener la constancia a todo precio “alejando toda posibilidad de interacción con la exterioridad”.

el agua y la sed (o sitios donde hay agua) varias veces. Por lo general, sus declaraciones sobre el agua, en cualquiera de sus manifestaciones, se refiere a Pepe, y a las actividades amorosas, por ejemplo: “Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla” (p.107). Adela sabe exactamente lo que quiere y se rebela contra el orden establecido de la casa: “He tenido fuerza para adelantarme”, [...] he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (p.106). En una conversación con Bernarda (p.96) dice Adela, con una segunda intención: “A beber agua”. Según García-Posada esta frase tiene “implicaciones eróticas” (ibíd.). Durante la noche, Adela se despierta a causa de la sed, y dice que va a “beber agua” (p.103). Ricardo Doménech opina que Adela, mediante esta declaración, “cifra su felicidad sexual en el símbolo del agua”. (p.177). García-Posada sostiene que esta frase significa que Adela: “tiene sed, de agua y de amor” (p.132). En el acto II (p. 86) hay una disputa entre Adela y Martirio, en la cual Adela dice que “Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río”.³⁶ En *LcdBA* es evidente que la vida del exterior, el escenario donde Pepe el Romano juega el papel central, es una tentación constante para Adela y sus hermanas. Adela da rienda suelta a sus deseos, mientras sus hermanas los reprimen. La represión del deseo es una construcción intelectual, una prescripción del orden simbólico lacaniano, y no toma en consideración las necesidades emocionales de las hermanas. Están obligadas a reprimir sus deseos, los que constituirán una parte inconsciente de ellas. Salazar Rincón señala que “Las aguas son un conocido símbolo del mundo inconsciente” (p.77), que tienen “connotaciones eróticas” (p.87), y que hay una importante “relación entre el agua y la fecundidad humana” (p.83). Gracias a su conexión con el mundo inconsciente, el símbolo de agua es cargado de mucha fuerza.

Según García Posada (p.102) el mar es un “símbolo muy polivalente” en *LcdBA*, que simboliza “las fuerzas incontenibles, la fatalidad arrolladora”. Bernarda describe el agua del pueblo como algo peligroso, y tiene “miedo de que esté envenenada” (p.59). Martirio desea que “llegue Noviembre, los días de lluvia, la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable” (p.83). Según los estudios que recogemos más arriba, me resulta evidente que el agua de *LcdBA* tiene un sentido polivalente: Alguna vez, el agua significa líquido envenenado, y otra, tiene connotaciones eróticas. Además, viene a representar una temporada emocional cuando Martirio desea que empiece a llover para aliviar la tensión reinante. Encontramos también a María Josefa que quiere casarse “con un hermoso de la orilla del mar” (p.72). García Posada considera que el mar “es aquí símbolo de vida de plenitud” (ibíd.).

El aire (viento) es también un elemento muy importante en la obra lorquiana: “En Lorca, el aire es un camino” (Salazar Rincón, p.277). El viento representa, para el crítico citado, el deseo de vivir: “El aire es para Lorca un agente de vida opuesto a la muerte” (ibíd., p.280). El apetito de vivir puede manifestarse en un deseo sexual, que también es simbolizado por el viento.³⁷ Sin embargo, el aire puede también significar lo contrario: algo que “mutila y destruye” (ibíd., 276).

Bernarda y sus hijas tienen su propia relación con el viento. El abanico puede hacer aire y aliviar el calor. Cuando Adela hace su entrada en el drama le da un abanico a Bernarda “con flores rojas y verdes” (p.60). Gwynne Edwards señala que el color verde tiene connotaciones eróticas. (p.249). Es un gesto provocativo, y Bernarda lo arroja en el suelo y dice: “Dame un negro y aprende a respetar el luto” (ibid). Luego, Bernarda acepta un abanico negro de Martirio. Los abanicos de las hermanas en el ejemplo tienen significados distintos.³⁸ Bernarda percibe el de Adela como una amenaza, y comprende que su abanico significa más que sólo

³⁶ Según García- Posada la declaración sobre el río es una prueba del “símbolismo erótico”.

³⁷ El viento tiene un “significado sexual” (Salazar Rincón, p. 282).

³⁸ “No es casual que Adela ofrezca a su madre precisamente este abanico, cuyos colores simbólicos no ofrecen dudas en su significado de vitalismo” (García Posada, p.60).

una cosa.

Cuando Adela quiere “tomar un poco de fresco” en la página 97 esto tiene connotaciones eróticas. Amelia cuenta a su hermana que “si nos entra un poco el fresco” (p.74), y Magdalena cuenta que “levanté a refrescarme”. Evidentemente, es posible tomar el fresco, protegido por nubes, en protección del sol. Poncia está atenta y presiente la situación problemática que va a surgir: “Pues hay una tormenta en cada cuarto. El día que estallen nos barrerán a todas” (p.102). Ve a las hermanas como tormentas potenciales, y esta vez se trata de un símbolo menos placentero.

El agua y el viento tienen potencial de ser partes de una pauta, que podría mantener el dualismo antagónico y fijar los conceptos contrapuestos, p.ej. dentro – fuera o fertilidad – sexualidad, etc. No obstante, la perspectiva kristeviana, nos ofrece una lectura de *LcdBA*, donde los símbolos resultan ser polivalentes. En un drama como *LcdBA*, la utilización de la terminología kristeviana implica una modificación de la situación estática, y saca el potencial que tiene el drama. Según la presente lectura, este es el papel fundamental que tienen el agua y el viento en *LcdBA*.

En lo que se refiere a la poesía en la obra, tiene la capacidad de influir en lo que es abyecto. En *LcdBA*, la que reina en la casa, y la instigadora de la situación abyecta, es Bernarda. Mantiene su autoridad por medio de las amenazas y la represión. Su actitud es parecida a la fuerza opresiva en la teoría kristeviana sobre lo abyecto. También tras el comportamiento de Bernarda “lurks abject and unspeakable fascist terror” (Oliver, p.101). Bernarda impone el terror y el horror a sus hijas, y para la mayoría de ellas, la vida es una existencia muerta.³⁹ Incluso, Bernarda ataca a Martirio con un bastón cuando cree que ha animado a los hombres. (p.62). Otro ejemplo es la primera declaración (y la última) de la protagonista de *LcdBA*: “¡Silencio!”. García Posada argumenta (p.56) que la entrada de Bernarda señala “autoridad y orden”, y añade también “apariencias”. A todo precio, Bernarda quiere excluir lo que sus hijas pueden percibir por medio de sus sentidos. Para ella es decisivo que “no ha de entrar” el viento. En cierto modo, es de esta manera que se origina la dualidad del drama: Bernarda usa un cierto lenguaje para apoyar su fija visión dualista – antagónica del mundo. Para lograr preservar la división entre el exterior y el interior, necesita recursos. Constantemente, ha de referirse a la honra, la moraleja y la costumbre antigua⁴⁰ para poder mantener “el status quo”. Muchas son las restricciones impuestas por Bernarda a sus hijas. Ella considera cumplir sus obligaciones, siguiendo la tradición familiar. El orden que Bernarda impone a sus hijas es un orden que está construido con los estándares del orden simbólico, es un orden patriarcal y no tiene conexión con lo semiótico.⁴¹ Su lenguaje de poder, que se ha formado únicamente en la esfera simbólica, es el primer instrumento de represión, lo que original y finalmente mantiene el dualismo antagónico. Sin embargo, hace mal uso de las palabras y formalmente su exagerada interpretación de los decretos simbólicos se convierte en egoísmo y violencia. Su lenguaje produce el terror en las hermanas, y poco a poco, el silencio se extiende en la casa. Dru Dougherty sostiene que el silencio tiene un papel importante en el teatro lorquiano, que casi todos los personajes de su drama son “criaturas de silencio”. “Viene a ser el silencio así un lenguaje especial por el cual los afanes inefables se nos transmiten” (p.93). Este lenguaje, reprimido por lo simbólico, es el lenguaje de lo abyecto. El horror crea un lenguaje

³⁹ Adela es consciente de este proceso: “Yo no aguanto el horror de estos techos” (p.107) y “He visto la muerte bajo de estos techos” (p.106)

⁴⁰ Ejemplos de los valores inmutables. Sin embargo, el presente trabajo no profundiza en este aspecto: es un análisis en sí mismo.

⁴¹ En este aspecto, con su idealismo ciego y sus interpretaciones exageradas, la actitud de Bernarda se parece a la de Don Quijote (véase p. 8 del presente trabajo).

intermediario, que tiene que excluir partes esenciales de la realidad.⁴² Esta exclusión crea un lenguaje muerto: el lenguaje del abyecto. Kristeva escribe que lo abyecto “es radicalmente un excluido” (1988, p.2). Las mujeres de la casa están excluidas de una vida en plenitud, y viven encerradas como muertas vivientes: “Ya hago las cosas sin fe como un reloj” (Martirio, p.64).⁴³ Los nombres de Martirio y Angustias contienen información de su estado. Martirio ha perdido la esperanza, y su resignación es ilimitada; Angustias sufre y se convence a sí misma de que: “más vale onza en el arca que los ojos negros en la cara” (p.73). Representan la represión, la ausencia y el deseo no realizado. Por eso podríamos afirmar que Lorca da voz a lo que es abyecto: articula las expresiones acumuladas, lo maternal/semiótico. Es un autor que es el mensajero de lo abyecto, que se responsabiliza del material reprimido por el lenguaje simbólico; la peligrosa poesía del lenguaje.

Adela y María Josefa, por el contrario, son los personajes femeninos del drama que desafían el orden establecido por Bernarda, y son portadores de la peligrosa poesía. Representan el deseo, la esperanza y la curiosidad. Como declara Ian Gibson, Adela es “el personaje femenino más revolucionario de todo el teatro de Lorca” (p.444). Según la presente lectura es posible sostener que es gracias a ellas dos que las representaciones simbólicas del drama no permanecen contrapuestas. María Josefa tiene ganas de dejar la casa “¡Déjame salir, Bernarda!” (p.72). Ella es, a pesar de ser la madre de Bernarda, una amenaza grande para su hija, y Bernarda la ha encerrado en la casa.⁴⁴ A pesar de eso, María Josefa muestra su desafío abierto y se atreve a “rebelarse contra la opresión”. (García Posada, p.71). Adela y María Josefa reaccionan de forma distinta a la represión de Bernarda. María Josefa crea su propio mundo poético, y todo el tiempo está hablando con un lenguaje rico en imágenes. Esto da la impresión de que es una poeta. Adela no “huye” a un mundo de fantasía. Al revés, es muy valiente y no tiene miedo de decir lo que piensa: “¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (p.77). Ella es tentada por la poesía del exterior, y constantemente atraída por lo que está afuera de la casa. Adela ignora el riesgo del agua envenenada sobre la que habla Bernarda. María Josefa y Adela siguen su propio camino y no se comportan conforme a las normas de Bernarda. No tienen un lenguaje intermediario y muerto. Al revés, son portadores de una ilusión y dan voz al lenguaje del abyecto. Según Bernarda, este es un lenguaje peligroso porque implica una esperanza de algo mejor, fuera de la casa en el exterior. Ese tipo de abyecto constructivo tiene una función libertadora. (véase 3.2).

Según Kristeva no hay una relación completamente equivalente entre el signo y la palabra a la que se refiere,⁴⁵ sino que sostiene que es “the speaking subject that makes the connection between them” (Oliver, p.92). De esa manera, según la presente lectura, el individuo puede influir en el proceso de significación, y ser co-creador de la realidad. Lorca, como poeta revolucionario, puede crear su propio mundo y hacer ver a al público perspectivas alternativas. Teóricamente, esto significa que lo que es reprimido por lo simbólico es lo semiótico, y lo que tiene la capacidad de liberar lo reprimido, es el abyecto y la poesía.⁴⁶

⁴² Kristeva escribe que lo abyecto es “Un cierto “yo” (moi) que se han fundido con su amo. Un súper-yo, lo ha desalojado resueltamente. Está afuera, fuera del conjunto cuyas reglas del juego parece no reconocer” (1988, p.2)

⁴³ Kristeva describe esa condición abyecta de esta manera: “así ven ellos que yo estoy volviéndome otro al precio de mi propia muerte” (1988, p.3)

⁴⁴ Poncia y la criada hablan sobre María Josefa: “PONCIA: La vieja. ¿Está bien encerrada? CRIADA: Con dos vueltas de llave.” (1984, p.53):

⁴⁵ Véase Oliver p.92 y Kristeva 1984 p.23-24.

⁴⁶ Oliver (p.98-99) describe lo abyecto kristeviano. “poetry is characterized by an attention to the materiality of words, their rhythms and tones, which connects them to their repressed semiotic” y “Revolutionary language speaks the unconscious” y “In this way, the repressed makes its way into the symbolic: the unconscious drives become conscious”

También García-Posada percibe esa función: “La palabra poética es capaz de sobrevivir el horror” (p.40).

5. Conclusiones

Nuestro propósito en este trabajo ha sido mostrar cómo el lenguaje dramático – poético de *LcdBA* funciona en el proceso de construcción y cuestionamiento del dualismo/dualismo antagónico. La hipótesis fue que existe un principio ordenador en *LcdBA*, que se expresa por medio del lenguaje, y que tanto construye como cuestiona el dualismo del drama. Además hemos descrito el dualismo antagónico. Referente al dualismo de *LcdBA*, hemos constatado que los trabajos referidos en 2.1, se quedan en un nivel manifiesto. En 3.1 hemos presentado distintos ejemplos del dualismo dentro la religión y la filosofía para poner el dualismo en su contexto. El presente trabajo ha analizado el dualismo literario, referente a los símbolos opuestos en *LcdBA*. El dualismo antagónico ha mostrado ser un dualismo donde los símbolos siempre se refieren a un solo objeto (monovalentes). Este tipo de dualismo fijo puede ser puesto en cuestionamiento por los símbolos polivalentes. En el análisis del dualismo (complementario kristeviano) se ha constatado que los símbolos, el agua y el viento, se refieren a varios sentidos, y por está razón son polivalentes.

Con la ayuda de la terminología de Julia Kristeva, ha sido posible demostrar que la poesía ofrece la posibilidad de suavizar los términos opuestos en una pauta basada en el dualismo antagónico; de esa manera se posibilita una poetización de los símbolos (monovalentes) contrapuestos. El razonamiento del presente trabajo ha tenido su enfoque hacia lo latente y lo semiótico kristeviano, en contraste con lo manifiesto y lo simbólico lacaniano.

Hemos concluido también que el lenguaje del poder que usa Bernarda crea terror en sus hijas, y que este terror es el generador de lo abyecto en la obra. Hemos señalado a Martirio y Angustias como dos ejemplos de abyectos pasivos. También hemos mostrado que el lenguaje tiene capacidad de liberar a lo abyecto con la ayuda de la poesía. La poesía, con sus símbolos vivos, los que, en *LcdBA*, casi siempre adquiere su significado completo en relación con el exterior, señala una esperanza. Adela y María Josefa se han dejado influir por esa poesía. Saben que las palabras son tan libres como el viento.

Bibliografía

Corpus:

García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Editorial Castalia didáctica, Madrid, 1984.

Fuentes secundarias:

Blake, Thomas. *Bernarda Alba and Frogs with No Tongues* in STAGING AND UPSTAGING REVOLT: THE MATERNAL FUNCTION IN TWENTIETH CENTURY DRAMA, p.61-110, 2009.

<https://etd.auburn.edu/bitstream/handle/10415/1811/Blake%20Final%20Diss.pdf?sequence=1>

[Fecha de consulta 10-10-2018]

Blake, Thomas. *Bernarda Alba and Frogs with No Tongues* en MP: An Online Feminist Journal, vol.3, issue 1, 2010.

http://academinist.org/wp-content/uploads/2010/06/030103Blake_Frogs.pdf

[Fecha de consulta 10-10-2018]

Butler, Judith. *The body politics of Julia Kristeva*. *Hypatia: A journal of feminist philosophy*. December, p.104-118, 1988.

Caballero, Juan. Introducción de *La casa de Bernarda Alba*. Editorial: Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1994.

Cámara, Isabel. *Vida y muerte, Eros y Thanatos: Dos instintos en La casa de Bernarda Alba*.

En *García Lorca Review*, 11:2, p.186, 1983.

Cozmescu, Valentin. *The Cointidentia oppositorum and the Feeling of Being*. En *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*. VOL. VII, NO. 1/ p. 105-120, http://www.metajournal.org//articles_pdf/06-cozmescu-meta-techno.pdf junio 2015.

Díaz Pardo, Felipe. *La Literatura española en 100 preguntas*. Ediciones Nowtilus, Madrid, 2016.

Dias, Austin. *La dialéctica escénica en La casa de Bernarda Alba*. *Selecta*. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages. (5), 1984.

Doménech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Editorial Fundamentos, Madrid, 2008.

Dougherty, Dru *El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca*. *Anales de la literatura Española contemporánea*. Vol. 11 1-2, p.91-110, 1986.

Edwards, Gwynne *The Theatre Beneath the Sand*, Marion Boyars, London, 1980.

Freud, Sigmund. (*Obras completas. Volumen 15. Conferencias de introducción al psicoanálisis (1916-17 [1915-17]). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse 7ª conferencia. Contenido manifiesto del sueño y pensamientos oníricos latentes, p.103-115, 1991.* <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/15%20-%20Tomo%20XV.pdf>
[Fecha de consulta 10-10-2018]

García Lorca, Francisco. *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid 1981.

García Posada, Miguel. Introducción de *La casa de Bernarda Alba*. Editorial Castalia, Madrid, 1984.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande*. Grijalbo, Barcelona, 1987.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language* (La révolution du langage poétique, 1974). Columbia University Press (Traducción de Margaret Waller), 1984.

Kristeva, Julia. *Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur)*. Traducción de Nicolás Rosa. Editorial Siglo XXI, 1988.
<http://www.carlosbermejo.net/Seminario%20virtual%20-1/PODERES%20DEL%20HORROR.pdf>
[Fecha de consulta 10-10-2018]

Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía. (Soleil noir. Dépression et mélancolie)* Traducida por Mariela Sánchez Urdaneta. Monte Ávila Editores, Latinoamericana, 1997.
<file:///E:/Lorca%20Kristeva%20Depression.pdf>
[Fecha de consulta 28-12-2019]

Kristeva, Julia. *Stabat mater och andra texter* (i urval av Ebba Witt-Brattström) Natur och kultur. (Traducción de Anna Runnqvist-Vinde), 1990.

Lethbridge, Stefaine and Mildorf, Jarmilla. *Basics of English Studies: An introductory course for students of literary studies in English*. 2003/2004.
<https://www2.anglistik.uni-freiburg.de/intranet/englishbasics/PDF/Drama.pdf>
[Fecha de consulta 10-10-2018]

Levitt, Paul M. *A structural approach to the analysis of drama*. The Hague, Paris, 1970.

McAfee, Noëlle. *Julia Kristeva*, Routledge, New York, 2003.

Molera, Eugenio. *El idealismo de Platón*.
<https://cdn.website-editor.net/33a8871d66e14c2ba0a24b619954bc3f/files/uploaded/EL%20IDEALISMO%2520ODE%2520PLAT%25C3%2593N.pdf>
[Fecha de consulta 10-10-2018]

Morris, C. Brian. The <<Austere Abode>>: Lorca's *La casa de Bernarda Alba*, en *Anales de la literatura española contemporánea*, vol 2/ p.129-141, 1986.

Núñez Florencio, Rafael. *El peso del pesimismo: Del 98 al desencanto*. Marcial Pons Ediciones de Historia S.A., Madrid, 2010.

Oliver, Kelly. *Reading Kristeva. Unraveling the Double-bind*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

Robinette, Isabelle. *Taoism: Growth of a religion*. Stanford University Press, Stanford, 1992.

Ruiz-Ramón, Francisco. *Historía del Teatro Español Siglo XX*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1986a.

Ruiz Ramón, Francisco. *Espacios dramáticos en La casa de Bernarda Alba*, en *Gestos*, abril 1/1986b.

Salazar Rincón, Javier. *Por un anfibio sendero. Los espacios simbólicos de Federico García Lorca*. PPU, S.A., Barcelona, 1998.

Siwek, Paul. *The Problem of Evil in the Theory of Dualism*

Laval théologique et philosophique, 11(1), p. 67–80, 1955.

<https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/1955-v11-n1-ltp0946/1019914ar.pdf>

[Fecha de consulta 10-10-2018]

Tavernier, Miriam. *Hjelmslev's semiotic model of language: An exegesis*.

Semiotica –Journal of the International Association for semiotic studies, p. 367- 394, agosto 2008.

[Fecha de consulta 30-12-2019].

Taylor, Diana. *Interiority and exteriority in Garcia Lorca's La casa de Bernarda Alba*, *Cuadernos del teatro español contemporáneo*, spring 15 1/1989.

Wilhelm, Kathleen. *Abject Architecture: Windows, Doors, and Power in "La casa de Bernarda Alba" (1936) by Federico García Lorca* University of Wyoming, ProQuest Dissertations Publishing, 2017. 10269252.

