



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura
Española y Latinoamericana

**Feminidad, feminismo y dominación en *Él*
y *Un señor ... cualquiera* de Mercedes
Pinto**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Violeta Victoria Hochman Rodríguez
Tipo de trabajo:	Trabajo de investigación
Director/a:	Dr. Juan Andrés García Román
Fecha:	8 de julio de 2021

Resumen

“Feminidad, feminismo y dominación en *Él* y *Un señor ... cualquiera* de Mercedes Pinto” es un trabajo de investigación cuyo objetivo principal consiste en visibilizar a una autora, Mercedes Pinto Armas, con una producción literaria que se descubre imprescindible para engrosar el canon de la literatura escrita por mujeres en ambas orillas. Asimismo, se procura dilucidar el yo femenino, la presencia del feminismo y la dominación a la que son sometidos los personajes femeninos presentes en ambas obras de Pinto. La metodología llevada a cabo es literatura comparada; se han establecido tres unidades de contraste: *Él* y *Un señor ... cualquiera*, por una parte, y *La casa de Bernarda Alba*, por otra, esta última con un afán instrumental para legitimar, desde una obra profusamente estudiada, la producción de una autora olvidada. Se destaca la existencia de vínculos relacionantes presentes en el trío estudiado y entre las principales conclusiones se presentan: el uso de técnicas de ocultamiento tras máscaras ficticias de los personajes femeninos, la negación paradójica de lo masculino hiperbólico, la mirada social de lo femenino, el tratamiento simbólico de la imposición del silencio y la expresión significativa de los espacios específicamente femeninos, entre otros aspectos.

Palabras clave: Mercedes Pinto Armas, escritura de mujeres, feminidad, feminismo, dominación.

Abstract

"Femininity, feminism and domination in *Him* and *A Mr. ... Anybody* from Mercedes Pinto" is a research work which main objective is to make visible an author, Mercedes Pinto Armas, with a literary production that is essential to swell the canon of literature written by women on both shores. Likewise, efforts are made to elucidate the feminine self, the presence of feminism and the domination to which the female characters present in both works of Pinto are subjected. The methodology used is comparative literature; three contrasting units have been established: *Him* and *A Mr. ... Anybody*, on the one hand, and *The house of Bernarda Alba*, on the other, the latter with an instrumental aim to legitimize, from a profusely studied work, the production of a forgotten author. The existence of relational links present in the trio studied is highlighted and among the main conclusions are presented: the use of concealment techniques behind fictional masks of the female characters, the paradoxical denial of the hyperbolic masculine, the social gaze of the feminine, the symbolic treatment of the imposition of silence and the significant expression of specifically feminine spaces, among other aspects.

Keywords: Mercedes Pinto Armas, women's writing, femininity, feminism, domination.

Índice de contenidos

1.	Introducción	6
1.1.	Justificación	7
1.2.	Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo	9
2.	Metodología.....	10
3.	Marco teórico.....	11
3.1.	Literatura comparada.....	11
3.2.	Feminidad y dominación	13
3.2.1.	Teoría Interseccional y violencia.....	13
3.2.2.	Crítica feminista	16
3.3.	Los géneros del yo y el <i>pacto ambiguo</i>	20
3.4.	<i>La casa de Bernarda Alba</i> de Federico García Lorca.....	22
3.4.1.	La tragedia lorquiana y su relación con <i>Él</i> y <i>Un señor ... cualquiera</i>	24
3.5.	Mercedes Pinto Armas	29
3.5.1.	<i>Él</i>	32
3.5.2.	<i>Un señor ... cualquiera</i> y la farsa como género teatral	39
4.	Desarrollo y análisis.....	43
4.1.1.	La negación de lo masculino, la invisibilidad de Pepe el Romano y lo masculino hiperbólico	44
4.1.2.	El canto a la libertad	45
4.1.3.	La locura es mi cárcel	47
4.1.4.	El ocultamiento en las máscaras de yo y del tú	49
4.1.5.	La imposición social, el mandato y el rol establecido	52
4.1.6.	La maternidad ¿realización femenina o negación vital?.....	55
4.1.7.	La aniquilación del ser. La mirada íntima y la mirada social	58

4.1.8.	Los espacios domésticos. La presencia del encierro y de la clausura	63
4.1.9.	El silencio. Diferentes niveles de imposición.....	70
4.1.10.	La complicidad de madres y figuras de autoridad	76
4.1.11.	Símbolos lorquianos y símbolos usados por Mercedes Pinto	80
4.1.12.	Universalidad y atemporalidad de los textos analizados	84
5.	Conclusiones	86
6.	Limitaciones y prospectiva.....	89
	Referencias bibliográficas	92
	Anexo A. Corpus bibliográfico Mercedes Pinto	99
	Anexo B. Fragmentos de <i>Él</i> , novela de Mercedes Pinto.....	101
	Anexo C. Ilustraciones en <i>Él</i> , novela de Mercedes Pinto	112
	Anexo D. Fragmentos de <i>Un señor ... cualquiera</i> . Comedia-farsa en tres jornadas de Mercedes Pinto.....	115
	Anexo E. Poema dedicado a Mercedes Pinto. Epitafio. Pablo Neruda	122

1. Introducción

El trabajo que se presenta en estas páginas nace de la necesidad de traer al presente parte de la actividad literaria de una mujer que, por razones diversas, pasó desapercibida por la historia de la literatura española. De esta manera, se propone una investigación que adquiere dos matices: por un lado se espera despojar del olvido a Mercedes Pinto Armas y, por otro, se atraviesan cuestiones fundamentales desde una visión de género dirigidas a establecer nexos que permitan identificar semejanzas y divergencias, mediante una metodología comparativa, entre tres obras: de una parte *Él* y *Un señor ... cualquiera*, comedia-farsa en tres jornadas, de Mercedes Pinto y de otra *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

Incrementar el aparato teórico y crítico de las dos obras de Mercedes Pinto y ayudar a dar visibilización a la escritura realizada por mujeres que, por diferentes motivos, han sido sometidas al ostracismo vital, intelectual, escritural y literario se antojan como la principal motivación y necesidad fundamental para desarrollar este texto.

La razón por la que se contrastan dos unidades de Mercedes Pinto con una de Federico García Lorca responde a la necesidad de establecer semejanzas y diferencias entre dos obras escasamente estudiadas, las dos de Pinto, y una obra cumbre de la dramaturgia española del siglo XX, *La casa de Bernarda Alba*. Además, los textos de Pinto (al ser desconocidos) requieren de asideros temáticos, técnicos y estilísticos para establecer los elementos contrastivos. Asimismo, al ser una escritora poco conocida, es importante legitimar el aporte a las letras hispánicas desde una obra profundamente estudiada. Cabe aclarar que el término de la comparación *La casa de Bernarda Alba* cumple una función instrumental, pues lo que interesa en último término es la comprensión de las dos unidades de Mercedes Pinto centrándonos en la entidad de lo femenino presente en ellas.

Por otro lado, el presente trabajo se presenta en seis capítulos: asistimos, primero, a la justificación, la problemática detectada y los objetivos. En el segundo capítulo se explica la metodología desarrollada. El tercer capítulo se destina a desarrollar el marco teórico en el que se realiza un barrido del estado de la cuestión, un análisis y una síntesis de trabajos e investigaciones; ya en el cuarto capítulo nos introducimos netamente en el desarrollo y análisis literario propiamente dicho, donde se descubren numerosas conexiones entre *Él*, novela de tinte autobiográfico, *Un señor ... cualquiera*, comedia-farsa, (ambas de Pinto) y el

drama lorquiano. Tras todo este viaje nos hallaremos en el quinto capítulo correspondiente a las conclusiones obtenidas. Una vez finalizado el espacio anterior nos adentramos en el sexto capítulo, que versa sobre las limitaciones y prospectiva, en este segmento se destacan las falencias, los inconvenientes que se han dado en las fases de documentación y de investigación, así como sus posibles soluciones. Se resaltan, del mismo modo, las bondades del proceso investigativo y las futuras líneas de investigación, enfoques y temáticas que podrían surgir a partir del presente texto; asimismo, obedece a la proyección de aspectos mejorables para posibles y futuras investigaciones similares. Por último, se incluyen las referencias bibliográficas y los anexos.

1.1. Justificación

En este apartado se realiza una aproximación a la problemática que hilvana la motivación para realizar este trabajo y, por razones propias de la investigación, esta sección se centra con mayor hincapié en Mercedes Pinto por no formar parte del canon y tampoco de la historia de la literatura peninsular española, ni europea. Es, pues, fundamental realizar una aproximación a Pinto y a su producción literaria.

Nuestro foco de atención en este trabajo es Mercedes Pinto, aún tristemente desconocida y a quien se la podría encuadrar en la Generación del 14, con la que tiene contacto y amistad y de la que se conoce su relación sobre todo con Carmen de Burgos en la lucha por los derechos de la mujer y el activismo feminista. Asimismo, se relaciona con intelectuales como Ortega y Gasset, con quienes incursiona en el mundo intelectual y editorial madrileño (Llanera, 2014). Ya en América se codeará con personajes como Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Pablo Neruda. A pesar de clasificar a esta escritora en la Generación del 14, todavía no ha sido suficientemente estudiada y por lo tanto no existe un abordaje suficiente en cuanto a su categorización.

Mercedes Pinto fue poeta y activista feminista de mente preclara y de una gran modernidad. Poner atención en escritoras con talento y calidad que fueron olvidadas o forzadas a no verse y dejar de ser inscritas (a pesar de sus méritos) en los ámbitos intelectual, cultural y libresco implica elevar la voz para que salgan a la luz. Justamente este es el mayor anhelo de este trabajo: visibilizar a una escritora que nunca debía haber tenido que abandonar su casa.

Por su parte, Federico García Lorca es uno de los grandes poetas y dramaturgos de todos los tiempos y considerado uno de los mayores representantes de la Generación del 27. Su teatro es una fórmula magistral de reactivación del teatro clásico en la que se evidencia la denuncia la tragedia de la mujer en una España atrasada y con una visión de la mujer prácticamente instrumental. Por otro lado, el uso de heroínas, como denuncia de la vida de la mujer y sus restricciones, cárceles y vivencias sesgadas por el patriarcado, le dotan de una naturaleza totalmente actual, más aún cuando se relaciona con una novela autobiográfica (*Él*) y una comedia-farsa (*Un señor ... cualquiera*) de Mercedes Pinto.

Así pues, transversalizar la novela autobiográfica *Él* y la comedia-farsa *Un señor ... cualquiera* con *La casa de Bernarda Alba* posibilita discutir sobre temas de enorme actualidad: la naturaleza de la literatura, la universalidad asexuada de la literatura, el destierro al que es sometida la mujer de forma sistemática hasta hace relativamente poco tiempo, el drama de las mujeres en un mundo masculino y el ostracismo, entre otras cuestiones.

Por su parte, los vínculos entre las obras trabajadas son vastos, entre los que se pueden destacar el tratamiento de los espacios, las miradas con las que se construye el rol femenino; la imposición social y la negación del deseo; los roles de género; la imposición de la soledad y el tratamiento simbólico del silencio, la educación tradicional y la falta de independencia de la mujer, entre muchos otros. Estas conexiones son tratadas en este trabajo.

Por otro lado, en una exhaustiva revisión de los trabajos y estudios publicados se advierte que estas tres obras no se han analizado de forma conjunta o comparada de manera sistemática, lo que apoya cuatro importantes aspectos, a saber: 1) la originalidad del trabajo; 2) su factibilidad ya que, a pesar de la desmemoria a la que ha sido sometida esta autora durante largo tiempo, dos circunstancias aportan claridad a la memoria de la autora; por un lado, el Gobierno de Canarias hizo los esfuerzos necesarios para darle visibilidad a la obra seleccionada y, por otro, la investigación de autoras como Alicia Larena; 3) el conocimiento de una autora que debería formar parte de la historia de la literatura española y su posible impacto para la crítica literaria y la historia de la literatura; y 4) el estudio es pertinente de cara a la importancia del rescate de las letras hispánicas denostadas.

Por tanto, el fin último de este trabajo de investigación es detectar, contrastar y explicar los vínculos y las conexiones que existen entre *Él* y *Un señor ... cualquiera* de Mercedes Pinto y

La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca vistos estos desde un enfoque de género y de dominación.

Así pues, este escrito se inscribe en dos líneas de investigación “Los cuatro grandes grupos de la Edad de Plata: el 27, Orígenes, Sur y Contemporáneos” y “Narradoras de las dos orillas, siglos XX y XXI”, centrándonos, por supuesto, en una mujer sometida a la invisibilización por parte de la historiografía literaria española y de la crítica literaria, Mercedes Pinto Armas, y, de soslayo, en uno de los dramaturgos que mayor importancia ha tenido para las letras universales, García Lorca.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

Para este Trabajo de Fin de Máster se esgrimen los siguientes objetivos:

Objetivo general: Analizar mediante un enfoque comparativo y desde una perspectiva de género, los elementos relacionados con la feminidad, el feminismo y la dominación evidenciados en la construcción de los personajes femeninos en *Él* y *Un señor ... cualquiera* de Mercedes Pinto a partir del análisis contrastivo con *La casa de Bernarda Alba*.

Objetivo específico 1: Elaborar un corpus bibliográfico teórico-crítico de los estudios existentes sobre Mercedes Pinto relacionados con su producción literaria, haciendo hincapié en la novela *Él* y en *Un señor ... cualquiera*, para asegurar una revisión exhaustiva del estado de la cuestión concerniente a la escritora.

Objetivo específico 2: Examinar dentro de los estudios de género, la negación paradójica de lo masculino, el mandato de silencio y la utilización de las máscaras del ‘tú’ y del ‘yo’ en *Él* y *Un señor ... cualquiera* a partir de elementos similares presentes en *La casa de Bernarda Alba*.

Objetivo específico 3: Interpretar las renunciaciones e imposiciones femeninas que se desarrollan en *Él* y en *Un señor ... cualquiera* a partir de la comparativa con *La casa de Bernarda Alba*.

Objetivo específico 4: Analizar el uso significativo de los espacios en *Él*, *Un señor ... cualquiera* y *La casa de Bernarda Alba*.

Objetivo específico 5: Demostrar desde un estudio de género la relación de todos los vínculos detectados entre las tres obras estudiadas.

2. Metodología

La metodología de investigación seleccionada, por la naturaleza de las obras literarias y por los objetivos propuestos, corresponde a la metodología contrastiva que se desarrolla a través de un estudio comparativo, cuyo enfoque se reconoce como cualitativo puesto que su intención es profundizar en los vínculos esenciales entre las obras literarias objeto de estudio de este trabajo.

El alcance del estudio es exploratorio debido a que no se ha realizado un estudio comparativo entre *Él*, la primera novela, esta de carácter autobiográfico, *Un señor ... cualquiera*, comedia-farsa en tres jornadas, de Mercedes Pinto y *La casa de Bernarda Alba* y, por tanto, aunque la obra lorquiana es profunda y ampliamente estudiada y se dispone de una bibliografía inabarcable, vastísima, el estudio arroja conclusiones originales y, en cierto modo, inéditas. Finalmente, su diseño es de tipo no experimental, ya que no se van a comparar o intentar relacionar variables de ningún tipo.

Este trabajo se desarrollará también a través de la metodología analítico-descriptiva y todo ello atravesada por un enfoque de género, teniendo en cuenta sobre todo la *Teoría Interseccional* y la *crítica feminista* como bases y supuestos teóricos con los que se pretende explicar los sistemas de dominación que sufre la mujer, asimismo, se quiere asegurar su estudio mediante los géneros del yo y, principalmente a través de su explicación mediante el *pacto ambiguo*, en el caso de Mercedes Pinto.

Con respecto a las fuentes primarias se ha realizado una búsqueda minuciosa de artículos, estudios y trabajos adecuados a los fines planteados en este trabajo y autores como Alicia Llarena y Teresa González Pérez nos acercan a la indagación de la obra de Mercedes Pinto. Para la propiamente lorquiana, Doménech, Vilches de Frutos y Antonio Buero Vallejo aseguran los fundamentos de autoridad necesarios para trabajar a cabalidad este texto.

Las fuentes, estudios, trabajos, monografías y manuales son vastísimos en lo concerniente a la obra de Lorca, no así en la de Mercedes Pinto, por lo que se justifica, en este segundo caso, la aproximación al conocimiento a través de fuentes secundarias ya que resulta difícil y, en algunos casos, imposible, acceder a las bibliotecas dedicadas a la conservación, investigación y difusión de la obra de la autora tinerfeña.

3. Marco teórico

En este apartado se realiza una aproximación al estado de la cuestión sobre las diferentes disciplinas que se han tomado en cuenta para este trabajo. En primer lugar, se hace un breve repaso sobre la disciplina metodológica sobre la que se construye esta investigación: la literatura comparada.

Una vez concluido el aspecto metodológico, se afronta el dominio sobre la mujer a través tres enfoques: el primer aspecto que se desarrolla es la Teoría Interseccional en la que se revisa el nacimiento, el desarrollo y la realización actual de la mencionada teoría; en segundo lugar, la teoría de la violencia enunciada por Galtung (2016); y, por último, se examina la crítica feminista en la que se toman algunas de las principales voces en esta cuestión.

Asimismo, se atisban brevemente los géneros del yo y el *pacto ambiguo*, principalmente. De la misma manera, se realiza el acercamiento necesario (debido al gran desconocimiento de su persona y obra) a la figura de Mercedes Pinto y a su producción literaria objeto de este estudio: *Él* (1926) y *Un señor ... cualquiera* (2001 [1926]). Del mismo modo, se lleva a cabo una aproximación, mucho más general, al personaje de Federico García Lorca; principalmente se realiza un sucinto acercamiento la noción de la tragedia lorquiana, prestando especial atención a la *esperanza trágica*, como meollo de la producción dramática del granadino. Existen dos motivos fundamentales por los que 'se pasa de puntillas' sobre Lorca en el marco teórico. El primero es que se quiere poner el foco sobre Mercedes Pinto, ya que el objetivo fundamental de este trabajo es sacar de la desmemoria a esta autora; la segunda razón es el enorme conocimiento que se tiene sobre la vida y obra de García Lorca y parece razonable no redundar en estas.

3.1. Literatura comparada

Se aborda este trabajo desde la metodología de la literatura comparada asumiendo el hecho literario como una construcción cultural que se mueve dialécticamente entre los opuestos, entre dos fuerzas enfrentadas y mutuamente solidarias entre sí. Siguiendo a Claudio Guillén (1985) se establecen cuatro relaciones enfrentadas y de naturaleza recíproca que se encuentran al amparo de esta metodología de estudio de la literatura desde un enfoque

crítico, a saber: la fuerza dialéctica entre la estética y el compromiso social; la oposición necesaria entre la práctica y la formulación teórica; la resistencia entre lo individual y el sistema; y, por último, el enfrentamiento entre lo local y lo universal o general.

Así pues, la oposición entre la diacronía y la sincronía del estudio del hecho literario y de la producción literaria particular oscilan como un gran péndulo en esta forma de atravesar las tres obras objeto de estudio para el presente trabajo, *Él, Un señor ... cualquiera* y *La casa de Bernarda Alba*.

Si partimos de la base de la metodología contrastiva, tendremos que asumir que tiene una alta dosis de hermenéutica, pero también admitiremos que estamos construyendo una literatura universal, combinación teórica y empírica. Existen diferentes grados de relación que son dependientes de la distancia entre términos; estos pueden ser temporales, geográficos, culturales y de diversa naturaleza o entidad (Aullón de Haro, 2016). A este respecto conviene aclarar que, si bien, los términos de la comparación (*Él, Un señor ... cualquiera* y *La casa de Bernarda Alba*) parecen demasiado cercanos para establecer la comparativa es necesario conformar los bloques sobre los que se va a basar el estudio comparativo para poder defender y ratificar su pertinencia: i) a pesar de la cercanía geográfica de ambos autores y de sus obras, se establece una lejanía inmensa puesto que Mercedes Pinto escribe en el exilio, donde desarrolla un estilo personalísimo; ii) existe distancia generacional suficiente como para establecer diferencias; iii) el sexo de los autores es opuesto e implica vivencias y relatos existenciales disímiles, aunque comparten la marginalidad existencial en la que viven; iv) los géneros literarios son diferentes: se comparan dos obras de teatro (una comedia-farsa y un drama -tragedia-) y una novela de carácter autobiográfico; v) en las tres obras se constata el maltrato a la mujer, desde dos ópticas diferentes; por último, vi) la teatralidad de la novela de Mercedes Pinto y la naturaleza teatral de las obras dramáticas permiten identificar puntos en común. Asimismo, vii) el lirismo presente en los tres textos incita a la comparación.

Finalmente, las teorías que se explican en el marco teórico y que permiten generar el terreno conceptual sobre el cual se construye de forma imbricada el análisis de las tres obras se antojan válidas para este trabajo. La *Teoría Interseccional*, los conceptos de *violencia cultural*, *estructural* y *directa*, la *teoría crítica feminista*, los géneros del yo y el *pacto ambiguo* establecen los enfoques correctos para este estudio.

3.2. Feminidad y dominación

La historia de la mujer hasta hace pocas décadas ha sido un viacrucis en lo que se refiere a la falta de libertad, dominación e imposiciones varias, tales como el rol de género y la obediencia primero al padre y después al marido, todo esto encuadrado en la dictadura del patriarcado. La mujer ha sido objeto cosificado en su existencia, despojado de la noción de sujeto capaz de autogobernarse y de regirse autónomamente en todos los ámbitos, sobre todo en la esfera pública a la que tenía vedado el paso por ser este un feudo masculino. Ha sido, entre otras cosas objeto de deseo y, tal y como afirma Yuval-Davis (2015), punto central de la réplica institucionalizada, permitida y elaborada muchas veces perversamente por, paradójicamente, las mismas mujeres de la familia; de esta manera la dominación se perpetúa de manera obscena a través de los agentes de socialización primaria como la familia y las relaciones de parentesco; asimismo, la dominación se replica a partir de la sociedad a la que pertenecen los individuos dominados. La dominación a la que ha estado sujeta la mujer se va a explicar usando la Teoría Interseccional y la crítica feminista. Esto dos puntos se antojan de capital importancia respecto a los objetivos de esta investigación, pues en las tres obras encontramos la dominación institucionalizada sobre la mujer. Desde el punto de vista de la mujer escritora que nos interesa al abordar el quehacer escritural de Mercedes Pinto, la mujer ha estado sometida al ostracismo de lectores, editoriales y crítica; una forma, pues, de misoginia normalizada.

3.2.1. Teoría Interseccional y violencia

Zapata, Cuenca y Puga (2014) presentan un paseo por la historia de la interseccionalidad. Esta teoría nace en EE. UU. en el siglo XIX, vinculada con los movimientos feministas que buscaban, entre otras cosas, el derecho al voto femenino y el fin del régimen esclavista que recaía sobre las mujeres negras, de forma casi constante; así pues, este enfoque metodológico tiene su germen en los incipientes movimientos feministas para acabar con el maltrato, la violencia, la vejación y la dominación que sufrían las mujeres en este país. Hay que recordar que las mujeres negras, además, fueron esclavas durante muchas generaciones, lo que implica una triple discriminación: mujer, negra y esclava.

Adicionalmente, afirma Viveros (2016) que el feminismo como movimiento, mucho antes de saberlo, ya había abordado la dominación desde el enfoque interseccional, debido a que este

es amplio y con una gran capacidad explicativa, por lo que hay que tener en cuenta que la teoría que nos ocupa es de tipo “teórico-metodológico y político” (p. 2). En relación con el nacimiento del concepto es conveniente destacar que es en 1989 cuando se bautiza la teoría por parte de la abogada Kimberlé Crenshaw, de ascendencia afroestadounidense. Este enfoque ve la luz debido a un acontecimiento relacionado con la empresa ‘General Motors’ y el sistema de opresión institucionalizado respecto a las trabajadoras negras de la fábrica.

Yuval-Davis (2015) insiste en que la Teoría Interseccional es la más potente de todas las ópticas para explicar el sistema de dominación y, quizá el aspecto más revolucionario de la teoría, en un sentido de proyección a medio y largo plazos, podría ser llegar a un punto de inflexión cuyo detonante no solo se reflejara en una legislación equitativa, sino en la reformulación de los derechos humanos y un cambio real en cuanto a las reflexiones en torno al desarrollo humano integral. La misma autora (2015) indica que la norma establecida en la dominación del hombre sobre la mujer se encuentra en la base de la norma establecida y, por tanto, asumida. Al mismo tiempo, Kergoat (2009), citado en Vivero (2016), explica que la interseccionalidad “estabiliza las relaciones en posiciones fijas y sectoriza las movilizaciones sociales, de la misma manera en que el discurso dominante naturaliza y encierra a los sujetos en unas identidades de alteridad preexistentes.” (p. 8), por consiguiente, existe una relación recíproca en la construcción, mantenimiento y normalización de la identidad asociada y concerniente al sexo y género de la mujer en la sociedad patriarcal. Por supuesto, no se debe obviar que la Teoría Interseccional se aplica a, por lo menos, tres dimensiones de la dominación, siempre en interrelación, como son clase, género y raza, aunque se amplía, tal y como manifiesta Platero (2012), a la sexualidad, la migración y la discapacidad, entre otras consideraciones. La misma autora (2012) explica que la interseccionalidad es un entramado construido culturalmente que actúa de forma recíproca sobre los conceptos como el sexo, género, identidad sexual o edad; a este respecto se destacan las formas institucionalizadas que propician la exclusión organizada y sistémica de los grupos marginados de forma planificada. Si seguimos el hilo argumental planteado en este apartado, entendemos que tanto *Él y Un señor ... cualquiera* como *La casa de Bernarda Alba* están construidas con personajes femeninos que se conforman como espejos de una realidad femenina constatable y reconocible sin atisbo de duda sobre relaciones asimétricas, una díada de vulneración aprendida y establecida de manera macabra en la estructura mental, emocional y social (la inferioridad de género y falta

de acceso a la misma educación del varón) de cada niña y el poder hegemónico y legitimado que insta a la construcción, asimilación y perpetuación de las estructuras de poder que se explican mediante la teoría que protagoniza este epígrafe. Del mismo modo, es innegable que ciertos mandatos de género impiden a las mujeres el desarrollo con el mundo y consigo mismas, estructurándose sobre esta interrelación la posesión del varón sobre la mujer. Las vejaciones a las que son sometidas las mujeres por parte de una sociedad machista que consigna el maltrato y el castigo como parte de su identidad son parte, también, de las manifestaciones que la interseccionalidad es capaz de nombrar.

Así pues, se podría entender la interseccionalidad como el entramado de redes que han sustentado el control, la dominación, el poder y la normalización del trato diferencial negativo, así como la perpetuación de las desigualdades y la vulneración de los derechos de los grupos históricamente deprimidos, invisibilizados y marginados. Estas relaciones actúan de forma interdependiente y recíproca generando, así, una suerte de superposición de interacciones de manifestaciones identitarias; se pueden destacar, por ejemplo, los mecanismos invisibles que permiten la normalización de realidades de violencia y discriminación, por una parte, y de privilegio y dominación, por otra, como los dinamizadores de este tipo de violación de los derechos para el desarrollo humano de forma completa.

A lo largo del desarrollo de este trabajo se tratan en profundidad ciertas manifestaciones que actúan de forma recíproca y complementaria, como la locura, el histerismo, la reclusión o la imposición del silencio.

Siguiendo con la idea anterior, los procesos de actuación de la violencia *estructural, cultural y directa* propuestos por Galtung (2016). Para entender las diferentes clases de violencia cabe resaltar la siguiente cita: “La violencia directa es un suceso; la violencia estructural es un proceso con sus altibajos; la violencia cultural es inalterable, persistente, dada la lentitud con que se producen las transformaciones culturales.” (Galtung, 2016, p. 154). Resulta interesante identificar los procesos que permiten la perpetuación de la violencia y es oportuno destacar la diferenciación que realiza este autor respecto de las necesidades que los seres humanos tienen y manifiestan, aunque para este trabajo solo nos interesan dos: las necesidades *identitarias* y las *de libertad*; las primeras están relacionadas con la *violencia directa* y se pueden distinguir en esta las siguientes tres: “des-socialización, resocialización y ciudadanía de segunda” (p. 150); relacionadas con la *violencia estructural* nos topamos con el ostracismo,

por ejemplo. Con respecto a las necesidades de *libertad* y relacionadas también con la violencia de tipo directo nos encontramos con: “represión, detención y expulsión” (p. 150), además si vinculamos estas con la violencia de tipo estructural hallaremos dos: “alienación y desintegración” (p. 150). Es por esta razón por la que la *violencia cultural* subyace a la estructural y a la directa; ambas marchan en tiempos diferentes, pero se ponen de manifiesto cuando se evidencia la violencia directa, que es la más visible, aunque alimentada por la cultural y sostenida por la estructural. Sin embargo, para este trabajo sólo nos fijaremos en lo concerniente a algunas manifestaciones de la violencia cultural, estructural y directa tales como la exclusión, dominación y ostracismo y que, a su vez, estén relacionados con el sexo y el género, por tanto, nos centraremos sobre todo en las manifestaciones que estén vinculadas con esta doble discriminación.

3.2.2. Crítica feminista

La crítica feminista ha permitido reconstruir los discursos que estaban tamizados por una lectura estrictamente homogeneizada por el orden patriarcal y androcéntrico, en este sentido, Magda Potok (2009) realiza un recorrido histórico por la teoría crítica feminista pasando por autoras tan importantes y clásicas como Simone de Beauvoir y Virginia Woolf. Además explica la evolución de esta teoría, centrándose en el discurso literario, hasta la actualidad con representantes como Toril Moi, Julia Kristeva, Rosi Braidotti o Judith Butler.

Gracias a los enfoques que proporciona la crítica textual feminista podemos acercarnos a las manifestaciones y realidades evidenciadas en obras como las elegidas para este estudio. La crítica feminista accede desde una óptica más crítica ante la denuncia de mujeres y hombres que, entre otras motivaciones personales y librescas, escribían y creaban universos anclados en feminidades atropelladas, inhabilitadas para erigirse como parte de una sociedad que necesitaba a sus mujeres marchitas para poder cumplir con la eclosión glotona de la masculinidad hiperbólica, aspecto que se trata en profundidad a través de estas páginas.

Con el afán de realizar un acercamiento breve a la crítica feminista es pertinente establecer la diferencia entre sexo (biológico) y género (constructo cultural) pues es fundamental para entender que es a partir esta dicotomía sobre la que se va a empezar a esbozar el discurso crítico feminista debido a que una de las mayores críticas es, justamente, el vicio de identificar lo biológico con la mujer, estableciendo un discurso sesgado y, cuanto menos, mermado. La misma Potok (2009) identifica como punto de inflexión la problematización del género, lo que

implica la reelaboración de las bases y de las definiciones de conceptos estructurales como el género, el rol, y algunos conceptos culturales como el sujeto y el objeto, entre otros, movilizándolo nuevas explicaciones sobre la formulación de la diferencia, ella misma problematiza sobre si existen diferencias respecto a la escrituras femenina y masculina. Más allá de este debate, es fundamental redundar sobre la naturaleza simbólica de la conformación de la diferencia y de cómo dicha percepción produce diferentes maneras de acercarse a lo femenino, puesto que la construcción del discurso siempre va a ser dependiente de la realidad social, cultural e ideológica imperantes. Parece que todo apunta a la diferencia, al otro, al desconocido, al oculto o, de una manera más ajustada a los discursos filosóficos, a la otredad. Es, pues, la diferencia donde recae la atención de la crítica feminista (2009).

Actualmente se presentan dos manifestaciones del feminismo: el *feminismo de la igualdad* es de origen ilustrado y busca esencialmente conseguir la igualdad entre los sexos (De Peretti, 1990); por el contrario, el *feminismo de la diferencia* pretende llegar a habitar un lugar propio, ya no perteneciente a la otredad; la mujer construye su lugar despojándose de la etiqueta del otro (Irigaray, 1992).

Se presentan a continuación dos conceptos importantes: la *ginocrítica* y el *falogocentrismo*; ambos conceptos son fruto de la reflexión de la crítica feminista. El primero fue formulado por Elaine Showalter en 1985 en un texto titulado *The new feminist criticism* en el cual hace referencia a la crítica realizada (dentro de la teoría crítica feminista) con la intención de estudiar las producciones literarias de mujeres, centrándose en los temas, el estilo, la estructura y las técnicas, entre otros aspectos y siempre con el acento en el estudio de la mujer como escritora (García Aguilar, 2016), o sea, productora de capital simbólico. De esta manera, esta escisión de la crítica feminista puede adentrarse en el estudio de la literatura realizada por mujeres. Asimismo, la ginocrítica debe tener un afán explicativo y holístico, donde queden integradas todas las voces, incluidas las voces marginales, apunte este que entronca a la perfección con la Teoría Interseccional enunciada más arriba. Por otro lado, las bondades que presenta la ginocrítica están relacionadas con la reconstrucción y reconocimiento de los estilos de escritura teniendo en cuenta el momento histórico y asimismo la tipificación y caracterización de la identidad de la misma escritura realizada por mujeres. La misma autora (2016) manifiesta que al ser una parte importante de la teoría crítica

cultural feminista permite la construcción de un canon específico con el que establecer un corpus literario particular.

Por su parte, el *falogocentrismo* (combinación de *logocentrismo* y *falocentrismo*) implica que la palabra nace, se construye, se negocia, se interpreta y se testimonia en el señorío masculino olvidando el discurso de la mujer. Este término es acuñado por Jacques Derrida en un ensayo titulado *Le facteur de la vérité*, publicado en 1975, y en el cual se desmonta la relación casi mítica entre el lenguaje, su enunciación y su acatamiento, así como la figura de autoridad paterna encarnada en el hombre y en sus roles (rey, Dios, príncipe, etc.). En una entrevista que realiza Cristina de Peretti a Jacques Derrida publicado en la revista *Debate feminista* en el año 1990. Derrida considera que es necesario combinar el *feminismo de la igualdad* y de la *diferencia* y no optar por uno u otro en la crítica cultural feminista. En definitiva, aboga por una deconstrucción general, más allá de la cultura pero tomando de cada forma de explicar el feminismo lo que permite hallar una explicación holística, global y completa desde la experiencia de la crítica (De Peretti, 1990).

Desde otra perspectiva, Piedra (2004) declara que a partir de la visión del feminismo posmoderno se ha cometido una injusticia respecto a los colectivos de mujeres históricamente marginados, ya sean mujeres negras, lesbianas, africanas o indígenas, pues se les ha incluido en el debate del feminismo en los últimos tiempos, pero no anteriormente. Ella misma (2004) nos recuerda que una de las representantes más importantes del feminismo de la diferencia, Luce Irigaray, asume que el feminismo debe pasar por la diferencia sexual para evitar entender al sujeto femenino como una neutralidad, por consiguiente, reconstruye, resemantizándolo, el concepto del sujeto femenino. Así, la construcción de esta nueva identidad pasa por desconocer el 'discurso del falo', ya aludido en el párrafo precedente, y crear, desde una nueva experiencia de la sexualidad, un concepto propio del sujeto femenino. Es, entonces, imperante entender esta propuesta arriesgada en la que se insta a la mujer a romper con la construcción impregnada, desde la cultura más arcaica pasando por los clásicos, de una imagen de mujer castrada por carecer del falo; pues como sabemos, era considerada un hombre imperfecto, incompleto, errado o mutilado. Nos adentramos, pues, en una formulación mucho más agresiva, separándose del feminismo de la igualdad. Opuesto al feminismo de la igualdad se presenta el *feminismo de la diferencia*, el cual pretende llegar a habitar un lugar propio, ya no perteneciente a la otredad; la mujer construye su lugar

desapropiándose de la etiqueta del otro, impuesta por la masculinidad. La razón fundamental por la que Irigaray se separa del feminismo de igualdad es porque si se busca este valor se está fundamentando esta premisa en la comparación; justamente en esto se concentra la propuesta transgresora: la mujer se debe construir desde su identidad (autoconstruida) y no desde la otredad establecida por la cultura falocéntrica, androcéntrica y patriarcal (Irigaray, 1992).

En lo que respecta al sexo de la lengua, Luce Irigaray (1992) manifiesta una idea que concuerda con las ideas desarrolladas más arriba. En *Yo, tú, nosotras* (1992) afirma que las mujeres viven negadas, pues al realizar la lengua, con su normativa y rigidez se niegan a sí mismas y lo hacen también con su propia identidad. La negación, consiste, asimismo, en que la lengua es masculina y muchos de los esquemas lingüísticos reposan en esta falta de representación femenina que, obviamente, se van normalizando en el uso cotidiano de la lengua natural y cultivada en la triada lengua-cultura-sociedad. Como señala la autora francesa (1992) la marca femenina no es normativa (no así la masculina que sí lo es), sino secundaria, por tanto, se aboga por la *sexualización del lenguaje* y por una nueva elaboración de la subjetividad femenina estableciendo la sexualidad en el lenguaje cuando se dirijan a otras mujeres para, de esta forma, establecer el sujeto que transita de 'yo' hacia el 'ellas' en donde se ve incluido el sujeto hablante (1992).

Por tanto, es clarísimo que la actividad escritural femenina está hermanada con la experiencia vital que la mujer quiere contar (Potok, 2009) y muchas veces las experiencias desgarradoras y, durante muchos años, vividas desde la creencia de que se daban en soledad generaban mucho desasosiego. Experiencias como ser casada con un hombre mayor y desconocido, vivir una experiencia traumática en la noche de bodas, ser entregada en matrimonio como un objeto que cambia de dueño, la muerte de un hijo, la experiencia de una maternidad frustrada o la sexualidad negada y culposa, entre otros escenarios, implica la necesidad más que imperiosa de contarlo. Cuando estas mujeres empiezan a formar parte de una red que conforma un verdadero tejido social y se empiezan a contar y contrastar historias se dan cuenta de que esas situaciones no eran tan aisladas como las suponían, permitiendo un verdadero cambio y empoderamiento de la mujer.

3.3. Los géneros del yo y el *pacto ambiguo*

En este apartado se va a hacer, por una parte, una breve revisión de los géneros autobiográficos, de sus características y especificaciones que los convierten en un género especial y diferente y, por otro lado, del *pacto ambiguo* y su hibridez.

Philippe Lejeune (1991) establece un requisito fundamental para que un texto sea autobiográfico: debe existir igualdad o identificación respecto a la identidad de los siguientes tres elementos de la gramática narrativa, a saber, autor, narrador y personaje, estableciendo una fórmula como la siguiente: autor=narrador=personaje. Asimismo, para que exista *pacto autobiográfico*, el cual se vincula de forma íntima con el *pacto referencial*, debe existir correspondencia implícita o patente entre la identidad del autor y la del narrador.

Rivera (1999-2000), por su parte, afirma que la autobiografía es un género desdeñado, considerado de poca importancia y que, sobre todo, está liderado por mujeres y consumido por este mismo sexo. La misma autora (1999-2000) manifiesta que cuando se lee un género eminentemente vivencial o testimonial se desarrolla la empatía, es decir, no se inscribe en un subjetivismo huero, sino que se conmueve el lector ante lo contado y genera la libertad que mora en el aspecto simbólico de la vida y de la literatura. Llama la atención poderosamente, entonces, esta declaración ya que Mercedes Pinto necesita escribir esta novela de marcado carácter autobiográfico ya que, de alguna manera, sabe que quienes la van a leer son ellas; sabe que su historia, disimulada en una máscara, podría crear conciencia y empatía para que, quizá, alguna mujer salga de un infierno particular.

Al mismo tiempo, Manuel Alberca (1996) repasa la naturaleza de la novela autobiográfica, la cual se sitúa en las arenas movedizas de la hibridación, manifestando la obligación del lector de establecer una especie de lectura cuya condición es la simulación y en la que se concentra tanto la lectura de los hechos como tal y la propia presencia biográfica del autor. Por tanto, en el *pacto ambiguo* confluyen dos elementos fundamentales: el *pacto novelesco* y el *autobiográfico*. Es claro que el *pacto ambiguo* tiene una cualidad: la *autoficción*, y adquiere mayor o menor significación cuando el lector percibe lo narrado como más irreal (se acerca al *pacto novelesco*) o más real (*pacto autobiográfico*). Entonces, el *pacto ambiguo* se presenta oscilante en función de la mayor o menor presencia de realidad o irrealidad percibida por el lector, quien se reconoce como vacilante ante la información presentada.

Por otra parte, la presencia de la ambigüedad en la novela autobiográfica española resulta evidente pues es una forma de enmascaramiento del yo (autor) en un narrador o personaje que necesita protegerse frente a lo contado (Alberca, 2012), debido a que se genera una ficción de lo vivido, como mercancía de la que nace la *autoficción*. Manuel Alberca (2012) arroja luz sobre el verdadero problema que ha arrastrado este género híbrido, porque ante todo carece de determinación y sus límites son difusos. Sin embargo, llama la atención sobre la existencia prolecta de la *autofabulación*, naturaleza humana que se adopta en el relato de acontecimientos. Alberca (2014) pone el acento en la condición temporal del género, puesto que este se escribe desde un presente para contar hechos del pasado. Además, presupone la actividad creativa del lector, convirtiéndolo en un deconstructor que debe estar atento a las parcelas de verdad autobiográfica, ya que estamos ante una actividad creativa.

Mariela Sánchez (2009) aclara la naturaleza del *pacto ambiguo* enunciado por Alberca (1996, 2014) y que se separa del *pacto autobiográfico* enunciado por Lejeune (formulado en 1991). Aquel permite animar las novelas que se construyen en primera persona y se instalan entre el elemento fáctico y el ficcional; asimismo, el pacto establece la ambigüedad en sí mismo e implica también el reconocimiento de lo ficcional y de lo que corresponde con la verdad fáctica, dando significación a una ética implícita.

Respecto al asunto que nos atañe, la novela de carácter autobiográfico de Mercedes Pinto, *Él*, está perdida entre dos aguas, pues no es una novela al uso ya que presenta una naturaleza lírica de la que el lector no puede escapar y tampoco es una autobiografía, de hecho, la narradora nunca se identifica, ella está indeterminada en la figura de “ella”, nunca se nombra a la autora y esto hace pensar en la necesidad de enmascarar la identidad y universalizar el problema de la mujer maltratada en la relación de pareja.

Así, la *autoficción* como género híbrido entre la autobiografía y la novela, que además incorpora un pacto tácito (Alberca, 2012) se reserva el derecho de contar lo que necesita, inspirado en su vida, y la ficción de los hechos. Este es quizá el caso de la novela *Él* de la tinerfeña, pues sabemos que es una novela cargada de autobiografía sangrante por el trabajo de Alicia Llarena *Yo soy la novela: vida y obra de Mercedes Pinto* (2003), a quien le debemos el conocimiento de la autora, que fue sepultada bajo la más honda desmemoria y quien estaba vinculada, cual apéndice, a una obra maestra de Buñuel, la película del mismo nombre durante el período mexicano del cineasta, estrenada en el año 1952 (Llarena, 2012).

Por consiguiente, siempre existe una actitud específica a la hora de enfrentarse a la lectura de un texto que podría pretender ocultar su naturaleza autobiográfica bajo unas máscaras que implican la 'firma', por parte de un lector, de un contrato que propone el autor, en este caso, la autora.

3.4. *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

Lorca revolucionó la literatura y el arte, perteneció a una generación de artistas que convierten a la literatura española en una verdadera Edad de Plata, la Generación del 27. Muchos de sus integrantes revisan algunos elementos fundamentales como lo popular, lo folclórico y lo atávico incorporándolo a una amalgama en cuya mezcla descubre una forma culta de teorizar y de hacer literatura, asimismo, exploran las verdades de las vanguardias históricas y experimentan con el arte y con la literatura de muchas maneras diferentes y arriesgadas.

Durante su corta vida, arrancada por las furias del fascismo, Lorca reflexiona sobre la literatura, la música, el arte, el dibujo y todas sus posibilidades, además se muestra consciente de su existencia como poeta dramático y en el camino desarrolla una estética propia en su quehacer literario (como se advierte en su *Teoría del Duende*) y da a conocer la cultura popular como nadie antes lo había hecho hasta entonces. Además nos enseña el arte jondo, la sapiencia del pueblo, lo atávico de la cultura y lo telúrico de la vida humana, entre otras muchas consideraciones. Por último, se pone del lado incondicionalmente de los marginados, ya sean estos gitanos, mujeres o negros de Nueva York. Renueva el teatro con la vanguardia sin abandonar la tradición y reflexiona sobre la escritura como forma de conocimiento, así como forma de comunicación.

Se destaca en su obra la tradición española visible en sus romances (lírica narrativa tradicional) y bebe de autores como Góngora, Quevedo, Calderón o Miguel de Cervantes a los que conoce muy bien; del propio Góngora reconoce la importancia de la anécdota en la lírica narrativa y descubre la naturaleza esencial de la metáfora y de sus caudalosas potencias. Lorca juega, como malabarista, con la construcción simbólica de categorías culturales y actualiza la tragedia griega clásica; intenta entender y hallar la identidad en lo ecléctico de la compleja y doliente España que el granadino reconstruye a través de estancias como lo mítico, primitivo, ritual, tradicional, musulmán, judío y católico. Todo este entramado cultural, resemantizado

por él, está representado en la elaboración simbólica en la que se presenta ante nosotros lo arcaico, lo telúrico y lo innombrable, sumado a lo deísta de culturas antiguas representadas en elementos como la luna y la sangre; lo animalístico en lo equino; el sacrificio ritual en el color verde; los metales como la plata y los cuatro elementos cósmicos, entre muchos otros aspectos. Los elementos simbólicos se afrontan en el desarrollo del análisis contrastivo propiamente dicho.

Desde otro punto de vista, es interesante recalcar el valor social que representa la visión del teatro lorquiano. Es un teatro que se acerca al pueblo y a su formación; un teatro que devuelve a la masa la poesía de la creación artística y la recuperación de los grandes clásicos. Indica Aszyk (1986), en la misma línea, la presencia de la verdad en el teatro de Lorca, la cual se enmarca en el Teatro Universitario “La Barraca”, puesto en marcha en 1932, y, a su vez, se relaciona con las Misiones Pedagógicas de la Segunda República (inscritas, de la misma manera, en la Institución Libre de Enseñanza -ILE-). Es conveniente, en este sentido, que reparemos en la noción del teatro en la que creía Lorca: en el sentido social de este, en el que radica la necesidad de crear tragedias para redundar en los verdaderos problemas del mundo, de la sociedad y del ser humano (Buero Vallejo, 1972).

Por su parte, Vilches de Frutos (2002) constata el compromiso político e ideológico de García Lorca y su activismo político, a pesar de no militar en ningún partido político. Este compromiso, dice la autora (2002), se fragua desde *Impresiones y paisajes* (1918) y se empieza a vislumbrar, con mayor claridad, posteriormente. De cualquier forma, no cabe duda de que el compromiso con el arte en general y con el teatro en particular y la función social de este último están presentes en Lorca de una manera muy profunda, y se puede comprobar con la lectura de la trilogía rural –*Bodas de Sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *La casa de Bernarda Alba* (1936)– en las que se ponen de manifiesto las injusticias sociales, la vulnerabilidad de determinados colectivos como las mujeres y, por supuesto, el atraso del mundo rural en el que se somete al trabajador a un régimen de (casi) esclavitud (Gibson, 1998).

El teatro que desarrolla Federico García Lorca y que se presenta ante el mundo con la intención de permitir la educación de los pueblos se hace presente también en Mercedes Pinto, pues ella plantea la literatura como motor pedagógico y de cambio. Esta dinamo que en Lorca se relaciona, del mismo modo, con su visión de la tragedia y del teatro, en Pinto se descubre en la creación de ‘La casa del Estudiante’ y en donde tienen acogida personajes como

“Alfonsina Storni, Jacinto Benavente, Rabindranat Tagore o Luigi Pirandello” (Pinto, 2001, p. 17) y en las actividades radiales y de fomento de la educación de la mujer en Latinoamérica que desarrolla durante toda su vida (Pinto, 2001). La elaboración medida y pulida de Lorca para usar lo popular como aditamento para hablar de los que realmente le interesa como es el entendimiento de la naturaleza humana se entiende también a lo largo de la novela *Él* y en *Un señor ... cualquiera*, pues los personajes femeninos, membretados con el pronombre ‘ella’ es la representación de un alma humana, femenina, que representa simbólicamente a todas las ‘Evas’ de este mundo terrenal.

3.4.1. La tragedia lorquiana y su relación con *Él* y *Un señor ... cualquiera*

Federico García Lorca tiene en su haber algunas tragedias como *Bodas de sangre* (1933) y *Yerma* (1934). Sin embargo, *La casa de Bernarda Alba* (1936) no fue membretada como tal, pues el poeta no la identificó de forma explícita como tragedia. A pesar de esto, se considera que existe una relación entre estas tres obras dramáticas y en numerosos estudios figuran como una trilogía. *La casa de Bernarda Alba* presenta como subtítulo “Drama de mujeres en los pueblos de España”. A pesar de que esta última parece que se separa de la tragedia, su naturaleza trágica es más que evidente si atendemos a aspectos formales, estilísticos, técnicos, temáticos y pragmáticos, de estos elementos nos ocupamos en este epígrafe.

La casa de Bernarda Alba actualiza la tragedia clásica de muchas maneras, la primera y más evidente es el uso del arquetipo heroico en el personaje de Adela quien, además, es señalada como chivo expiatorio. El uso que hace del coro como anticipador de hechos trágicos es una señal de esta actualización. El coro se comporta como una especie de avisador del elemento trágico indeclinable. Sin embargo, lo que más nos aproxima a la tragedia es la construcción psicológica de los personajes de esta obra maestra. La comprensión de la magnífica elaboración de los personajes de Bernarda y Adela nos lleva a seguir muy atentamente a un grande de la literatura española: Antonio Buero Vallejo. En el discurso de entrada en la Real Academia Española, formula magistralmente el concepto de la *esperanza trágica* el cual consiste básicamente en que la tragedia es tal gracias a esa esperanza que integran los héroes dentro de sí, pues a pesar de tener un destino prefijado no dejan de aferrarse a esta esperanza; este es el núcleo en el que reside la naturaleza de la tragedia: el héroe (en nuestro caso la heroína) se apega a la esperanza de torcer un destino impuesto por las fuerzas superiores y caprichosas que, a pesar de ser conocedor (o conocedora) de que no va a poder

cambiar su tragedia, lucha hasta el final para modificar su *fatum*. Al final, el héroe entiende que debe sucumbir al implacable fatalismo que le acompaña y que jamás le abandonará. Buero Vallejo atraviesa la noción de la esperanza trágica brevemente por el reflexionar de autores como Goethe, Goldmann, Laín Entralgo, Heidegger, Sartre y Camus e insiste en que, a pesar de la formulación tradicional de que es la desesperanza la que anima la tragedia, es justamente su opuesto, la esperanza, la que le insufla vida: “En esta tensión ambivalente que es, no lo olvidemos, dialéctica y dinámica, la des-esperanza –(...)– nos remite a la esperanza como final sentido de lo trágico, aunque consista en una esperanza desesperada” (Buero Vallejo, 1972, p. 38); asimismo, porfía en el espíritu trágico del teatro lorquiano: “La esperanza del desesperar y la desesperanza del esperar serán, entiendo yo, las que hallaremos en toda la tragedia digna de tal hombre” (Buero Vallejo, 1972, p. 41).

Por tanto, la noción trágica es la dinamo del teatro y además es el germen de su propia contradicción, esta dialéctica está presente siempre en el teatro de Lorca. Pues, como afirma Alonso (2014), lo trágico y lo dionisiaco están hermanados y este acoplamiento de fuerzas insufla el vigor vital de toda la obra lorquiana, siempre de espíritu trágico. Lo apolíneo, por otra parte, está presente siempre en la misma medida que lo dionisiaco, pues el teatro lorquiano se desarrolla perpetuamente como una lucha vital en donde está presente la línea recta de Apolo y la genialidad de Dionisio; la muerte se presenta ante lo erótico y el erotismo inyecta vida a la propia muerte: lucha intransigente entre eros y tánatos. La vida que se perpetua gracias al erotismo se entiende como un elemento mítico y ritual, presente ya en la mitología griega (Boscán de Lombardi, 1995).

Vilches de Frutos (2002) manifiesta la actualización de la tragedia clásica mediante el uso de los símbolos y de la configuración arquetípica de los personajes femeninos con la puesta en escena, por ejemplo, del color monótono y plano: todas las mujeres visten de color negro, excepto Adela (vestido verde y abanico de flores rojas y verdes). Asimismo, Lorca señala los tramos de edad y establece así personajes arquetípicos. El membrete etario es fundamental para entender los significados creados en la obra, pues son momentos fundamentales de la vida de cualquier ser humano y en particular de la mujer. Esta autora (2002) insiste con extraordinario acierto en la presentación de la mujer como arquetipo: general, no identificada, sin identidad, sin nombre y sin rostro; las mujeres que están numeradas con estos adjetivos numerales ordinales representan esta generalización. Aunque las mujeres 1ª, 2ª, 3ª,

y 4ª señalan de manera completa esta generalización, el uso de los rótulos como 'mujeres de luto', 'mendiga' y 'muchacha' redundan en la misma intención.

La tragedia y la generalización de la mujer con marbetes como los que se han señalado en el párrafo anterior no es solo invención teatral, tampoco es exclusivamente ficción. Las mujeres han convivido con el rótulo 'ellas', una masa amorfa (Vilches de Frutos, 2002) que requiere la omisión de nombres propios para poder funcionar en su cadena alimenticia: fagocita a la mujer en su individualidad y la oscurece en su singularidad. Deja de tener nombre, voz, gustos, placeres, querencias, amistades o saberes. Se le permite ser un 'no rimbombante', un 'gran nada' o una 'única y sola nadie'. Tanto Pinto como Lorca logran poner sobre el tapete este particular. Recuerda esta generalización el uso de pronombres como 'él', 'ella', 'el otro', o palabras como 'sombra' y 'señora' para referirse a la indeterminación de los personajes puestos en marcha por Mercedes Pinto en *Él* y en *Un señor ... cualquiera*. En este sentido, se relaciona con lo mencionado más arriba el concepto de la otredad desde la crítica feminista, pues de forma paradójica y atendiendo a la construcción generalizada (y generalizadora) de lo desconocido -'ELLA', 'ÉL (C)', 'El otro', 'Él', 'ella'- en las obras de Pinto, lo otro, lo inasible o invisible ha sido siempre la mujer, opacada en un mundo construido por lo masculino (Potok, 2009).

Si Lorca usa lo popular y la dimensión arquetípica para crear vanguardia y actualizar el teatro español, Mercedes Pinto no se queda atrás, pues funda su propia compañía teatral para poner en marcha obras de teatro como *Un señor... cualquiera*. Además, el juego de vanguardia que presenta en la construcción paradigmática de los personajes (Llarena, 2012) otorgándoles poco a poco la construcción psicológica personal y propia para cada uno de ellos a lo largo del desarrollo de los actos presenta una visión particular de entender el teatro y el arte dignas de estudio.

Con respecto a la esencia de la tragedia moderna es interesante mencionar que esta reside en el concepto de *culpa trágica*. La noción de culpa aparece con la responsabilidad, esto es, con el entendimiento completo de la causa y de la consecuencia del héroe. En la tragedia griega no hay responsabilidad, aunque sí hay oposición a la autoridad. De esta manera, la culpa religiosa está presente en García Lorca, ya como culpa moderna. Asimismo, Mercedes Pinto recrea un personaje femenino en *Él* que cada vez que actúa siguiendo los mandatos del varón se precipita ante un escenario cada vez más trágico pero exento de responsabilidad.

Profundiza en un clima perversamente construido por el entorno masculino hegemónico, omnipresente y omnipotente y en el momento en que el personaje femenino es capaz de tomar las riendas de su vida escapa definitivamente del infierno: deja de existir bajo las cadenas de un matrimonio del que legalmente no se puede desvincular. Sin embargo, en *Un señor ... cualquiera* presenta a una mujer que logra ser dueña de su destino a pesar de los designios sociales e imposiciones como la educación tradicional de la mujer española.

Lo que más nos debe cautivar de esta magna intertextualidad es lo que afirma Doménech con respecto a *La casa de Bernarda Alba* donde se atisba algo fundamental: “ese trasfondo cristológico se proyecta desde una perspectiva mítica” (2008, p. 26) y el elaboradísimo lenguaje simbolista que despliega en todas las obras, pero en esta, si cabe, con mayor ímpetu creador. El simbolismo cristológico no es asunto baladí, pues la mujer se identifica como sujeto sufridor que, olvidándose de sí misma, debe cuidar a los que la necesiten sin importar su integridad física, mental, emocional o social. Esta mujer sufridora la vemos con claridad también en el personaje femenino de *Él*, constructo cultural que se afronta en el análisis. De la misma forma, desde la teología feminista, Novoa y Vélez (2010) usan el concepto de *Kénosis* para expresar “el vaciamiento de sí mismo para dejar a Dios ser dentro de cada uno” (162). Ocurre, entonces, el abandono de la mujer (por tratarse desde una perspectiva de género) en la voluntad divina, estableciéndose así un significado paradójico: ‘se es cuando deja de poseerse a sí misma’. Las mismas autoras (2010) insisten en la necesidad de comprender el sacrificio (a través del concepto) pero permitiendo el empoderamiento femenino, ya que el abandono kenótico ha sido intencionalmente tergiversado para el sometimiento de la mujer. Este simbolismo se concreta gracias a la reinterpretación personalísima, genuina, ecléctica y sincrética de los códigos que envuelven y construyen las religiones, así como, a través de la nueva significación de las tradiciones ya sean folclóricas o atávicas. Tanto la lógica poética como la noción estética de Lorca construyen una de las grandes manifestaciones de la literatura española y universal y es a través de esta lógica poética e interpretación estética por la que se elabora una de las obras más trágicas que se pueden leer, en la que se atisba el escenario trágico otorgándole una unidad al teatro lorquiano (2008).

Para finalizar este apartado es importante tener claro que Lorca es, a partes iguales, renovador y buscador de la tradición. Es en este contexto en el que Vilches de Frutos (2002) afirma la novedosa experimentación, la estilización y la vanguardia presentes en *La casa de Bernarda*

Alba, esta aseveración se opone a lo que se ha querido ver de forma recurrente en esta obra: el realismo social del mundo rural. Para desarrollar estas ideas renovadoras, esta investigadora (2002) da ciertas pistas para entender la estilización lorquiana de la obra, entre las cuales se pueden destacar: los procedimientos simbólicos, la escenografía y la puesta en escena, así como los siguientes elementos decorados, el cromatismo y la musicalidad y además: “la revaloración del ritmo, (...), la prosodia, (...), y la luminotecnia (...) y la introducción de técnicas de distanciamiento -estructuras discontinuas, transgresión de las barreras entre el escenario y el público, elementos recurrentes y potenciación de la gestualidad (...)” (p. 146). En este mismo sentido, debemos destacar el comportamiento de ‘La sombra’ en *Un señor ... cualquiera* quien será una suerte de conciencia que dicta lo que cada personaje quiere escuchar. Mercedes Pinto establece en las acotaciones diferentes juegos de luces para llegar a conseguir el efecto buscado: generar mediante la transgresión la reflexión sobre la conciencia y los actos asumidos como propios en un público que se halla sin la protección de la cuarta pared.

Por otro lado, el elemento coral referente a la configuración de la coreografía a modo de procesión religiosa, íntimamente ritualizada para encaminar el acto a la tragedia es interesante en lo que se refiere a la vanguardia. Vilches de Frutos (2015) explica la importancia de la música y la mirada minuciosa en el detalle en la prosodia y la manera en que estas consideraciones van a constituirse en el meollo de la renovación del teatro español; de esta forma, Lorca se convierte en verdadero baluarte de vanguardia.

Asimismo, la utilización de los colores como el blanco y el azul presentes en la escenografía de *La casa de Bernarda Alba* implica un uso renovador del elemento cromático. Vilches de Frutos (2002) insiste en que el color blanco se asocia a la tragedia que se va a vivir en la obra y el azul se vincula con la muerte. No en vano, Lorca fue director y esta faceta, además de la de dramaturgo, potencia el entendimiento más que vasto del teatro y de sus entresijos, formas y ritmos.

Los vínculos que se presentan entre las tres obras son generadores de diálogos con la literatura y permiten entender la relación intertextual que se establece entre dichas creaciones literarias.

3.5. Mercedes Pinto Armas

Puesto que este trabajo tiene entre sus objetivos sacar a la luz a una autora desconocida para la crítica, teoría e historia literaria, se ha considerado conveniente realizar una aproximación general para establecer un acercamiento a la vida y obra de Mercedes Pinto Armas.

Mercedes Pinto Armas (1883-1976) nace en San Cristóbal de la Laguna, en Tenerife y muere en México en 1973. Según nos informa su gran biógrafa e investigadora, Alicia Llanera (2014), la tinerfeña perteneció a una familia de origen aristocrático y con gran relevancia en el ámbito cultural, artístico e intelectual de la isla. Se casa por primera vez en 1909 y la vida que emprende con su primer marido, Juan M. Foronda y Cubilla, se convierte en un martirio. Este hecho la obliga a huir de la isla en 1920, acompañada de su amante (posteriormente, segundo marido) y de sus tres primeros hijos, vástagos del primero (Llanera, 2014). Durante esta huida, que pasa por Portugal, y que tiene su primer destino en Uruguay, pierde su primer hijo, a quien dedica la novela *Él*; en el “ofrecimiento” del texto, Pinto expresa su homenaje, con amor y dolor a partes iguales, como compañero de vida y duelos perpetuos a los que ambos fueron sometidos mientras dura el matrimonio Foronda-Pinto.

La autora aún hoy es prácticamente desconocida. Mercedes Pinto es exiliada por una España recalcitrante que tras la lectura el 25 de noviembre de 1923 en el “Mitin Sanitario de la Universidad Central de Madrid” (Llarena, 2001) de la conferencia el *El divorcio como medida higiénica*, que socializa en nombre de su amiga Carmen de Burgos y quien previamente la nombrara Secretaria de La Liga de Mujeres Ibéricas e Iberoamericanas, debe escapar y comenzar una vida jalonada por un peregrinaje a través de varios países de Latinoamérica, entre ellos Uruguay, Chile, Cuba y, finalmente, donde vive hasta el final de su vida, México (Llarena, 2014).

En Uruguay se desempeña como asesora del gobierno y ayuda en la formulación de reformas educativas de ese país (Gobierno de Canarias, 2009). Llarena (2013), por otro lado, recupera la influencia de Pinto en Chile, donde vivió durante más de tres años y lugar en el que deja una impronta más que evidente; en este país llegó a ocupar varios cargos oficiales y de enorme responsabilidad como el de “Delegada Oficial del Departamento de Extensión Cultural” (Gobierno de Canarias, 2009, p. 7). Además, entabla amistad con Pablo Neruda, quien le

dedica unos versos inmortalizados en el epitafio (ver Anexo E) que engalana el Panteón Jardín de la capital mexicana (Gobierno de Canarias, 2009, p. 16).

Volviendo a 1923... es durante la lectura de la conferencia, aludida previamente, cuando Pinto pone de manifiesto las injusticias con las que debían sobrevivir las mujeres, incluso las de origen aristocrático, como era su caso. Durante la lectura expone su coyuntura personal sin tapujos y con un gran entendimiento de los problemas que sufrían las mujeres por la falta de libertad con la que son obligadas a vivir. El sufrimiento de Pinto no es excepcional: tuvo que lidiar con un matrimonio tremendamente infeliz; el hombre con quien se casa, “Juan M. Foronda y Cubilla, catedrático de universidad y militar de alto grado, Capitán de la Marina Mercante y Catedrático de la Escuela de Náutica de Canarias” (Llanera, 2014, p. 3), está mentalmente enfermo y sufre una enfermedad paranoica que se ve contaminada con malos tratos físicos, psicológicos, paranoias y delirios celotípicos hacia ella (González Pérez, 2019).

La lectura de la conferencia, como se ha mencionado, le costó el exilio ordenado por Primo de Rivera. Sin embargo, parece ser que dos eventos, en concreto, hicieron que Mercedes Pinto fuera proscrita para la España del momento: la lectura de la ponencia mencionada, que llamó la atención sobre el Príncipe Luis Fernando de Baviera, quien se encontraba en la sala durante su lectura; y la animadversión que generó en la esposa de este la personalidad arrolladora de Mercedes Pinto, así pues, estas dos circunstancias encadenados hicieron que la canaria fuera expulsada de España; así lo manifiesta Suárez (2018), quien informa que sobre Pinto descendieron las fauces de la censura desde el momento en el que se produce la conferencia.

Este trabajo pone el acento en una mujer que no se debe dejar abandonada. Fue escritora, pedagoga, conferenciante, socióloga, periodista (su actividad periodística se destaca mucho en México), directora de teatro (funda la “Compañía de Arte Moderno Mercedes Pinto”), conforma y funda también la “Asociación de Escritores Teatrales del Uruguay” (Llanera, 2021) además es activista feminista (crea en Montevideo ‘La Casa del Estudiante’ para la formación de los jóvenes). A pesar del olvido, González Pérez (2019) manifiesta que desde que se iniciaron las labores de recuperación de la obra literaria de Mercedes Pinto, se ha descubierto y reconocido como prolífica a esta autora tanto en escritos periodísticos, pedagógicos y conferencias como en obras literarias, muchos de ellos de carácter autobiográfico, cuya importancia heurística no se puede obviar.

Así pues, Mercedes Pinto, desde muy joven, escribiría y algunos de sus cuentos y poemas se vieron publicados en dos revistas: *Gaceta y Diario de Tenerife*, de esa manera lo relata ella misma en otra de sus novelas autobiográficas, titulada *Ella* (1934). Entre las obras destacadas de Pinto podemos nombrar *Brisas del Teide* (1921-1924), *Él* (1926), *Cantos de muchos puertos* (1931) y *Ella* (Chile, 1934); escribe también teatro y contamos *Un señor ... cualquiera* (1926) de la que nos ocupamos en un apartado posterior.

No podemos olvidar tampoco la participación en política y activismo social y feminista en Montevideo, donde se desempeña como redactora del diario *El Día* y secretaria de la revista *Mundo Uruguayo*. Funda y capitanea la dirección de la revista *Vida Canaria*. Del mismo modo, publica más de ciento sesenta artículos cuya temática es la mujer y sus derechos en el suplemento *Los jueves del Excelsior*, adicionalmente, en este mismo suplemento, recopiló sus publicaciones bajo el nombre de *Ventanas de Colores* (1973-1976), y si esto fuera poco, colabora en programas radiofónicos en los que pone en marcha una de sus grandes vocaciones: enseñar.

Como puede observarse, Mercedes Pinto fue extraordinariamente profusa en su producción literaria y artística, pues, además de todo lo mencionado, realiza crítica cinematográfica desde 1947 y hasta 1972 en el país azteca en *El Excelsior* y en el periódico cubano *El País* (González Pérez, 2019); además se desempeña incluso como actriz en *El coleccionista de cadáveres* de Santos Alcocer en 1966 (Llarena, 2014). Es, por tanto, claro que Pinto llega a su cima artística, actividad social e intelectual en Latinoamérica (De Paz-Sánchez, 2010), lejos de su primer marido. Parece claro que su proyección como escritora y donde logra su marca única y personal es en el exilio. Es pertinente, en este sentido, seguir a Becerra Bolaños y Pérez Hernández (2017) al indicar que lo que sufre Pinto es un *trasterramiento* y es en América Latina donde cobra sentido su actividad escritural, intelectual, sociológica, cultural, artística y pedagógica. No cabe duda de que su exilio se cristaliza en una reconstrucción de su mundo, de su yo despersonalizado tras la invasión de los delirios celotípicos de su primer marido y, finalmente, una búsqueda de la memoria individual y colectiva. Estos investigadores (2017) insisten en que Mercedes Pinto no es exiliada sino trasterrada, pues “Ya no podemos hablar de la exiliada Mercedes Pinto, sino de la trasterrada, la que se empatria” (p. 18). Leamos el pensamiento sobre este hecho de la propia Mercedes Pinto en *Ventanas de colores*: “La patria

no es donde uno nace y tiene su familia, sino donde nos acogen y donde el pensamiento de uno puede fructificar y salir a la luz y ser uno mismo.” (Gobierno de Canarias, 2009, p. 17).

En este sentido, es interesante hacer hincapié en el hecho de que no existe aún acuerdo sobre el hecho de considerar a Mercedes Pinto exiliada por la manifestación de sus ideas políticas (González Pérez, 2019); quedará por definir, pues, si su huida de España es un exilio político por el carácter de imposición de la norma e imposibilidad de expresarse libremente o como un autoexilio provocado por la lectura de la conferencia anteriormente señalada. Sin embargo, no cabe duda de que la imposibilidad de divorciarse de su marido provocará la huida definitiva de España para radicarse en América Latina tras un larguísimo viaje vital. El exilio, trasterramiento u ostracismo, como queramos nombrarlo, se relaciona de forma directa con el machismo y la dimensión de género que se quiere dar en este trabajo: la mujer sometida a un dominio masculino hiperbólico y beligerante con la propia libertad del ser humano.

Antes de finalizar este apartado, se antoja necesario mencionar la limitación que se atisba en Mercedes Pinto en cuanto a las formas de paliar las desigualdades entre el hombre y la mujer. Según González Pérez (2019), Pinto contempla la necesidad de recurrir al servicio doméstico para aminorar la falta de horizontalidad manifiesta entre el hombre y la mujer. De esta manera, la mujer podría dedicarse a lo que necesitara durante el tiempo que le diera la liberación de las tareas del hogar. Esta investigadora (2019) insiste en que esta solución es posible en familias acomodadas, no así en las familias en las que no existe la posibilidad de contratar servicio doméstico. Parece claro que Mercedes Pinto no logra desmontar todas las ramificaciones perversas que instalan a la mujer en la sumisión respecto del hombre.

3.5.1. *Él*

Él, la novela, se publica en Montevideo, ciudad en la que Pinto vive desde que huye de España en 1924 y reside en esta ciudad hasta 1932, junto a su entonces amante, Rubén Rojo, que será su compañero y segundo marido hasta que este muera en 1943, momento en el que Pinto cambia de residencia: vivía en ese entonces en Cuba, y se radica en México (González Pérez, 2019).

Mercedes Pinto logra ser una autora con una vastísima producción artística, periodística y ensayística, como se ha adelantado, a pesar de ser autodidacta. No ostenta ningún grado de educación oficial y ha sido educada en casa; además su vida le hace enfrentarse a problemas

de difícil solución (González Pérez, 2003), sin embargo este hecho es fundamental para intentar dar una explicación a la considerable cantidad de errores de puntuación (sobre todo con apertura de comillas, de signos de exclamación y de interrogación) y de ortografía que se advierte en todo el texto. A pesar de lo dicho, en cuanto a los errores de puntuación, podrían pensarse que es un rasgo de ruptura con la norma, cercano a la vanguardia, debido a que la falta de signos de interrogación y de admiración en su posición de apertura se advierte también de una manera generalizada en *Un señor ... cualquiera*. Respecto a los errores ortográficos, se evidencian bastantes palabras escritas de forma incorrecta según la norma (nos encontramos palabras como “ageno”). Se advierte también problemas en la acentuación gráfica de algunas palabras como “El” (pronombre personal), “pájarito”, “ruín”, “tí” y “fuí”, “fué” y algunas partículas interrogativas sin tildar, entre otras. El texto original de la autora no se ha manipulado de ninguna manera y aparece en este trabajo fiel, tal y como se presenta en el original (en facsímil) usado para esta investigación. Una hipótesis ante estos errores contra la normativa podría ser la escasa atención que se le prestó a una autora poco conocida que reunió las condiciones de marginación suficientes (mujer, bígama, sin educación formal, exiliada, ...) para que el editor no asumiera un trabajo integral del texto. Esta afirmación cobra fuerza cuando se comparan los dos textos de Pinto seleccionados para esta trabajo, pues la escritura de *Un señor ... cualquiera* está mucho más cuidada y sin errores ortográficos, si a esto le añadimos que ambos textos son del mismo año, parece claro que muchos de los errores son principalmente de edición e imprenta. Siguiendo esta línea hipotética podría elucubrarse con el hecho de que al ser *Él* una novela que juega con el fluir de conciencia y estados psicológicos extremos, la autora haya jugado con la escritura de una manera similar a cómo la mente juega con los personajes debido a las situaciones vitales durísimas a las que son expuestos.

Hagamos un paréntesis momentáneo enfocándonos con el énfasis debido en el *pacto ambiguo* para recalcar que esta novela se presenta de forma ambigua, ya que entre los elementos peritextuales encontramos la palabra “Novela”, lo cual, y siguiendo a Alberca (1996), implicaría una ficcionalización intencional de la naturaleza autobiográfica de la novela, dejando al lector la obligación de dudar de forma permanente, haciendo de detective, e instalándose en la vacilación constante durante la lectura del texto. La intención de Pinto podría responder a un ocultamiento casi total del ingrediente autobiográfico lo que se podría

entender desde tres posiciones complementarias: i) la necesidad del ocultamiento es más que evidente: una mujer bígama (durante un tiempo) que huye y se condena a un exilio (político) que le mantiene por el resto de su vida en América Latina implica permanecer en el tímido color del anonimato; ii) la necesidad pedagógica de educar desde una novela que está más cerca del pacto autobiográfico que del novelesco; y iii) la condición derivada de esta negación del nombre como universalización del sujeto femenino victimizado en el silencio del hogar y con la complicidad de estados, normas y legislaciones que dejaban a las mujeres sin posibilidad de salir de sus infiernos, hundiéndose cada vez más en una indefensión aprendida de la que era muy difícil zafarse sin un espejo en el que autodefinirse y reconocerse en su sufrimiento.

Asimismo, la novela *Él*, cuyo carácter autobiográfico manifiesta Llanera (2012) por el contenido de los prólogos y epílogos, se publicó por primera vez en Montevideo en 1926, bajo el auspicio de 'La Casa del Estudiante', fundada por ella misma. Esta novela se reeditó varias veces, una de ellas en México en 1948 y dos en Chile. A pesar de la enorme actividad cultural y escritural de la canaria y de ser esta novela llevada al cine por Luis Buñuel en 1952, ella seguirá olvidada como escritora (Heitz, 2011) y no rescatada por la memoria canaria, que no por la española, hasta bien entrado el siglo XX, pues es en 1986 cuando el Gobierno de Canarias asume una labor de reconstrucción de su propia historia y de sus letras: edita en facsímil el texto editado y publicado en Montevideo en 1926 por la Pinto, la novela *Él*, a cargo de la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias (Cummings, 2004; Gobierno de Canarias, 2009; Llanera, 1996). Es interesante mencionar que *Él* estuvo a punto de publicarse en España en "la casa Pueyo" (Llanera, 1926, p. 8), así lo expresa la propia Pinto en la aclaración previa a la novela (1926, p. 8), pero por diversas razones no se pudo concretar y se publicó en el año 1926, como se ha enunciado, en la capital uruguaya (Llanera, 2012).

En otro orden de cosas, estructuralmente la novela se presenta en tres partes diferenciadas que agrupan otras secciones y que se asemejan a un "emparedado", a decir de la propia Mercedes Pinto (1926, p. 7). El facsímil del que disponemos cuenta con doscientas hojas, con un total de ciento seis secuencias, dos tituladas y las demás con el único distintivo de tres asteriscos que las separan; además está conformada de once ilustraciones a blanco y negro. Asimismo, las secuencias oscilan de entre unas pocas líneas hasta varias hojas de extensión. Sobre las páginas impares se lee "«El» – Novela" y sobre las pares, "Mercedes Pinto", a

excepción de las páginas en las que hay ilustraciones, las cuales no tienen ni encabezado ni número de paginado.

Así la primera parte está conformada por: i) una sección llamada “Libros Uruguayos que Vd. Debe leer”; ii) un “Ofrecimiento”; iii) una “Aclaración”; iv) un “Prólogo” dedicado a Mercedes Pinto y firmado por Jaime Torrubiano Ripoll, jurisconsulto, “catedrático de la Real Academia de Jurisprudencia de Madrid” (Pinto, 1926, p. 7); v) un “Ante-Libro” firmado por Santín Carlos Rossi, profesor de psiquiatría y sociólogo; y vi) una ilustración, firmada por Fernández y González (en adelante F y G).

Por otro lado, la segunda parte es la más extensa y está formada por la novela en sí, la cual comienza por i) “Invocación al dolor” que consta de cuatro páginas; ii) once secuencias; iii) una segunda ilustración de F y G; iv) diez secuencias; v) una tercera ilustración cuya firma es irreconocible; vi) cuatro secuencias más; vii) una nueva ilustración en la que no se detecta el autor o autores; viii) dos secuencias; ix) una nueva ilustración de F y G; x) diez secuencias; xi) una nueva ilustración sin firma visible; xii) veinte secuencias y una nueva ilustración de F y G, intercalada entre la penúltima y la última hojas de la sección vigésima; xiii) otras secciones, esta vez veintiuna, y otra vez, intercalada una nueva ilustración de F y G entre la penúltima y la última páginas de la vigésimo primera sección; xiv) doce secuencias; xv) una nueva ilustración de F y G; catorce nuevas secuencias dispuestas de tal manera que se intercala una nueva ilustración de la misma forma que en los dos casos anteriores; xvi) una sección; xvii) una nueva sección nombrada con el título de “Plegaria a la luz” configurada por dos páginas, donde la última contiene la última de las ilustraciones de F y G.

Y, finalmente, en el último de los bloques que configuran la novela se encuentra i) un “Epílogo” configurado por once hojas y firmado por el doctor Julio Camino Galicia, “Coronel Médico Director del Departamento de Alienados Militares en Carabanchel (Madrid)”, (Pinto, 1926, p. 7); ii) una “Opinión Final, de cuatro hojas de extensión, escritas por el jurisconsulto y escritor Valero Martín”, “valiente defensor de ideales de liberación femenina” (Pinto, 1926, p. 8); iii) una hoja en la que detalla los autores de las ilustraciones, quienes son tres: De Simone, Fernández y González y Federico Lanau; iv) nos encontramos con diversas secuencias en las que se puede comprobar, entre otras cuestiones, la fecha y el lugar donde se imprime la novela; y en último lugar, v) se nos presenta una sección en la que se pueden ver anuncios y publicidad de diferente naturaleza, similares a los que pueden aparecer hoy en día en prensa.

A pesar de esta estructura compleja y de enorme barroquismo ornamental, para este trabajo sólo se tendrá en cuenta la parte correspondiente a la propia novela: las ciento seis secuencias narrativas y cuyo enlace para acceder a la novela se proporciona en el apartado de referencias bibliográficas y en el anexo destinado a la creación del corpus dedicado a los estudios sobre Mercedes Pinto (ver Anexo A).

El argumento de la novela es sencillo: una mujer (personaje protagonista y narradora) encuentra un manuscrito que relata los estragos de una convivencia nefasta, violenta y enferma con un hombre que padece psicopatía celotípica. La narradora cuenta, con gran lirismo y brillantez expresiva, todo lo que le acontece hasta que logra huir de ese infierno. En esta convivencia terrible ocurren acontecimientos como los nacimientos de los hijos y el internamiento en clínicas diferentes, por dos ocasiones, de 'Él'.

Desde el punto de vista narratológico esta novela tiene dos únicos personajes visibles: 'Él' y 'ella'. El escenario es excesivamente agobiante y opresor, en este se descubren la casa, un camarote de un barco, la iglesia, la habitación de la clínica donde está internado el protagonista indiscutible ('Él') y algunos espacios en los que se detecta la dominación a la que es sometida la mujer ('ella') de forma permanente. El tiempo es difícil de determinar, con una consignación indeterminada, anclada a un tiempo subjetivo y, a veces, irreal y con tintes surrealistas. La novela abarca por lo menos once años, lo que corresponde a la convivencia desde la boda y hasta que ella huye de la casa.

En relación con lo enunciado hasta ahora, conviene acercarnos brevemente al concepto de *cronotopo* enunciado por Bajtin. Es necesario aproximarnos a este desde la determinación de su doble naturaleza, es decir, la temporal y la espacial como una única esencia inseparable que se hace realidad en el artificio de la literatura (Bajtin, 1991) o, dicho de otra manera, concepto que entrelaza la *diacronía* y a la *diatopía* de una manera indisoluble, generando una nueva categoría, una suerte de metáfora, tal y como manifiesta el mismo autor con el modificador 'casi', detalle que no nos debe pasar desapercibido. Es interesante que sobre este concepto se congreguen dos fundamentos literarios: el de la forma y el del contenido ya que ambos se materializan en una misma categoría. En este sentido, la novela *Él* se establece sobre un tiempo extremadamente subjetivo que se desarrolla en un espacio muy claustrofóbico; no hay duda, atendiendo al cronotopo, de que el valor espaciotemporal de esta novela se da de una manera entrelazada en la que se confunde constantemente el tiempo de la narradora (no

conocemos otro) y el espacio en el que se desarrolla que, en muchas ocasiones, es indescifrable puesto que no se sabe si corresponde a su fuero interno o a algún lugar determinado. En muchos momentos, el espacio narrado (nunca descrito) parece que es una prolongación de la instancia del plano narrador, solapándose de manera ininteligible ambos planos: espacial y temporal.

Por su parte, la figura del narrador recae en 'ella', la protagonista femenina, que, de forma íntima, relata las vivencias sucedidas durante su matrimonio; la forma de contar esta historia es intimista y desgarradora, en ciertos momentos de la novela se percibe el quiebre del ser humano que vive atormentado por un continuo maltrato, desdoblamiento enloquecedor y negación del yo. La narradora se descubre intradieética, autodieética y con una focalización interna (Genette, 1978). Por otro lado, el uso de la primera persona gramatical, oscilante entre el uso singular y plural establece un halo de fluir de conciencia fácilmente reconocible desde la primera secuencia de la novela. Además, el desorden con el que se relatan los hechos se acerca a la narración del recuerdo de un sueño, con vaguedades, lagunas e inconsistencias lógicas, lo que lo acerca al surrealismo, elemento que, con total seguridad le permite a Buñuel entender la novela como un producto transformable en la película que dirige y que es, sin duda alguna, surrealista. En muchas ocasiones parece que estamos leyendo un diálogo con un diario personal no fechado, por la propia indeterminación temporal, al que acude cuando está cerca de perder la cordura y, otras veces, para dejar plasmado el empoderamiento al que se empieza a asir hacia el final de la novela.

Hay elementos que se descubren en *Él*, texto subtítulo con la palabra "Novela", que resultan muy interesantes de analizar sobre todo cuando se evidencia que el carácter vivencial es claro en esta novela, así lo expresa de forma clara Santín Carlos Rossi, el psiquiatra que escribe el "Ante-Título", y quien dice: "Esta observación fue 'vivida', me atrevería a jurarlo" (Pinto, 1926, p. 16) así la no concreción temporal de lo relatado permite descubrir un fuero interno afligido, torturado y martirizado, perdido en una relación de maltrato que va, poco a poco, impidiendo maniobrar para salvar, eventualmente, la vida de ella o de los hijos del matrimonio (Heitz, 2011). Es evidente, entonces, que el hecho de que se añadan cuatro escritos, a modo de envoltura, de cuatro hombres a los que no se les va a negar el principio de autoridad, implica justamente la necesidad de Mercedes Pinto de autorreconocerse como capaz mentalmente y a la vez constatar la enfermedad paranoica del que fuera su marido y padre de sus tres

primeros hijos; y, por este motivo, es interesante entender la necesidad que demuestra la tinerfeña de comprobar este hecho a través de la autoridad, no solo científica, médica y jurisprudente, sino masculina y, como afirma acertadamente Llanera (1996), elemento, este, capital. Mercedes Pinto, por tanto, se da cuenta de que para la liberación femenina debe usar la estructura patriarcal y desde allí desarrollar su lucha. Será este desde el punto de vista que se enfoque este trabajo.

Por otro lado, se deben destacar otras de las características técnicas, estilísticas y formales de esta novela. En primer lugar, señalamos la necesidad de la universalización del hombre en la palabra 'Él' (con la primera letra en mayúscula y entrecomillado), que como manifiesta claramente Llanera (1996), no hay detrás de esta palabra un artículo, sino un pronombre y, por tanto, sustituye a alguien que necesariamente se oculta en esas máscaras del tú en la ficción de la realidad. Resulta ciertamente impactante que ese 'Él' sean todos los varones del mundo, presentes, reconocibles, pero sin nombre propio porque Mercedes Pinto los unifica en una masa amorfa y reconocible solo desde esa máscara. Esto le permite a la autora separarse el hecho vivido y del que se deriva la naturaleza autobiográfica de la novela. Por lo tanto, el hecho de que esta novela fuera escrita tras aquellos años de maltrato y de separación (desde 1920) del primer marido señalaría que ha ocurrido un proceso de maduración, resiliencia y reparación generador de una producción literaria que la coloca en el marco de la investigación actual y en la corriente de rescate de voces femeninas olvidadas por un canon extremadamente rígido.

Es interesante mencionar a este respecto que 'Él' en la novela aparece siempre escrito entrecomillado, sin tildar y con la primera letra en mayúsculas ("El"), hecho que se vincula coherentemente con lo expresado más arriba. Pero es aún más impactante aún que la narradora, a veces, se nombra a sí misma en primera persona (como ya se ha comentado más arriba) y en múltiples ocasiones lo hace desde el desdoblamiento de una tercera persona del singular, lo que implica la configuración de un desplazamiento y superposición de los planos narrativos, quizá con la intención de establecer un espejo en el que debe mirarse el lector, o la lectora y con la consiguiente prolongación hasta el infinito de la realidad contada. Asimismo, parece claro que la intención de permear la narración de la locura de la que ella, en ocasiones, cree que está contagiando por el terror en el que vive, es una de las principales motivaciones de este desdoblamiento en el plano del narrador. Todavía más asombroso es el que 'ella'

constantemente se escriba en minúscula (“ella”), mientras que ‘Él’ siempre se presenta con la vocal en mayúscula; que continuamente sea ‘ella’ la que se presente ante el lector en minúscula entroncaría de manera adecuada con lo teorizado por Luce Irigaray (1992) con respecto a la masculinización de la lengua y su consiguiente repercusión en la falta de normalización femenina de la lengua.

En lo concerniente a algunas formas de ejecución del estilo de Pinto en lo que respecta a la morfosintaxis es indicativo que se repita, en multitud de ocasiones, el adjetivo demostrativo femenino plural ‘aquellas’ estableciendo un distanciamiento más que evidente con respecto a la enunciación fáctica del emisor y su distanciamiento respecto de lo nombrado, queriendo, quizá, replicar este distanciamiento respecto de la evocación en el lector.

No es disparatado afirmar que uno de los objetivos de Pinto con la escritura y publicación de su novela *Él* fuera la de ratificarse en la necesidad de permitir el divorcio para las mujeres mediante la ley consiguiente (Gobierno de Canarias, 2009), sin embargo, no nos podemos quedar en la superficie, pues debajo de la intención más superficial persisten otras tantas que se abordan en este trabajo.

3.5.2. *Un señor ... cualquiera* y la farsa como género teatral

Un señor ... cualquiera, comedia-farsa en tres jornadas, es una obra de teatro de Mercedes Pinto que se estrena en Montevideo en 1930, aunque fue escrita en 1926. El núcleo temático de esta comedia-farsa se centra en la toma de decisiones y en la moralidad o no de ellas; e incluso en la repercusión futura de las acciones que parecían que morían en un acto concreto.

El argumento es sencillo y propio del enredo: ‘ÉL’ (en mayúsculas ambas letras y tildado correctamente) mantiene encerrada en su casa a su esposa, ‘ELLA’ (en mayúsculas toda la palabra) juntos tienen un hijo, Pablo (aunque su nombre no se conoce hasta el comienzo de la segunda jornada). ‘ELLA’ se autorreconoce como desdichada y se presenta con una mirada obsesiva hacia la calle, lugar negado, teniendo que ocupar la casa como único espacio aceptado. ‘ELLA’ tiene un amante, ‘El otro’, huyen juntos y ‘ÉL’ mata al segundo y despoja a su mujer del hijo de ambos. Pasan los años y Pablo presenta ante su padre el problema al que este último no supo enfrentarse años atrás, pero de forma invertida, en este caso es Pablo el infiel. ‘ÉL’ se obsesiona con el objetivo de que Pablo sea feliz y le insta a seguir los instintos (elemento que entronca directamente con la pulsión lorquiana) a pesar de permitirle ser

inmoral, entonces porfía en que Pablo abandone a su prometida, 'Gretchen', para permanecer al lado de su amante, 'Margarita'. Entra en juego la 'Sra. Ritchmont', cuyo nombre real es 'María' y que resulta ser la madre de Pablo y esposa de 'ÉL', además de tía de Gretchen. Conocemos el nombre de 'ÉL' al comienzo de la segunda jornada, 'Don Procopio' se llama. Pablo decide irse a vivir con Margarita (y con el hijo de esta) a la casa del padre pero al poco tiempo se desenamora y decide probar suerte (de nuevo) con Gretchen pero esta ya no acepta, ella lo rechaza y termina la obra con un largo monólogo de 'La sombra' (una suerte de doble), quien se dirige al público y enuncia un discurso propio de la realidad fragmentaria de la posmodernidad.

Como se puede atisbar es una comedia en la que el enredo está servido y donde la situación irrelevante deja paso a la reflexión más audaz. La comedia-farsa está estructurada en tres jornadas: 1. 'Prólogo' configurada por tres escenas; 2. 'Acto único' elaborada en cinco escenas y 3. 'Epílogo' conformado por una escena única. Aunque nos encontramos con esta división, en la obra impresa, se identifican solo dos partes claramente diferenciadas, es decir, el 'Prólogo' por una parte y el 'Acto único' y el 'Epílogo', por otra, que conforman una única unidad en el libreto; de hecho las edades que se establecen para los personajes en la presentación de esta sección son las mismas para estos dos últimos actos. Entre sus aciertos técnicos se destaca la estructura abierta, nada encorsetada de la presentación de jornadas y escenas, sin ataduras, ligera; una propuesta innovadora, fresca y moderna para la puesta en escena del Montevideo de 1930 (Pinto, 2001).

Llaman la atención algunos detalles como el hecho de que los personajes estén membretados como lo están los personajes arquetípicos de *La casa de Bernarda Alba* y *Él*. Durante la primera jornada están elaborados como una suerte de personajes tipo, esqueléticos. Después, a partir de la segunda jornada ya tienen nombre y un desarrollo psicológico mayor, sobre todo dos personajes: Don Procopio y Gretchen, que paradójicamente asumen roles invertidos, pues Don Procopio fue el burlado durante la primera jornada y mata al amante de su esposa con el objetivo de salvaguardar su honor, pero durante el 'Acto único' y el 'Epílogo' asume un comportamiento mucho más reflexivo; por su parte, Gretchen es la burlada, pero asume esta como una oportunidad para ser libre y de forma reflexiva decide emprender una vida fabricada por ella misma. Por otro lado, esta generalización se concreta en las edades de los

personajes de la obra en cuestión que oscilan entre veinticinco y treinta y cinco años para la primera jornada y entre los sesenta y los dieciocho para la segunda y tercera jornadas .

Una de las aclaraciones fundamentales que no se pueden obviar es el hecho de la participación de un personaje simbólico que responde ante la llamada angustiada (explícita o no) de los personajes, se trata de 'La sombra', este personaje, explica Larena en el prologo a la obra, es "el ineludible enfrentamiento con los fantasmas personales" (Pinto, 2001). Lo más importante es que no tiene más que una cara que es iluminada de forma estratégica según lo señalen las acotaciones y solo al final logra mostrarse tal y como es y despojado de sus ropas, en cierta medida este personaje se libera al igual que los otros. Es interesante también el hecho de que la edad consignada para esta entidad, que funciona como un desdoblamiento para cada personaje, sea indeterminada.

El tiempo en la comedia-farsa es lineal, bastante preciso en lo que respecta a las dos primeras jornadas; se sabe que pasan veinticinco años entre el 'Prólogo' y la 'Acto único', 'ÉL' pasa de ser un hombre joven a un señor maduro (ya con nombre) y el hijo, Pablo, deja de ser un bebé para aparecer como un joven que está ya en líos amorosos. Entre la 'Acto único' y el 'Epílogo' pasa algún tiempo que no se determina, probablemente unos meses.

Los espacios que se descubren en esta obra resultan asfixiantes, al igual que *Él y La casa de Bernarda Alba*. En la primera jornada ('Prólogo') estamos en la casa del matrimonio y el único espacio no doméstico es la calle, en la que 'ELLA' se pierde (cuando es asesinado el amante ella, alejada de su hijo) como fagocitada por la muchedumbre. En el 'Acto único' y en el 'Epílogo' oscilamos entre dos casas: la de Don Procopio y Pablo, en la que después convivirán con Margarita y su hijo; y la de La Sra. Ritchmon, quien convive con su sobrina Gretchen.

Uno de los juegos más interesantes que establece la comedia tiene que ver con el desdoblamiento simbólico del 'alter ego' de cada uno de los personajes principales. Martín Olalla (2010) explica la inversión de personajes en la farsa como una característica del género, en el cual se producen juegos de estructuras simétricas (en personajes, situaciones o parlamentos). 'ÉL', Don Procopio, encarna la contraparte pasada del rol que juega el marido de Margarita, a quien convence para que no mate a Pablo y para que se vaya lejos; Pablo representa a la infidelidad de su madre cuando este era bebé y quien crece sin madre por haber ella huido con su amante y al que Don Procopio no perdona la vida. Margarita juega a ser la propia Sra. Ritchmont cuando era joven, paradójicamente ahora no se quiere ver

reflejada en ella. En fin, un juego en el que los reflejos de las inmoralidades de unos y otros salpican a todos de manera enérgica y sin compasión. Este juego sarcástico hilvana todo el argumento de la obra, aparentemente ingenuo, pero solo aparentemente. La conversión del personaje de Gretchen, a partir de un personaje angelical, puro y virginal, en una mujer libre que no se deja doblegar ante las súplicas de un Pablo desesperado por no poder casarse con ella, evidencia esa marcha de Mercedes Pinto por un feminismo que se acercaría al de la igualdad (De Peretti, 1990), en el cual ambos sexos conviven sin diferentes condiciones de derechos y libertades y en el que cabe una misma libertad para soñar.

Para cerrar este epígrafe afrontamos brevemente la naturaleza cómica del género. Vargas (2017) afirma que en la comedia se produce “el efecto cómico” (p.27), una reacción específica que implica que el lector o receptor se ría ante hechos que en realidad son dramáticos. La risa y el humor, no cabe duda, son signos de inteligencia y el recurso que se pone en marcha cuando esta emerge tiene que ver con la relación, desde la intelectualidad, entre la *veracidad* y la *verosimilitud* a través de la coherencia del propio discurso teatral. Sin duda lo grotesco y esperpéntico se dan cabida en la farsa y la utilización inteligente de la lógica discursiva provoca una reflexión profunda a la par que la risa y la catarsis se abren paso. Pinto juega de forma constante con la lógica discursiva de la farsa mediante la que obliga al espectador a permanecer activo para ‘ordenar’ los acontecimientos y personajes de forma cabal en la realidad del primer tercio del siglo XX.

Martín Olalla (2010), por su parte, indica que la farsa se recupera en el siglo XX con la intención de llegar a las masas populares que, de forma casi natural, estaban alejadas del teatro clásico representado en las tragedias. Además, el hecho de que la farsa permita que la carnavalización del lenguaje tome cuerpo es fundamental en una realidad en la que lo referencial debe ser deformado por el humor para descomponerlo e interpretarlo desde una óptica distanciada de lo sacro. En este sentido, Mercedes Pinto podría intentar acercarse a las grandes masas desde un subgénero dramático adecuado si el objetivo principal es el de educar.

Por otro lado, el hecho de que en las farsas se produzca la repetición de situaciones, la inversión de personajes o los finales inverosímiles casa con el mecanismo puesto en marcha por Pinto: los personajes tienen un alter ego en el que se ven reflejados de forma permanente, amén de que el personaje de ‘La sombra’ actúa como el espejo idiosincrásico en el que cada uno de los habitantes de la farsa quiere reconocerse.

4. Desarrollo y análisis

En este apartado se ponen de manifiesto los vínculos relacionantes que se han considerado necesarios señalar por el enfoque del presente trabajo y por los objetivos que perfilan la investigación, siempre atendiendo al tratamiento de los personajes femeninos de las tres obras seleccionadas. Con toda seguridad se podría indagar en más conexiones que resultarán, del mismo modo, enriquecedoras para futuras investigaciones, pero se obvian otros aspectos que se presentan de forma independiente en cada obra debido a la naturaleza del trabajo: el análisis contrastivo.

Existen una cantidad de vínculos detectados muy importantes entre las tres obras, en los siguientes apartados se van a tratar de forma detallada y por el siguiente orden: la negación de lo masculino y su correspondencia en Pepe el Romano como personaje ausente; la locura como tema común; el juego de ocultamiento del yo y del tú; la imposición social, el mandato de género y el rol establecido para la mujer; la maternidad como motivo; la mirada íntima en contraposición a la mirada social, así como la imposición de la tortura y el suicidio que genera la aniquilación del ser; el tratamiento de los espacios; la obligación de guardar silencio como castración así como; la complicidad de las madres como elemento perverso, así como por parte de las figuras de autoridad; la simbología creada por Lorca y por Mercedes Pinto; la predestinación y la tragedia; y, finalmente, la universalidad y atemporalidad de las tres obras.

Es importante aclarar que por la más que probable confusión a la que nos podemos aventurar al tener que analizar los personajes masculinos y femeninos de las unidades de Mercedes Pinto (que tienen los mismos nombres -o mejor, pronombres-) a lo largo de todo el trabajo y siempre que la ambigüedad nos impida la comprensión del análisis, nos refiramos a "Él" como personaje masculino de la novela *Él* con la siguiente fórmula: 'Él (N)'. Para identificar al personaje femenino y narradora de la misma novela se seguirá la misma norma: 'ella (N)', siempre que se pueda en minúscula por aparecer de esta manera en la novela (se presentan situaciones en las que debe consignar con la primera letra en mayúscula). Por el contrario, cuando se realice el análisis teniendo en cuenta los personajes de la comedia-farsa se seguirá la siguiente pauta: 'ÉL (C)' para el personaje masculino y 'ELLA' para el femenino.

4.1.1. La negación de lo masculino, la invisibilidad de Pepe el Romano y lo masculino hiperbólico

La negación fundamental de lo masculino se produce de forma general en las obras de Pinto, tanto en *Él* como en *Un señor ... cualquiera* se produce el ocultamiento evidente de los personajes que encarnan lo masculino mediante una máscara que se sustenta en la generalización del concepto, incapacitándolo en su individualidad. Este mecanismo produce la invisibilización del elemento masculino y es, quizá la estrategia que usa la tinerfeña para generar un reflejo de la realidad que sufre la mujer, pero, esta vez, anclada en sus personajes masculinos, a la vez arquetípicos, generales e hiperbólicos por la presencia casi divina de estos. Por otro lado, la asignación de los 'no-nombres' implica la esquematización de los personajes que empiezan a ser menos que personajes tipo, borrando de esta manera cualquier posibilidad de reconocerlos como personajes individuales. Mercedes Pinto usa el personaje-masa para estas dos unidades, lo que le permite tratar el tema de la mujer con la gravedad que esta realidad exige.

Por su parte, Pepe el Romano es un personaje ausente que, a pesar de no estar, de no aparecer y de no hablar controla absolutamente todas las escenas y se convierte en el actante principal; algo parecido ocurre con 'ella (N)' en *Él*, pues se demuestra que el personaje masculino ejerce un control casi sobrehumano sobre el femenino, quizá amparado en el delirio divino con el que convive el propio 'Él (N)'; esto se muestra en el uso obsesivo de la primera persona del singular, indicado de esta manera por Cummings (2004), quien llega a contabilizar hasta veinticuatro repeticiones de esta actuación gramatical.

Con respecto al delirio mesiánico que padece el personaje masculino de *Él*, es interesante mencionar que durante toda la novela se percibe este desorden mental en multitud de apreciaciones y narraciones por parte de la narradora, leamos el siguiente fragmento, que corresponde a la réplica de una de las conversaciones o, mejor, monólogos entre 'Él (N)' y 'ella (N)': "[...] así como Dios se quiere a si mismo más que a la humanidad, yo que conozco y sé que valgo más que todos vosotros, me quiero y me admiro, ¡y siento, a veces, hacia los demás unos impulsos de desprecio...!!" (Pinto, 1926, p. 66).

Algo similar se percibe en el personaje masculino principal de *Un señor ... cualquiera* al comienzo de la primera jornada. El matrimonio está en el salón de la casa, mientras 'ELLA' mira de forma obsesiva por la ventana, entonces tienen una discusión y 'ÉL (C)' en un ataque

de ira exclama: “Ese trozo de calle ha de darme algún día su secreto!... Y yo se lo arrancaré” (Pinto, 2001, p. 39). Aunque no es el mismo delirio que se evidencia en ‘Él (N)’ es el detonante de lo que ocurrirá después: el asesinato del amante de ‘ELLA’, convirtiéndose ‘ÉL (C)’ en una deformada imagen de un exiguo Dios.

Bernarda, por su parte, es un Dios esclavizado, es quien controla la vida doméstica y gobierna en los sentimientos de las hijas. Solo se le escapan dos mujeres: Adela y María Josefa, estos dos personajes encarnan los dos extremos etarios, este hecho no resulta en absoluto baladí, más adelante se redonda sobre ello. Pepe el Romano es lo no visto, aunque muchas veces nombrado por las voces femeninas. Lorca establece una separación entre la realidad cultural y la realidad física muy particular: por un lado, Pepe, el único hombre vivo del drama, ejerce un control dionisiaco extremo sobre las mujeres de la casa, excepto sobre una: Bernarda, pero ¿cuál es el motivo?, ¿cuál podría ser la intención de García Lorca? Lorca instrumenta un personaje femenino metamorfoseado, la negación de la mujer es ella (la propia Bernarda), mientras que la ausencia del varón es la presencia permanente invisible de Pepe el Romano; Bernarda es lo recto, lo cultural, mientras que Pepe es el eros, la pulsión vital principal que desatan las hijas en la casa. No cabe duda de que la negación de lo femenino en su identidad y naturaleza mediante la metamorfosis obsesiva de lo contrario implica el encubrimiento de lo femenino por la presencia excesiva de lo masculino, quizá este hecho sirva para anclar la visión del *feminismo de la diferencia* (Irigaray, 1992). El hecho de que la mujer se halle habitando ‘una habitación impropia’ se vincula con la necesidad de instalarse en un lugar propio, autoconstruido y enunciado por la propia mujer para sí misma.

Por otro lado, esa masculinización de la feminidad en el personaje de Bernarda y la necesidad de no aparentar debilidad (Gómez Poviña, 2014) nos hace traer a colación la vara de mando, el cetro de la autoridad, la misma que lleva Antonio Torres Heredia en “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla” en *Romancero Gitano* (1924-1927) y así como él encarna lo mítico (Arango, 2007), Bernarda también ostenta la autoridad mítica, pero transformada, como se ha explicado.

4.1.2. El canto a la libertad

Un personaje femenino al que no se puede perder de vista es Gretchen, de dieciocho años; es la mujer que se opone a la autoridad masculina con razones y sin vehemencia ni descontrol. Mercedes Pinto elabora un personaje en *Un señor ... cualquiera* que no obedece al varón

cuando se ha producido una transformación en ella. Ha sufrido el duelo por la ruptura amorosa y se declara libre ante el intento de dominación masculina:

No! Yo siento la necesidad de ser fuertemente libre!... Yo a tu lado sería una segunda señora Ritchmon: su vida me aterra... Fue guardada por un marido celoso de su honor... fue comprendida... Fue aplastada después por la vida, vestida de fantasma!... (*Con voz grave*) Y quiero deshacer el fantasma!... (Pinto, 2001, p. 104).

En *La casa de Bernarda Alba*, la autoridad procede de la tradición y es contra esta a la que se enfrentará Adela al final del tercer acto y antes de suicidarse:

(*Haciéndole frente.*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA *arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos.*) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe! (García Lorca, 2008, p. 401).

Llama la atención cómo Adela se opone a la autoridad mítica que encarna Bernarda, pero asume su servidumbre frente al varón, Pepe el Romano, más presente que nunca, justo antes de declararlo muerto por parte de la autoridad de la casa y del martirio que le ha acompañado hasta su muerte. Sin lugar a dudas, el personaje de Gretchen es mucho más libre que la hija más joven de Bernarda. No asume ningún tipo de servidumbre, expresa su naturaleza libre de ser humano. Mercedes Pinto crea un personaje mucho más representativo de la mujer actual, luchadora. Gretchen, la prometida abandonada, en una suerte de anagnórisis, clama en respuesta a la solicitud de Pablo para reiniciar las relaciones rotas por él mismo:

Las sombras densas como de plomo, que están en las puertas de vuestras almas, impidiéndoos el avance y hasta el respiro... Puertas giratorias, lo sé, según vuestras pasiones lo requieran; pero cerradas herméticamente para los pobres muñecos que caemos en vuestras manos!... Y yo no quiero ser por más tiempo un muñeco!... Prefiero ser un tornillo más de esta gran máquina del mundo!... Yo no te convenía a ti, Pablo... Yo soy... ya te lo dije, una muchacha de hoy!... (Pinto, 2001, p. 104).

Si bien es Gretchen la más valiente y luchadora racional, María (la Sra. Ritchmon) se deja llevar por lo que 'El otro' le dice durante el 'Prólogo': "Sí! Vamos, vida mía! La dicha nos espera, porque la dicha es la libertad!... No te detengas un momento (...) y vente libre en la seguridad de que obedeces a un mandato de Dios..." (Pinto, 2001, p. 45). Lo más llamativo de esta cita

es quizá la reclamación como mandato divino: el ser humano debe ser feliz, debe buscar la libertad y la felicidad en nombre de Dios. Elemento que contrasta con la mentalidad tradicional que Lorca pone en boca de Poncia cuando esta recrimina a Adela la actitud para con Pepe el Romano: “no vayas contra la ley de Dios.” (García Lorca, 2008, p. 351).

A pesar de ser María, ‘ELLA’ la mujer menos autónoma de la comedia se percibe su sed de libertad:

(Pausa, medita. Después gravemente). Creo de veras que no debo agostar aquí la vida que Dios me dio para disfrutarla... Me voy contigo... Seré un átomo más que baja de mi ventana hasta la calle de tantos como he visto dar vueltas...un día... y otro día... bailando incansable en la estela del rayo de sol!... *(Se levanta y mira por la ventana).* Ah! Confundirme en la calle con esa multitud que corre sin duda hacia la felicidad! Sentir mi rostro azotado por el viento de todos los caminos; moverme yo también con aquella mujer... *(señalando)*... y aquella... y aquella otra, que van por allí a su paso, a su camino...a donde *quieran ir!*... (Pinto, 2001, pp. 44-45).

‘ELLA’ es una mujer que sucumbe a su tragedia, sabe cuál es el final, conoce qué les pasa a las adúlteras, sin embargo comienza su huida. Es un personaje cercano a la Adela de Lorca.

4.1.3. La locura es mi cárcel

El tema principal que se trata en este epígrafe es el de la locura, que está presente en las tres obras seleccionadas, aunque con diferentes enfoques. La locura siempre ha perseguido a la naturaleza femenina gobernada por la masculina, tal como lo ha estado toda la vida el estereotipo de histérica en la mujer, de esta guisa lo leemos en esta cita:

—No se escite; estos nervios en las señoras son muy molestos.

Y al negar yo que fuese nerviosa, me replicó sonriendo, al punto que “El” entraba:

—Son trastornos que tienen muchas mujeres; duchas frías y mucha distracción... Esto es probado. (Pinto, 1926, p. 32).

Se percibe cierta distinción en el tratamiento de la locura si incursionamos en la locura de María Josefa, madre de Bernarda, pues ella cumple con una función oracular, ella en sí misma es una verdad envuelta en una fachada de ‘vieja loca’ mas no se pueden entender en profundidad las actuaciones y apariciones de María Josefa sin comprender las dos cualidades

que la convierten en un personaje fundamental: por una parte, es mujer (debemos recordar los mandatos de género) pero es anciana, por lo tanto no cumple con una de las principales funciones de las mujeres, la reproducción y el cuidado de la familia, sin embargo sigue su *inclinación* que, como nos recuerda Doménech (2008), es un concepto clave dentro de la producción lorquiana, por tanto, su locura es liberadora y le permite acercarse a las verdades frágiles y pequeñas, ocultas por el discurso hegemónico, que quiere poner sobre el tapete Federico García Lorca: la oposición manifiesta entre cultura y naturaleza -inclinación-. Comparemos la cita anterior con la que sigue: “Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo.” (García Lorca, 2008, p. 396). La inclinación se vincula con la ética personal de la persona, por la que, sin duda, abogaba Lorca (Varela, 2009).

Por su parte, el dolor, el sufrimiento, la renuncia y la sumisión a la que es sometida ‘ella (N)’ se percibe también en este otro fragmento: “—«Hay que perdonar a la señorita porque está neurasténica... Hay que perdonarla... y cuidarla».” (Pinto, 1926, p. 50).

La locura está presente en toda la novela, pero es una locura cuya presencia se vuelve paradójica puesto que, aunque es él quien la sufre, ella es la que aparece como loca o histérica ante la sociedad, tanto en el ámbito privado como en el público:

Una sirvienta se fué a asomar por la ventana que se abría a la noche negra y silenciosa.

Otra la llamó:

—«Pero qué vas a ver, tonta. ¿No ves que lo ha soñado?»

Entonces “El”, muy afectuoso, se acercó a mí.

—«Pobre», — me dijo. — «Qué te ha pasado? Anda, cuéntanos, ¿qué te sientes?»

Dije yo algo, no recuerdo qué, pero mis frases desesperadas, se estrellaban contra la apariencia de verdad que se levantaba fatídica y terriblemente irónica sobre mi tragedia.

¡Ya no era posible decir más ¿A qué insistir? ¡¡Lo había soñado!! (Pinto, 1926, p. 100).

El episodio precedente se da durante uno de los maltratos más aberrantes a los que el personaje masculino de *Él* somete a la narradora. Ella es atada a la cama mientras está siendo estrangulada por ‘Él (N)’ y forcejean, hasta que ella logra zafarse de las cuerdas con las que la

tenía atada a la cama y 'Él (N)' para salir airoso de semejante intento de feminicidio, tira las cuerdas por la ventana, es ahí cuando una de las sirvientas impide que el hecho contado por 'ella' sea comprobado por otra de las sirvientas asomándose por la ventana. Algo parecido ocurre en otro episodio (son invitados a una reunión de amigos de la pareja) en el que 'ella (N)' siempre queda etiquetada de perturbada: “—«No sé si podremos...» — contestó “El” con firmeza. — «La pobre», — continuó, señalándome, —«está padeciendo unos insomnios y unas pesadillas tan espantosas, que yo no quisiera llevarla a ningún lado donde pudiera distraerse demasiado y luego pasar la noche inquieta»” (Pinto, 1926, p. 105).

Es interesante llamar la atención sobre el tratamiento que recibe la protagonista. La utilización del verbo “llevarla” implica la cosificación más monstruosa: la mujer es rebajada a objeto y debe ser llevada, trasladada o recogida porque no es capaz de autogobernarse o de tomar sus propias decisiones. Vemos, del mismo modo, como 'ella (N)' es negada en su propia voz, 'Él (N)' toma la voz de su mujer para expresarse por ella porque 'ella (N)' es invisible a los ojos de una sociedad en la que la mujer ocupa el lugar de madre y esposa sumisa. En relación con la invisibilización sistemática de la mujer en la sociedad, cabe señalar que la crítica feminista observa la despersonalización del sujeto femenino para desmontarla (Potok, 2009), pues en innumerables ocasiones la mujer se asocia con las funciones familiares, de cuidado y de deberes domésticos recurrentes que perennizan la cosificación de un sujeto que ha sido obligado a asumir fundamentalmente un rol de subordinación respecto al varón.

No se queda atrás 'Él (C)', quien maltrata al personaje femenino arquetípico de forma sistemática con exabruptos tales como “Estás loca!...” (Pinto, 2001, p. 37) que alterna con otros que merman la autoestima y el autoconcepto de María, el nombre real de este personaje reducido a esqueleto: “Bueno, bueno ya! Déjate de sandeces; bien se conoce que tú no tienes que trabajar... Cada día estás más imbécil!...” (Pinto, 2001, p. 38) y “Eres feliz, muy feliz! Yo quisiera ser como tú... tan vacío de sentido como tú!...” (Pinto, 2001, p. 39).

4.1.4. El ocultamiento en las máscaras de yo y del tú

Si en estas páginas que trazo al azar, y sin otra idea que la que llevó a Silvio Pellico a escribir «Mis prisiones», he de dejar constancia de todas mis observaciones psicológicas, yo debo contar un recuerdo venido a mí durante la lucha, que en la página anterior dejo anotada, como un ave de lejano horizonte, que por un capricho del viento azotase con su ala, en el cristal de mi balcón. (Pinto, 1926, p. 101).

Mercedes pinto presenta en esta novela una parte de su vida enmascarada en la ficción y se ampara en el *pacto ambiguo* del que ya se ha hablado previamente. En todas las secciones anteriores el lector debe estar 'jugando' a lo que propone Pinto para la lectura de la novela, pero en esta sección cuyo fragmento se presenta más arriba, momentáneamente deja de jugar al *pacto novelesco* y se acerca al *pacto autobiográfico*. Esta forma de oscilar permite entender que deja marcas al lector para que entienda que aunque se trata de un relato, en realidad su principal cualidad es la de ser testimonial; el lector va 'atando cabos' poco a poco y conforme va avanzando la novela y ciertas marcas son claramente autobiográficas (el internamiento de 'Él (N)' en las clínicas, los hijos del matrimonio o la imposibilidad de separarse del cónyuge, entre muchos más episodios narrados por Mercedes Pinto en varias de sus producciones) va entendiendo las genuinas intenciones de la autora.

Hacia la secuencia ochenta y siete de la novela vemos a una narradora cada vez más empoderada, recuperando su propio ser y cada vez más consciente de que debe huir de una situación de la que no le van a dejar escapar, siempre amparada en la obligación de la mujer de ser cuidadora perpetua, resignada, buena esposa y mejor sufridora. Este empoderamiento coincide con el actuar de la propia Mercedes Pinto, quien en 1920 sale de la isla y se va a Madrid, donde empieza a relacionarse con personajes de la España culta e intelectual, mientras, en una lucha perpetua, espera que le den el divorcio que nunca llegará. Permanece en Madrid hasta finales del año 1924, momento en el que se precipita la huida del país, hacia un perpetuo trasterramiento (Becerra Bolaños y Pérez Hernández, 2017).

Se percibe ya la capacidad de respuesta imprecatoria y activa frente a una sociedad injusta y que desoye a los que necesitan protección. Mercedes Pinto y 'ella(N)' deben huir, junto a sus hijos debido a que carecen de toda salvación en el país que las quiere castigar, siendo víctimas, por haber alzado la voz. Se advierte ya un verdadero empoderamiento de la narradora, a la vez personaje femenino, que empieza a asumir el rol de protagonista, antes eclipsada bajo el masculino hiperbólico al que se hacía referencia en un epígrafe anterior. Vemos, del mismo modo, en este personaje una singular visión de lo sucedido durante toda una lucha que no ha recibido respuesta por parte de una sociedad que asume con pavorosa normalidad el maltrato a la mujer; desde este momento se elimina cualquier atisbo de delicadeza o sumisión, una actitud que ya no abandonará:

Pues bien, anatema sobre vosotros los cobardes que no levantásteis la voz para defenderme! Sobre vosotros y sobre vuestros hijos recaiga mi dolor — ¡todo el amargo manantial de mi dolor! — y el hambre y la sed, y los insomnios torturantes, y todo el cruento palpitar de mis tremendas y apocalípticas horas de soledad!

Por los hombres cobardes abandonaré mi hogar y mi patria: por aquellos hombres miserables y ruines que se envolvieron el alma con túnica de mujerzuelas para recibir al infeliz demente con sonrisas melifluas, y lanzar a sus espaldas murmuraciones e intrigas miserables; perderé tal vez cuanto tuvo mi calor y fué mío. Por aquellos médicos que mintieron certificados de salud a un enfermo, cometiendo un acto delictivo, por no exponerse a las iras de “El”, o a las de la “mano predestinada y trágica” que va tras “El”, quedará tal vez en fama en entredicho, y sobre las cabecitas de nuestros hijos flotará una sombra indecisa. Anatema, anatema sobre aquellos que impulsaron mi vida hacia caminos desconocidos; anatema sobre los que desarraigaron mis pies del adorado suelo en que nací... Anatema mil veces sobre los hombres ruines que no supieron levantar la voz viril para defender mi verdad. Y cuando los que yo adoro mueran lejos de mi lado y cuando el suspiro último de mi madre se exhale en la soledad, sin que sus ojos recojan la luz de los míos, el eterno anatema de mi alma enorme, recaiga sobre los cobardes, los traidores, los malvados, que por no perder la amodorrante paz de su vivir, acallaron sus voces, contentándose con escuchar pacientes las alucinaciones de que el infeliz “El” esmalta su existencia, y viendo maliciosos y pérfidos, cómo mi porvenir se ensombrece, quedando sólo a la débil merced de mis manos.

Pero, ¡oh! sociedad rastrera que haces esto conmigo ¡no importa! que en mi alma de mujer existe la semilla heroica que vuestros padres no pudieron sembraros y sobre la cadena de los dolores, tal vez el tiempo corone un día las sienas pálidas, que vosotros, indiferentes a mi agonía, supisteis taladrar...! (Pinto, 1926, pp. 164-165).

Vemos, pues, una queja similar a la que pudiera hacer Mercedes Pinto en su vida. La novela se acerca por momentos a la realidad biográfica de la autora con tal detalle que se entiende como una lectura autobiográfica.

Por su parte, el desdoblamiento y enmascaramiento del yo: “por si aparece el dueño y quiere completar estas notas,” (Pinto, 1926, p. 23) permite relacionar la analogía más que evidente

con la forma ficticia de encontrar un manuscrito, similar al de Cide Hamete Benengeli en *El Quijote*, volvemos al tópico del manuscrito encontrado.

Por otro lado, se ha mencionado al hablar de la novela de forma general el uso, casi obsesivo, del adjetivo demostrativo 'aquellas' con el que se podría pensar en un distanciamiento explícito con respecto de la enunciación fáctica del emisor y su alejamiento respecto de lo que es nombrado, anhelando, quizá, reproducir este mismo distanciamiento de la narradora y la protagonista femenina con respecto de la evocación en el lector.

Uno de los ocultamientos más llamativos en *Un señor ... cualquiera* resulta ser la descomposición desdoblada de lo que 'ÉL (C)' provoca sobre 'El otro'. En un arranque de ira 'ÉL (C)' se solapa en una exclamación irreflexiva con su alter ego, 'El otro':

(...) cegado por la violencia de toda aquella luz que me daba de lleno en los ojos, como si estuviera ciego de verdad, asesiné... Lo maté a ÉL, al ladrón de mi honra, y arrebatándole a ELLA mi hijo, la empujé en la aglomeración de más gente, para que se cumpliera bien su gusto, mezclándose con la Vida... y perdiéndose en ella... (Pinto, 2001, pp. 47-48).

Es un doble ocultamiento: por una parte el asesino convierte a 'El otro' en un 'ÉL (N)', es decir, un retrato de sí mismo y, por la otra, 'ELLA' deja de ser tal para empezar a ser algo poco reconocible: la Vida (con la primera letra en mayúscula tal y como aparece en la farsa).

4.1.5. La imposición social, el mandato y el rol establecido

El personaje femenino y narradora de *Él* se empieza a solapar con la locura que sufre su marido, tal es el aislamiento que la duda se apodera de ella con respecto a su propia salud mental: "Fué entonces cuando sus desequilibrios parecían haberse inoculado en mí" (Pinto, 1926, p. 118); "(...)—echaba de menos con toda mi triste fatalidad, un adarme de ciencia médica que aclarara mis ideas y lo que era mucho más trascendente: las ideas de los demás." (Pinto, 1926, p. 119).

En la obra de teatro *Un señor ... cualquiera* existe una crítica incluso más mordaz respecto al rol y a las varias imposiciones que sufre la mujer. El mandato impuesto al personaje femenino de la obra implica el autorreconocimiento de su debilidad mental para, desde esa posición de sumisión, convivir con un marido misógino: "Si ya lo sé, si sé se que soy una imbécil; pero soñar es tan agradable!" (Pinto, 2001, p. 38).

Existen dos posibles roles fundamentales a los que se pueden asimilar las mujeres: el casto, virginal, honesto y puro, asociado a la mujer como 'ángel del hogar': "El efecto ha de ser de una señora de su casa, de hace treinta años; algo campestre, juvenil y casero (...) Todo de tipo virginal, fresco y modesto" (Pinto, 2001, p. 35). O la imagen de 'mujer fatal': "qué puede saberse de quiénes son los hijos de las mujeres livianas!... Ellas siempre aseguran que son del amante!..." (Pinto, 2001, p. 73). Sin embargo (y dando un pequeño brinco a la realidad masculina) no está a salvo el hombre en este tipo de sociedad, pues el hombre debe cumplir con el rol del fuerte, el proveedor y el dominador, entre otras características; por lo tanto descubrimos una tiranía contra la identidad masculina, también, mayúscula. El hombre que es engañado (en la obra es el marido de Margarita) debe cumplir con unos determinados comportamientos porque es lo que se espera de él: "Esperaré con toda paciencia para cumplir con un deseo de la sociedad que acaba de colocarme en la picota del ridículo, sin mérito por mi parte para ello, que yo sepa!" (Pinto, 2001, p. 71). Se le exige ser fuerte y soportar el dolor estoicamente, pero además se le impone que sea él quien se comporte como tal, 'un hombre que exija el respeto que se merece':

Dígale que si no quiere mayores disgustos que guarde las formas, eh? Que esperen un poco de tiempo, reprimiendo sus entusiasmos, hasta que puedan solucionar sus vidas dentro de la legalidad!... Yo me voy!... me iré esta misma noche en el primer expreso... Pues que aguarden ellos, qué caramba! a que la gente crea que yo he abandonado a mi mujer! (Pinto, 2001, p. 73).

Por otro lado, Lorca retrató como pocos la angustiada vida de las mujeres, además lo hace en *La casa de Bernarda Alba* con su consabida intención de "documental fotográfico" (García Lorca, 2008, p. 306). El retrato plasmado es magnífico puesto que logra transmitir la infamia de la vida impuesta a la mujer: "Hilo y aguja para las hembras y látigo y mula para el varón" (García Lorca, 2008, p. 320), esta sentencia, configurada en una estructura de emparejamiento de enorme esteticismo, está puesta en boca de Bernarda al comienzo del primer acto. Deja claro, pues, la imposición social, que entronca con otra de las sentencias referidas por 'Él (N)' en la novela de Pinto: "—«¡Cosas científicas que tú desconoces! ¡Anda, anda lárgate y ponte a coser que es tu obligación!»" (Pinto, 1926, p. 109). Se puede inferir de este fragmento que la imposición del rol que debe asumir la mujer no le permite ejercer la libertad y le impide acceder a la educación, a la ciencia, a los ámbitos intelectuales y al mercado laboral, hechos

que se insertan en la violencia catalogada como patrimonial, pues la estructura que legitima la negación del acceso a la educación y al mercado de trabajo implica que el varón asume el rol de proveedor y poseedor de los bienes materiales tales como el dinero y las propiedades, posibilitando el ejercicio de violencia de muchos tipos (psicológica, patrimonial y sexual) sobre la mujer.

Así pues, el aislamiento es cada vez mayor ya que ella se convierte en sujeto pasivo de su propio, aunque alejado, transcurrir vital:

Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. (García Lorca, 2008, p. 320).

Las mujeres de *La casa de Bernarda Alba* asumen que deben vivir un destino claro: ser pasivas hasta que el mundo imponga otra disposición. Todas las mujeres menos dos: Adela y María Josefa. El hecho de que estas dos mujeres representen los dos extremos de edad no es asunto de importancia menor, pues María Josefa ya no puede cumplir con su función reproductiva y desde el punto de vista instrumental que ocupa la mujer en la sociedad del primer tercio del siglo XX ya no es una mujer porque 'ya no sirve', sin embargo, es Lorca quien filia de nuevo al concepto 'mujer' a la persona más decrepita de la casa, mujer tomada por loca, debido a que establece en ella el deseo y la inclinación o, dicho de otro modo, la impulsa a seguir su ética personal. He aquí el feminismo lorquiano: presenta a la mujer, por un lado, como sujeto activo respecto a su propio destino (aunque no lo pueda vencer, pero sí se enfrenta a este y pervive en ella la esperanza trágica que enuncia Buero Vallejo) y, por otra, establece el vínculo de la mujer con la historia del propio mundo, relacionada con el elemento (pre)cultural, (pre)normativo y, de alguna manera, (pre)lógico, es decir, vinculada al mundo atávico e innombrable, primitivo; además se vincula a María Josefa con la tradición clásica, relacionándola con Afrodita (Camacho, 2016 [1990]). Leamos la siguiente acotación: "(Se oyen unas voces y entra en escena MARÍA JOSEFA, la madre de BERNARDA, viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho.)" (García Lorca, 2008, p. 338). María Josefa encarna a la Afrodita clásica; la madre de Bernarda, en el tercer acto, se quiere casar e irse a la orilla del mar; desea, con furor trágico, ser la mujer que es, a pesar de su senectud.

Por su parte, Adela, la más joven y lozana, también se enfrenta a la imposición y se encona contra el destino, del que no podrá huir, como buena heroína. En la escena en la que Poncia se enfrenta con Adela instándola a que olvide a Pepe el Romano y espere a que Angustias muera durante el primer parto: “Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú. Alimenta esa esperanza, olvídale, lo que quieras, pero no vayas contra la ley de Dios.” (García Lorca, 2008, p. 351). Adela no puede soportar la idea de quebrar su inclinación y se desespera estableciendo la impronta que detonará su trágico final: “Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca.” (García Lorca, 2008, p. 352).

En *Un señor ... cualquiera* se advierte la mujer perfecta para que marche la sociedad moderna y capitalista:

Desde que ella está en casa, (...) todo marcha allí como dirigido por manos automáticas... Las sirvientas cumplen con sus obligaciones... Mi ropa está planchada en su día... la comida está a la hora en punto... Mis trajes tienen ya siempre botones... Encuentro la cama caliente cuando me voy a acostar... En fin, que Margarita es indiscutiblemente la mujer que a Pablo le conviene... (Pinto, 2001, p. 91).

La mujer a la que debe aspirar un hombre, según lo planteado en esta cita por Don Procopio, debe ser una buena jefa hogar, rigurosa, capaz de dirigir la economía doméstica con mano de hierro y con la conducta adecuada para tener atemorizada a la servidumbre (formada en la obra por mujeres). No importa si quiere a la pareja o si ella misma es feliz y realizada. Lo fundamental es tener su feudo y prisión (la casa) reluciente. Al fin y al cabo, lo que debe hacer una mujer desde la visión de todos ‘los procopios’ del mundo es ser el instrumento que guarde la casa donde habita el hombre. ‘La sombra’ al final de la comedia-farsa dice: “Los PROCOPIOS de todos los tiempos inventaron mi personalidad, para su recreo y conveniencia...; la novia virgen; la esposa callada y económica; la madre resignada y heroica...” (Pinto, 2001, p. 107).

4.1.6. La maternidad ¿realización femenina o negación vital?

La narradora de *Él* convive con una persona, su marido, quien, acosado por un delirio de persecución, siente que debe matar a un fantasma de ojos verdes, que paradójicamente comparte con su hijo el color de ojos:

—“Todas las noches sueño con un fantasma que me sigue mirándome con los ojos verdes. Desde que te conocí sueño con él, y tengo miedo de que una noche al ir a matarlo te haga daño a ti... ¡Porque voy a tener que matarlo!” (Pinto, 1926, p. 38).

En *Un señor ... cualquiera* el primer marido burlado, ‘ÉL (C)’, arrebató el hijo de ambos a su mujer, ella no lo reclama, pues sabe que el mundo no la va a amparar. La reclamación de una adúltera nunca logrará prosperar, será mejor vivir en la oscuridad mientras prepara, si puede, una jugada para poder ver a su hijo a escondidas. ‘ELLA’ planifica y ejecuta ordenadamente un proyecto para lograr estar cerca de su vástago, es así como se convierte en la Sra. Ritchmon. Reconocemos a lo largo de la historia un sinnúmero de casos de matrimonios en los que, una vez rotos, el padre arrebató los hijos a la madre; una realidad lacerante que ha impedido a muchas mujeres intentar una vida alejada de un marido maltratador.

Por otro lado, Adela se lleva las manos al vientre durante el episodio de la hija de la Librada, el hijo, el niño en el teatro lorquiano simboliza muerte sacrificial (García Velasco, 1995), pues claramente estamos ante una escena en la que Adela presencia de forma primitiva, prenormativa, prelingüística, arcaica y oracular su propia muerte, puesto que la ve en una mujer que ha cometido el mismo ‘pecado’ que ella, lo que la llevará a colocarse la corona de espinas: “me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.” (García Lorca, 2008, p. 399), fijando claramente un símbolo cristológico, que se volverá a ver en el cordero que lleva María Josefa como víctima sacrificial en el tercer acto (Doménech, 2008; Torres Nebrera, 1995).

El color verde de los ojos del niño y del fantasma por quien es perseguido el protagonista de la novela *Él* se vincula de alguna manera con el verde lorquiano sacrificial (Doménech, 2008) que vemos en Adela en muchas ocasiones, tales como el vestido que se pone para mostrarse ante las gallinas en el primer acto. Algo similar ocurre en el personaje narrador de *Él* puesto que ella se identifica con el acto de ofrecimiento de un sacrificio, ella se convierte en el propio sacrificio ante la muerte de su hermana, lo leemos en la siguiente cita:

Y me vencí..., y me senté..., y mientras “El”, comía y charlaba, yo, sin oírlo, partí el pan despacito y con unción sagrada lo desleí en mi boca pronunciando las palabras sagradas: “Tomad y comed, que este es mi cuerpo...” Y ofrecí por “ella” mi sacrificio y tengo la certeza de que jamás, cuando de niña y con el alma blanca comulgaba, subió

hasta Dios mi espíritu como aquella noche, desprendido de mí, ipudo subir crucificado...! (Pinto, 1926, pp. 47-48).

Asimismo, la narradora y personaje femenino de *Él* debe ser madre para cumplir con la realización de mujer en el mundo de estructura patriarcal, además de que el embarazo es considerado por ella como una posibilidad de transformación del infierno en el que vive. Así lo leemos ante el anuncio del embarazo que le da la narradora, la reflexión es dura y humillante pero coherente con la realidad de la mujer en aquel tiempo: “Por triste que fuese mi matrimonio, podía ser un rayo de sol la llegada del primer hijo.” (Pinto, 1926, p. 35).

Sin embargo, en *La casa de Bernarda Alba*, el niño es negado (García Velasco, 1995), como se ha anticipado más arriba, es un ‘no nacido’ o un muerto porque representa la vergüenza y la miasma clásica como ocurre en la escena en la que quieren matar a la hija de la Librada por haber matado y escondido a su hijo recién nacido: “Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, (...) Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo (...)” (García Lorca, 2008, p. 375).

En este sentido recordemos a la protagonista de *Yerma*, quien asesina a su marido por ser él culpable único de ‘imponerle’ a ella la esterilidad íntima y social y no poder cumplir con su función de madre (Alonso, 20014; Doménech, 2008), además de castigar al que no cumple con la necesidad de oponerse a la finitud individual, Juan (Arango, 2007).

En *La casa de Bernarda Alba* hay una lucha suicida por seguir agarrados a la vida, por seguir la inclinación y por perpetuarse ante la muerte, sin embargo, la presencia de la muerte trágica se impone: Adela está embarazada de Pepe el Romano, fruto de sus encuentros furtivos y ‘pecaminosos’ en el corral dentro del feudo de Bernarda, pero la nueva vida nunca va a nacer porque el niño es un no nacido, es una lucha que culmina con el sacrificio de un chivo expiatorio perpetuo. No cabe duda de que estamos ante la presencia de la miasma. Adela encarna la imposibilidad de perpetuar la vida y, a la vez, la presencia de la tragedia.

Vemos, por tanto, la imagen congelada, como un documental fotográfico, de la perpetuación de una sociedad enferma que transmite y perpetúa relaciones insanas y huérfanas de vínculos reales. La madre se yergue como matriarca masculinizada y arrebató la autonomía vital a sus hijas, quienes estarán obligadas a suscitar la misma esclavitud a la que fueron encadenadas ellas. Bernarda y la madre de ‘ella (N)’ son dos víctimas más de una España retrógrada,

recalcitrante, indigna y sucia que impone la muerte en vida a sus mujeres. Es una España que renace una y otra vez en un ciclo interminable ensombrecido por el más cruel de los destinos, ejerciendo un movimiento circular que no se puede fracturar por ninguna arista porque está en un circuito que se recupera a sí mismo de forma mítica. El silencio se instala en un escenario ditirámico en el que sus heroínas se precipitan al vacío sin salvación posible.

Por su parte, el elemento natural que acompaña a *La casa de Bernarda Alba* es extremadamente hostil y, por consiguiente, estéril. Recordemos a Bernarda quejándose de los pueblos secos: “Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.” (García Lorca, 2008, p. 319). Esta apreciación resulta importante para entender la propia negación de la vida y de la perpetuación de la especie. Desde el principio de la obra sabemos que ese pueblo es una suerte de espacio maldito en el que la vida se niega a sí y en sí misma debido a la caterva de tradiciones que alteran el equilibrio de las fuerzas naturales. Del mismo modo, se entiende que el color blanco de las habitaciones implica el recordatorio constante de la vida conventual, de la castidad obligada y del enclaustramiento perenne (Díez de Revenga, 2001).

4.1.7. La aniquilación del ser. La mirada íntima y la mirada social

La visión social de la mujer que se percibe en *Él* implica la autoimposición de una máscara de hipocresía para seguir viviendo una mentira que, a todas luces, reposa en una macabra realidad: “Una persona grave y sensata me ha dicho hoy: “—«Soporta más pobre niña, soporta más aunque no sea más que por «ellos», por esos pobres niños, a quienes el mal ejemplo de una separación desmoralizaría...»” (Pinto, 1926, p. 86).

En *Un señor ... cualquiera* la esposa de ‘ÉL (C)’ debe colocarse un disfraz, ya no solo una máscara. María, que es su nombre en la comedia, se sumerge en una vida de mentira y fantasmagoría para poder estar cerca de su hijo y no perder la poca libertad que le ha dejado ser adúltera.

En *Él* asistimos al desquiciamiento de un hombre que lejos de ser tratado como enfermo mental, es apreciado y respetado por la sociedad. No se presentan dudas de su cordura, mientras que sobre ella sí se perpetúan las dudas de forma constante que dilapidan su ‘fama’ de forma irrevocable, con ese adjetivo tan hiriente de ‘hísterica’. El siguiente fragmento refleja la discriminación hacia la mujer a las que se hizo referencia: “—Son trastornos que tienen

muchas mujeres; duchas frías y mucha distracción... Esto es probado.” (Pinto, 1926, p. 32). No cabe duda de que la obligación de cumplir con lo esperado y la locura inherente a la mujer la deja sin espacio de rescate de sí misma.

En *La casa de Bernarda Alba* ocurre casi lo mismo, Bernarda exige la aniquilación de cinco personalidades para ‘caber’ en la cuadrícula social que se aprende desde la cuna:

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (*A otra HIJA.*) ¡A callar he dicho! (*A otra HIJA.*) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? Silencio, silencio he dicho. ¡Silencio! (García Lorca, 2008, p. 404).

Este parlamento de Bernarda es quizá el más representativo de la mirada impuesta por la sociedad a una mujer que debe ser siempre correcta con la moralidad imperante, castrante y perversa. Una madre tan infame que soporta la muerte de una hija menor por el ‘qué dirán’. Entronca esta actitud con la complicidad que impera en estas madres desnaturalizadas, ‘(des)animalizadas’.

La mirada social hacia y desde la mujer se presenta como inquisidora y es capaz de introducir sus tentáculos en la privacidad e intimidad de unas mujeres que creen hallarse ante una soledad aniquiladora. Es, por este motivo, por el que Federico García Lorca presenta la soledad de las hermanas en *La Casa de Bernarda Alba* como un peso atronador representado en el propio calor y la sed de la que no pueden huir; el silencio impuesto y la soledad en la que el mundo las obliga a crecer les insta a odiarse unas a las otras estableciendo así una prolongación del castigo social y público en la propia casa, razón por la cual unas consideran a las otras como potenciales enemigas y el odio logra tal cambio y desconocimiento que cumplen con la obligación de ser hostiles las unas con las otras. No hay posibilidad de quererse cuando el único reconocimiento es el de ser contrincante por ser mujer, Martirio le dice a Adela: “¡No me abrases! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer. (*La rechaza.*)” (García Lorca, 2008, p. 399). A lo que Adela le contesta más adelante “Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad porque te veo como si no te hubiera visto nunca.” (García Lorca, 2008, p. 400); dudan de las intenciones entre ellas mismas, se odian, se vigilan, se observan con miedo: “(*Entra ADELA. Mira a un lado y otro con sigilo y*

desaparece por la puerta del corral. Sale MARTIRIO por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena." (García Lorca, 2008, p. 395).

El poder que niega la intimidad es tan potente que llega a corromper hasta las propias entrañas a las mujeres. Es la propia Martirio quien declara: "No levantes esa voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que sin quererlo yo, a mí misma me ahoga." (García Lorca, 2008, p. 400).

Se presenta ante nosotros de esta manera la inclinación como una lucha constante entre lo natural y lo artificial, lo que está tamizado por una cultura que desoye la naturaleza humana, entendida como pecaminosa, es por esto que el 'qué dirán' representado magistralmente en "¡Mi hija ha muerto virgen! Llevarla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella. ¡nadie dirá nada!" (García Lorca, 2008, p. 403) y la vergüenza: "¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras de vergüenza!" (García Lorca, 2008, p. 364) se apoderan del diario vivir de unas pobres mujeres que están destinadas a morir en vida y en las que el simple pensamiento que implique traer a colación la libertad las incluye en la lista de las proscritas, las que morirán, de facto o simbólicamente, pero de hecho morirán, están destinadas a ello debido a que el poder y la dominación se presenta como una estructura institucionalizada en una sociedad en la que los engranajes están tan delicadamente preparados que la muerte se presenta ante aquellas que no cumplen con el protocolo más abominable: el silencio es la única posibilidad de supervivencia; el silencio y la sumisión, la negación de la propia voz: "¡Nadie dirá nada!" (García Lorca, 2008, p. 403). Lo más espeluznante es que quienes se apropian del poder destructor son las mismas mujeres, quienes educan a sus mujeres de la misma manera, perpetuando la esterilidad de la libertad femenina: Bernarda logra que su hija Martirio se convierta en la castigadora de Adela. Martirio será la mano ejecutora en la sombra dispuesta por una sociedad que obliga a las madres a desnaturalizarse para encajar en un baile de máscaras en las que deben entregar a sus hijas quebradas en mil pedazos, desmembradas o muertas.

Con respecto a la imposición de la tortura es importante señalar que la mujer en *Él* debe aguantar la enfermedad celotípica que padece su marido, debe cuidarlo y esto a pesar de su salud física, mental y emocional. En *La casa de Bernarda Alba*, Adela se suicida por creer que Pepe el Romano ha muerto. Es heroína trágica, quien enfrenta el *fatum* desde la esperanza trágica, explicación que enuncia Antonio Buero Vallejo (1972). Contrasta, sin embargo, el

personaje y narradora en *Él*, pues, mientras Adela lucha contra el *fatum*, 'ella (N)' a lo sumo presenta enfado o frustración ante la vida que está sufriendo, mas no presenta esperanza de torcer este destino a su favor: "¡Dios mío, mi sino es éste: «vivir, luchar...!» "¿Pero hasta cuando? ¿Hasta que día...?" (Pinto, 1926, p. 77).

En *Él*, vemos cómo se enfrenta a una tortura impuesta por el marido, pero amparada en una conspiración social que impide disolver el vínculo conyugal, poco a poco 'Él (N)' se va apoderando de un espíritu cada vez más minado:

Después de un día de sospechas, de furor y de escándalo, que convertía las horas en una cadena dolorosa, al llegar sobre su espíritu atormentado, ideas de paz, dejaba caer sobre sus víctimas un perdón altanero como un indulto inmerecido. (Pinto, 1926, p. 50).

La imposición social del dolor, de esposa amantísima, de 'ángel del hogar' y de mártir se extiende hasta entrado el siglo XX y podemos testimoniar el sufrimiento y la resistencia para no sucumbir al dolor inmenso en el siguiente fragmento:

Conocía a otras mártires como yo, que desfallecían agostadas por un huracán de adversidades y las comparaba a esas delicadas plantas de estufa que mueven expuestas a la lluvia y al frío. Yo en cambio me comparaba con esas plantas de los montes muy fuertes y muy bastas, que las devora el rebaño por la mañana y a los dos días tienen un brote nuevo y vigoroso en su tronco mordido; vuelven a desvastarlo y tornan a brotar, y así, así continuamente, brotando con vitalidad siempre renovada...

¿Hasta cuando resistiría con este vigor? (Pinto, 1926, p. 55).

De esta manera, la tortura toma bastantes formas en la novela, nos encontramos con el miedo institucionalizado y permanente, las miradas castrantes, los gritos y los insultos, entre muchas otras manifestaciones, pero sobre todo y más escandalosas son las vejaciones, torturas psicológicas y físicas a las que este personaje masculino somete al femenino de la novela: le intenta cortar las venas, la amorata, la encierra, la asusta encañonándola con un arma, el día que pare a su hija la veja, la insulta y le insta a organizar asuntos domésticos con el servicio, le hace temer por la vida de sus hijos, mata a algunas mascotas, revienta a un pajarito con su pie y muchos más episodios terribles. Sin embargo, la respuesta social que encuentra es esta: —"«Paciencia... resignación... dulzura... templanza...»" (Pinto, 1926, p. 91).

La tortura continúa con el reconocimiento social que recibe el marido, de manera que niega una realidad de la que ella es víctima. La noticia del reconocimiento público como excelente profesor sucede cuando ella pide consejo a un segundo abogado:

Y me mostró un artículo elogioso que comenzaba diciendo que los discípulos de “El”, al terminar el curso, le preparaban un homenaje como profesor meritísimo.

Largo rato permanecí con el periódico en la mano y la mirada perdida...

Había que convenir en que era muy difícil convencer al público de la anormalidad de un hombre que merecía homenajes y además... que era más viejo que la esposa...!

¡Difícil caso. . .! ¿Difícil?... ¡No!

¡¡Imposible!! (Pinto, 1926, pp. 93-94).

Se perenniza el maltrato y se hace evidente en la violencia de tipo patrimonial ejercida sobre la mujer y la imposibilidad de ser independiente económicamente, siempre apéndice del marido. El episodio al que nos vamos a referir a continuación se da cuando ella prepara los regalos de Navidad y adorna el árbol con agasajos y regalos para sus hijos: “«—Aquí no hay más que historias estúpidas que tú les cuentas, y una cantidad de juguetes inútiles, en los que se ha gastado mi dinero, ¿sabes?; no el tuyo, que no lo tienes, sino **mi dinero...!**»” (Pinto, 1926, p. 107).

El entramado de violencia llega a instancias superiores y se institucionaliza de tal suerte que se normaliza. Es el gran problema de la violencia contra la mujer, más aún en las relaciones de pareja, el marido no es maltratador, sino enfermo:

—«Yo lo siento mucho, señora, pero es necesario darlo de baja en su destino. Su estado mental es conocido...» Se trataba de la muerte civil de un hombre y del pan de los hijos, y me atreví a interrumpir al Gobernador (...) (Pinto, 1926, p. 141).

De esta forma los diferentes grados y las diversas configuraciones de violencia contra la mujer se presentan ante ella de manera institucionalizada y con todo el proceso de normalización, estableciendo la regla de actuación común ante casos similares. La violencia que se ha presentado en este apartado se relaciona directamente con los tipos de violencia descritos y explicados por Galtung (2016), sin duda estamos ante la violencia de tipo cultural, la más difícil de detectar puesto que es como un río subterráneo; vemos también la estructural, alimentada

perpetuamente por la cultural; y, por supuesto la directa, manifiesta en todos los actos de humillación y vejaciones constantes. Asimismo, se pone de manifiesto la doble o triple discriminación que sufre la mujer: la supuesta debilidad de su sexo, la falta de educación y la imposibilidad de ejercer una autonomía económica completa, esferas de vulneración y dominación que explica la Teoría Interseccional (Platero, 2012).

Por su parte, y siguiendo a Díez de Revenga (2001), la violencia y la frustración son constantes en *La casa de Bernarda Alba*, pues no son solo las hijas las que están sometidas a un régimen tiránico, sino que también Bernarda lo está debido a que ella, de la misma manera, está encerrada y es presa de las reglas, y al mismo tiempo lo son las hermanas entre ellas. Son, del mismo modo, cautivas de las tradiciones que se deben cumplir por el bien del 'qué dirán' y de la decencia aplicable a la mujer, solo a la mujer.

Así pues, la violencia campa a sus anchas en el pueblo de Bernarda Alba y es ella misma quien insta para que se perpetúe y se institucionalice de manera endogámica, de mujer a mujer, de madre a hija. En el drama, son las mujeres las que se dañan y se atacan entre ellas, no hay daño infringido por parte de los hombres de manera directa, aunque sí de forma velada y opacada por la invisibilidad masculina en la obra, leamos el siguiente fragmento: "Y que pague la que pisotea la decencia. (...) ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado! (...) ¡Matadla! ¡Matadla!" (García Lorca, 2008, pp. 375-376).

Adela ve en la hija de la Librada un espejo en el que va a verse reflejada. Ella será la próxima víctima sacrificial de la sociedad terrible en la que le ha tocado vivir, pero no será la última; la réplica está asegurada, Bernarda y tantas otras se han encargado de inculcar el odio hacia sí mismas cuando siguen su inclinación y desoyen los mandatos sociales.

4.1.8. Los espacios domésticos. La presencia del encierro y de la clausura

'Ella (N)' declara: "(...) Llegué a tener mucho miedo de que me saludara un hombre en la calle, aunque fuera viejo y ruín, y jamás me asomaba a las ventanas ni salía al jardín, sino con grandes precauciones." (Pinto, 1926, p. 58). Sin duda, el espacio al que pertenece a la narradora de *Él* es la casa, pues si sale se puede exponer a situaciones que la llevarían a una guerra matrimonial que le podría costar la propia vida. Como sabemos, 'Él (N)' sufre de paranoia celotípica y provoca que la someta a un enclaustramiento indecente y enloquecedor.

Otro de los espacios previstos para las mujeres era la iglesia, pues la imagen de esposa amantísima no se daña en este espacio. Con la contención adecuada de la iglesia y de sus ministros el 'ángel del hogar' no se perdería entre la vida pecaminosa de la calle. Al respecto leemos: "Por fin y a instancias de mi madre, me permitió cumplir algunas prácticas religiosas, pero con la condición de que cuando confesara, lo hiciera con un Misionero viejo" (Pinto, 1926, p. 64). Esta afirmación de la narradora se podría equipar a la conversación que mantienen la criada y Poncia mientras ultiman los preparativos para el velatorio del segundo marido de Bernarda, al comienzo del primer acto: "El último responso. Me voy a oírlo." (García Lorca, 2008, p. 312).

Al igual que los espacios lorquianos, el área que está después de atravesar las puertas de la casa son lugares en los que la mujer no debe presenciarse por la mera posibilidad de estar sometida a la mirada ajena y masculina; así ocurre con el jardín, lugar en el que 'ella (N)' quiere refugiarse de la guerra doméstica, pero en esta zona tampoco puede concretarse la libertad a la que aspira. El jardín es, entonces, un lugar en el que la narradora puede reencontrarse consigo misma, pero a la vez se convierte en el lugar de la disputa por la posible presencia de la mirada foránea, leamos el siguiente fragmento:

De pronto desde la torrecita de un convento cercano sonó el toque del «Angelus» y «El» prorrumpiendo en un — «Ah, ya!» — mordaz y violentísimo bajó la escalerilla rápidamente. Yo miré y comprobé que desde mi jardín se veía al fraile campanero como un muñeco lejano.

... Y al día siguiente amanecieron arrancadas todas mis violetas... (Pinto, 1926, p. 76).

El jardín vuelve a presentarse ante el lector como el espacio en el que se niega la libertad de forma perpetua. En una ocasión 'ella (N)' está en el jardín con su hijo mayor y encuentran a un pajarito al que le sacan de un aprieto y le quieren dejar libre, pero 'Él (N)':

Preparamos una jaula, para encerrarlo y ya íbamos a hacerlo, cuando mi niño exclamó:

—«Que lindo eres, pájarito!»

Y para adularme, (¡me quería tanto!) añadió:

—«Mamá, el pájarito se parece a ti».

Me asaltó una idea sentimental, y le propuse al niño:

—«Pues si se parece a mí, vamos a soltarlo, ¿quieres? Va a estar el pájarito muy triste encerrado; ¡es tan hermosa la libertad!»

Mi pequeño, palmoteó:

—«Si, si; vamos a darle libertad, ¡vamos a soltarlo!»

Sentimos pasos en el sendero y «El» apareció.

—Siempre has de estar haciendo estupideces, mujer! ¿Es así como te haces respetar de las criaturas?»

Y con su fuerte pie, aplastó al pajarillo...

.....

¡Tenía razón, mi hijito adorado, al decir que el pájarito se parecía a mí... ! (Pinto, 1926, p. 89).

El espacio de la novela es claustrofóbico sobre todo por la forma de relatar la asfixia incesante que presenta la protagonista y narradora. Prácticamente no hay descripciones de ambientes, pero la sensación de ansiedad, atosigamiento y opresión impregna casi todas las escenas, incluso las que ocurren a cielo abierto. Sin duda el estilo lírico y ausente de descripciones respecto a lugares y tiempos que pone en marcha Pinto tiene que ver con la necesidad de transmitir esta sensación de desconsuelo irrevocable a la que la mujer siempre está sometida. Algo semejante ocurre en *La casa de Bernarda Alba*, pues no solo el espacio íntimo de la casa es estrangulador, sino que lo es el ambiente externo, el calor, la falta de río y la lejanía del sonido de las campanas, entre muchos otros aspectos, son los que obligan a ver el pueblo como huero, seco y vacío (Díez de Revenga, 2001).

La casa de Bernarda Alba es un dominio, una cárcel o un convento, según se entienda, y en la obra las mujeres lo expresan de diferentes maneras. Gómez Poviña (2014) insiste en que este espacio juega con el apellido de Bernarda, pues esta palabra, de origen latino, está relacionado con la blancura. Advierte, del mismo modo (2014) que las habitaciones de las hijas son una suerte de oscuridades, como lo es el pueblo al que Bernarda califica de ponzoñoso por no tener ríos y estar lleno de pozos; es una especie de transición y unión entre el mundo externo y el interno (2014), controlado por Bernarda en todo momento. Siguiendo a García Montero (1986) se presenta ante nosotros la casa como un espacio cuya naturaleza es pública y no

verdaderamente privada, pues desde la ventana las mujeres tienen acceso al mundo exterior, aunque velado y censurado. Paradójicamente, este espacio que en apariencia es privado se convierte en público al estar invadido por los tentáculos de Bernarda. La casa, del mismo modo, y sus habitaciones podría ser considerado como un reflejo del propio pueblo.

La casa, que se podría considerar, en principio, como un concepto arquetípico de protección y maternidad, refleja una inversión audaz en ciertos espacios como el patio, donde se desahogan las hermanas porque corre algo de aire, aunque esto no evita la frustración (Mildemberg, 2014). Sin embargo, esta afirmación impregna una doblez importante que hay que señalar: el patio se muestra como un espacio de cualidad paradójica debido a que es un lugar con menor flujo de aire que el que puede haber en la calle y el único donde las mujeres pueden respirar porque constituye una prolongación cercana a la escasa libertad de la propia casa. Además, esta área, destinada a los hombres en el primer acto para tomar su limonada, es el espacio que Adela ‘coloniza’ de forma progresiva (como lo hace con el corral), por lo que se asimila que las mujeres se van ‘contaminando’ de masculinidad (Doménech, 2008) y libertad impropia, castrada y frustrada. El patio, además, es donde el segundo marido de Bernarda mantenía relaciones (no consentidas) con la criada. La casa es, por tanto, un lugar de subversión en el que la inversión de los valores lógicos está servida. En esta línea, es imprescindible prestar atención a los cuatro elementos que Lorca resignifica en esta obra, pues como sabemos el aire presenta en sí mismo y en sus posibles formas (brisa, aire, viento) lo erótico del soplo vital. Asimismo, el agua con la que se hace la limonada representaría algo parecido al aire, máxime si recordamos a Urano y Gea (Alvar, 1989), es interesante la oposición creada entre el aire vedado a las mujeres y el aire que posee en el poema “Preciosa y el aire” y la analogía presentada entre la limonada que degustan estos hombres y la que toma Camborio antes de su prendimiento en “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, ambos poemas en *Romancero gitano* (1924-1927).

Quedan aún espacios de *La casa de Bernarda Alba* por reseñar de una manera algo más detallada (aunque sí se han enunciado más arriba) como son la calle, espacio negado; el tranco de la puerta y la propia puerta; la reja simbólica para Enrique Humanes; el corral; y el patio. Todos estos espacios tienen una interpretación específica en *La casa de Bernarda Alba* y se afrontan de manera breve para cerrar este apartado, siguiendo en este caso a Ricardo

Doménech (2008) en “Realidad y misterio (notas sobre el espacio escénico en *Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba*)”.

La calle es vetada para las mujeres de la casa de Bernarda, el único momento de la obra en el que pueden salir a esta es durante el castigo popular que se aplica a la hija de la Librada. Solo cuando la moralidad imperante se pone en juego se ejerce la ‘libertad’ de castigar públicamente a la ‘pecadora’. Adela se queda en el tranco de la puerta porque es el espacio que la separa de la analogía mítica con la madre que ha parido fuera de la ley y ha matado a su propio hijo, el cual ha sido encontrado por los perros. Adela es, simbólicamente, la madre que comete un infanticidio, ella misma lo cometerá al suicidarse. La hija menor de Bernarda no llega a pisar la calle, el espacio está prohibido, aunque sí encontrará la calle una vez muerta, cuando salga dentro de un ataúd para ser enterrada en cementerio, obviando el hecho de que los suicidas no podían ser enterrados en terreno sagrado, pero Adela sí porque ‘es doncella’, Bernarda insiste en que su hija ha muerto virgen. Al final del segundo acto, durante el episodio del escarnio público contra la infanticida, Adela exclama llena de terror: “¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!” (García Lorca, 2008, p. 375).

La calle, en *Un señor ... cualquiera* es (casi) un personaje en sí mismo; la siguiente cita corresponde a una acotación del comienzo del ‘Acto único’; en esta acotación se describe la actitud de Pablo: “Está sentado en el sitio donde aparece su madre, en el prólogo, con un libro en las manos, como ELLA en la labor, mira hacia la calle pensativa, distraído, triste...” (Pinto, 2001, p. 53). Como vemos el adjetivo “pensativa” podría hacer referencia a la actitud de la madre en una suerte de rememoración de ‘ELLA’, como un guiño hacia María, sin embargo parece que ese adjetivo concuerda con la palabra “calle”, estableciendo, de esta manera, la personalidad, mediante la prosopopeya, que convierte a este espacio en un personaje que ve todo lo que ocurre en esa casa.

Es tal la calle un personaje que mientras están hablando ‘ELLA’ y ‘El otro’ este último personaje le dice a su amante:

Perfectamente: es tu marido; pero yo soy la calle, el ruido, el mundo! más todavía! Soy la vida! y si todo eso se te prohíbe, yo vengo a quitarle a su víctima. La calle, la ciudad, la vida, te llevan consigo, y tú dejas a la monotonía, al fracaso y a la oscuridad por seguir el camino de rosas de la juventud y la belleza!... (Pinto, 2001, p. 43).

Por su parte, la reja desde que Pepe el Romano visita a Angustias es la misma que impone Bernarda a Martirio cuando no aprueba la relación con Enrique Humanes. La negación del amor y la imposibilidad de existir de forma libre se observa en la siguiente cita: “PONCIA (*siempre con crueldad.*) ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanes? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado para que no viniera?” (García Lorca, 2008, p. 368).

Esta ventana de la que habla Poncia se asemeja simbólicamente al límite de la casa, del feudo de Bernarda del que nunca podrán salir las hijas, que además es el mismo límite que ‘ella (N)’ en la novela *Él* no se permite atravesar: “jamás me asomaba a las ventanas ni salía al jardín, sino con grandes precauciones.” (Pinto, 1926, p. 58). El juego de ventanas al que se refiere Doménech (2008) es muy significativo y tiene que ver con esa obsesión entre lo que está adentro y lo que acecha afuera; en definitiva: entre lo público y lo privado. Las mujeres ven siempre desde ‘el adentro’. Lo que existe afuera: un desconocido inasible.

En *Un señor ... cualquiera* la ventana tiene un significado especial, pues es fundamental para separar áreas vedadas, como es el tranco de la puerta en el drama lorquiano. La ventana aparece al comienzo de la comedia simbolizando los anhelos y la falta de libertad de ‘ELLA’:

A la derecha del espectador, una ventana que da a la calle. Sentada al lado de la ventana, la mujer de ÉL cose, teniendo a los pies la cesta de la costura. ÉL, sentado ante una modesta mesa de escritorio, trabaja. La mujer frecuentemente suspira: se aburre. Mira de cuando en cuando a la calle. (Pinto, 2001, pp. 36-37).

Prestemos atención a la falta de independencia personal que Pinto imprime a esta mujer, María. ‘ÉL (C)’ no es el esposo de ‘ELLA’, al contrario, la mujer es el apéndice del varón de la comedia-farsa.

Esta misma ventana, generadora de la discordia, establece un pacto de no agresión cuando el padre de Pablo, Don Procopio, solicita a María, la Sra. Ritchmon, que se traslade a vivir con ellos (Pablo, Margarita y Don Procopio) a su casa: “Por lo pronto quedan suprimidos uno de los grandes disgustos que tenías conmigo... La ventana y la calle! Ahora por mí puedes asomarte y salir de paseo cuantas veces lo tuvieras por conveniente...” (Pinto, 2001, p. 93). Es interesante la manera en la que Pinto establece el mandato: hasta cuando ya no puede

disponer de 'ELLA' lo hace, le otorga el permiso que antes le había negado y que le había impulsado a abandonarlo.

La ventana establece la transición entre el espacio doméstico y la calle:

(Levantándose y acercándose con el brazo izquierdo en el antepecho de la ventana). –
Calle, callecita iluminada de sol, que pareces una cinta dorada caída en el fango!...
(Pausa) Aire que viene de afuera!... Voces que suben de afuera y nos cantan su canción
de luces por el huequecito de la ventana!... (Pinto, 2001, pp. 39-40).

En este sentido funciona como la propia ventana desde la que la narradora de la novela observa la luna desde el sanatorio donde está internado su esposo.

La puerta es otro de los escenarios que vale la pena mencionar, pues como comenta Doménech (2008), la puerta podría ser simbólicamente el paso de una vida a otra; de hecho en este tránsito podría recaer en esa puerta que hay que echar abajo para recuperar el cuerpo de Adela. Resulta interesante leer un comentario de este estudioso (2008):

Lorca utiliza algunas imágenes con una sensibilidad sacrilizadora y ritualizadora tan grande que, inmediatamente, despierta en sus lectores y espectadores más atentos un cúmulo de sugerencias. Como fuere, el ritmo mortuorio alcanza una importancia decisiva al principio y al final de *La casa de Bernarda Alba*, y es lógico que la obra se cierre acercándonos hasta el límite que separa este mundo del otro. (p. 159).

Adela, por su parte, ha colonizado, como se ha mencionado ya, espacios impíos para las mujeres, ha estado en el corral infinidad de veces, un espacio en el que habitan las bestias y donde trabajan los hombres, mucho más cercanos y familiarizados con la presencia de la vitalidad y fuerza erótica; una de las expresiones más claras de ese uso del corral (masculino) se presencia en la siguiente cita, Martirio dice:

Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. (García Lorca, 2008, pp. 328-329).

Con respecto al patio, Adela ha tomado aire en el patio, ha saciado su calor y ha asistido a su libertad como mujer, aunque este hecho le ha conducido a la muerte. Ha usado una libertad

que tenía prohibida y por ello ha entregado su vida, ella cumple con el castigo ejecutado socialmente, de forma pública, previamente contra la infanticida, ahora le toca a ella cumplir con la dádiva, con la ofrenda. Bernarda se convierte en asesina de su hija al negarle un ámbito propio para vivir su intimidad.

Antes de culminar este apartado es interesante mencionar el valor lingüístico del verbo 'salir' y de las palabras cuyas redes semánticas se aproximan a lo que permanece 'dentro' y lo que está 'afuera'. En *La casa de Bernarda Alba* es obsesiva la repetición de estos elementos, de diversas maneras está siempre presente (Doménech, 2008). Es, además conveniente, por la propia naturaleza de este trabajo, relacionar esta dicotomía espacial y emocional con la presencia de esta existencia adormecida que viene a ser la vida hacia adentro (impuesta, no elegida) que se percibe en cada una de las páginas de la novela *Él*. Siempre presente la dicotomía dentro-afuera.

Algunos de los espacios señalados en *La casa de Bernarda Alba* están presentes en *Él*. En ambas obras cobran el sentido de denuncia y visibilizan, en muchos casos, a una mujer huérfana de sí misma. Lo que está claro es que el universo simbólico y estético de Lorca es diáfano para el buen lector y quedará por determinar si los espacios de *Él* son tan plenamente simbólicos como los planteados por el granadino. Lo que parece claro es que los ambientes inventados (o quizá no, mejor 'plasmados') en la novela, netamente surrealistas, apoyan la existencia de la más lacerante soledad de la mujer que no se encuentra porque permanece ausente en un exilio perpetuo de sí misma.

4.1.9. El silencio. Diferentes niveles de imposición.

El silencio es el arma fundamental para provocar el aislamiento de la mujer y la imposibilidad de reconocerse a sí misma. En *un señor ... cualquiera* 'ÉL (C)' impone el silencio desde el primer momento: "Quieres callar, o te propones volverme loco de una vez?..." (Pinto, 2001, p. 38), 'ELLA' hace caso y calla: "... estaba cantando... cantando bajito" (Pinto, 2001, p. 39). Es evidente la sumisión de este personaje femenino de esta obra dramática.

La eliminación de toda relación con el otro es una de las constantes en *Un señor... cualquiera*: "Él?... pobre de mí! Escribir continuamente y renegar de ese trocito de calle que se ve desde el balcón... (Pinto, 2001, p. 42). 'ELLA' se encuentra en la disyuntiva de seguir siendo infeliz con su marido o permitirse ser feliz lejos de 'ÉL (C)'. Está hablando con 'El otro' cuando le

comenta: “Sí, le parece tan poco, tan insignificante todo esto, que pretende cerrarme la ventana... No hace un momento me ha amenazado con ese horror...” (Pinto, 2001, p. 42). Vemos, pues, cómo la ventana adquiere un significado especial, no es una ventana cualquiera, es la ventana desde donde mirar el mundo y autorreconocerse. Es el marco desde donde puede tomar fuerzas para continuar con un matrimonio infeliz.

Por su parte, Bernarda Alba impone silencio desde su primera intervención y tres veces, de forma obsesiva, lo dice en su último parlamento; de principio a fin se cumple el ciclo, el silencio envuelve a la heroína y a la víctima para desconocerse y desdibujarla socialmente.

Si nos trasladamos a *Él*, ‘ella (N)’ vive en un mundo de silencio que impide que se descubra su tortura, atendamos a la siguiente cita: “En aquel tiempo, las gentes aún ignoraban muchas cosas de mi vida. «El» cuidaba de cubrir las apariencias, y yo con gran pudor, callaba todavía...”. (Pinto, 1926, p. 49). A este respecto Cummings (2004) explica los tres niveles de silencio. El primer nivel es el silencio impuesto hacia la víctima, es decir, ‘Él (N)’ la silencia (a ‘ella (N)’); el segundo nivel corresponde a la autoimposición del silencio y el tercer nivel lo encontramos en el silencio al que la víctima somete a ‘Él (N)’ cuando este es ingresado en el manicomio. Queda claro, entonces, que estamos ante la presencia de los dos primeros tipos de imposición del silencio. Por otro lado, Lorca le impone silencio al personaje masculino, a Pepe el Romano. Este personaje, el único masculino, no tiene voz aunque sí se prolonga en Bernarda, como arquetipo de masculinidad o de feminidad frustrada y se presencia ante las hijas como recordatorio del mundo natural irrefrenable. Es tal la invisibilidad que no aparece en el elenco de la obra y no existe en la realidad. Se nos representa en un plano alternativo, alejado del plano real y referencial: el de la casa de Bernarda.

El primer nivel de silencio se advierte en ‘ella (N)’ cuando está ante ‘Él (N)’: “Volvían a sentirse mis miembros sujetos por solo una orden de «El»: mi lengua paralizada ante su voz” (Pinto, 1926, p. 56), sin embargo, este nivel se extenderá hasta el segundo cuando sea la narradora la que se autocensure para salvaguardar su integridad física y mental. Es tal el sufrimiento que se produce una sensación física (deja de sentir su propio cuerpo) en la víctima.

Torturar con el silencio es un tormento, es someter a la víctima a la incomunicación y una lápida de ignorancia que podría llegar a exigir por parte de la víctima el desconocimiento de sí misma, de su ser y de su identidad no solo conceptual sino corpórea. La consecuencia más que clara es la indefensión aprendida y la imposibilidad de desarrollarse en sociedad. No hay duda

de que el personaje masculino de la novela la somete a un aislamiento tan grande que 'ella (N)' podría aprender a no defenderse y entender que esa es la única respuesta. Veamos el fragmento que sigue y atendamos al valor simbólico del silencio, por ausencia de ruido o por presencia de sordo silencio:

Hacía unos días que «El» y yo no nos hablábamos. Un contratiempo sin importancia, motivó una de sus explosiones de furor, y más tarde su rencor y mis temores sellaron nuestros labios.

En esta situación es como mejor estábamos: callados y hoscos, el silencio tejía a nuestro alrededor sombras alucinantes, pero las estridencias no tenían lugar en la casa raída por el paréntesis de inquietud.

Una mañana al entrar en una habitación me dijo:

—«Hoy te estoy queriendo mucho, ¿sabes?».

Y me estremecí de terror, oyendo ya el ruido que hacía el silencio al romperse, y sintiendo en mis carnes, aun cárdenas, el dolor renovado de sus nuevas feroces caricias ... (Pinto, 1926, p. 72).

Mercedes Pinto, a través de la narradora, siempre está jugando con ese silencio que turba su mente, sin embargo, se produce a la vez la violación de la clausura eufónica y este hecho provoca que se sumerja más en el terror. Los labios sellados no solo funcionan aquí como una limitación de la palabra, sino también como la prohibición a la existencia de su ser: 'ella (N)' debe dejar de existir para que 'Él (N)' no la pueda hacer sufrir. Por otro lado, el hecho de que ella no le hable nos sitúa en el tercer nivel del silencio en el que es la víctima quien impone el silencio hacia el agresor (Cummings, 2004). Por su parte, las "sombras alucinantes" conspiran contra el personaje atormentado en todo momento puesto que, por una parte, la aleja del mundo, pero por otra, la acerca al mundo que comparte con el victimario, o más bien la fagocita cada vez con más fuerza; además, esta imagen que se desarrolla en la mente mientras permanece la huella sonora de su lectura o pronunciación se convierte en magnífica estampa surrealista. Por su lado, ese silencio que se rompe resulta ser una imagen verdaderamente poética. Incluso, esta actualización del sufrimiento se renueva en la imagen casi mística de la narradora, quien pareciera que debe asumir su papel de mártir. La metáfora surrealista, elaborada por una sinestesia esquelética que Pinto formula a través de ese silencio que teje

las “sombras alucinantes”, permite entender el aturdimiento de la víctima, quien a través del dolor constante empieza a imaginar en unos estados alterados de conciencia cercanos a la locura construidos por el silencio o el ruido de la tortura.

Vale la pena incluir aquí la increpación que estalla entre Martirio y Adela hacia la mitad del segundo acto, leamos el fragmento: “¡Calla y no me hagas hablar, que si hablo se van [a] juntar las paredes unas con otras de vergüenza!” (García Lorca, 2008, p. 364). Es magnífica la imagen que Lorca crea en esta guerra batida en la casa. Se acerca de algún modo a la imagen desarrollada por Pinto, aunque la de la tinerfeña es abiertamente surrealista.

Por su parte, el sufrimiento se presenta ante ‘ella (N)’ cada vez con mayor intensidad y llega a uno de los puntos álgidos de las humillaciones y del terror: es atada a una cama y casi estrangulada por el esposo en un ataque paranoico. Vemos un espacio íntimo al que no teníamos acceso en *La casa de Bernarda Alba*; esta intensificación en la intimidad del matrimonio no lo vemos en el drama lorquiano quizá a excepción del episodio en el que el retrato de Pepe el Romano es sustraído de la habitación de Angustias como una broma pesada entre hermanas. Pero del episodio del ataque por parte del enfermo mental hacia su esposa lo que más interesa es la negación de la propia víctima, hasta límites en los que se borra el elemento físico, leamos el siguiente fragmento:

Una noche en que me había dormido muy tarde a causa de sus insistentes insomnios, me desperté con el susto de sentirme con los brazos en alto, que ví al despertar sujetos por la muñeca con una mano de «El» que trataba de enlazarlos con una cuerda resistente.

Fui a hablar y no pude hacer salir de mi garganta más que un sonido extraño, porque había huido de mí la voz, apagada por el pánico que me aplastaba. Quise moverme y las piernas atadas fuertemente continuaron inmóviles sobre la cama. Moví el cuerpo sin embargo, con toda la fuerza de la desesperación, con toda mi juventud, mi salud y el inmenso terror a morir, cruelmente ahorcada por la mano de un loco, idea trágica que me obsesionaba continuamente; y conseguí impedirle que sujetara mis brazos con la cuerda. (Pinto, 1926, pp. 98-99).

Como podemos advertir, la voz le es arrebatada y no le puede salir de su propio cuerpo, como si no le perteneciera. Asistimos a la negación de la voz, de la propia voz. Es una voz anulada,

impropia, sin sentido de identidad ni de pertenencia. Llama la atención la expresión: “Fui a hablar” porque Mercedes Pinto sitúa a la narradora en un espacio distante de sí misma, ella debe llegar desde un lugar temporal configurado por el pretérito perfecto simple del verbo ser. Es interesante atisbar que estamos ante el segundo nivel de silencio, explicado por Cummings (2004). Por tanto, nos encontramos en una intensificación cualitativa de este segundo nivel debido a que la autoimposición del silencio es tan fuerte que deja de presentarse ante la víctima esta cualidad física y dependiente de la voluntad. El terror es tan potente que deja de ser ella misma y se despersonaliza.

Esta voz usurpada momentáneamente y cada vez con más intensidad se recupera en una estampa violenta:

Un momento de lucha sorda y desesperada, al cabo del cual pude desasir mis brazos de entre sus manos, y ¡por fin!, como un chorro de agua que saltase violento, mi voz salió en formidable grito, mitad alarido, mitad ronquido pavoroso de una mujer rebosante de Vida, en el lindero de la Eternidad (Pinto, 1926, p. 99).

Queda más que claro que estamos en el terreno que se roba a la mujer, el de la presencia de la voz y, a su vez, ante su ausencia (impuesta). No obstante, y en cualquier caso, queda manifiestamente diáfana la existencia del elemento sonoro por presencia o por ausencia:

Decidida ya a todo quise explicar:

—«Me he despertado atada... y sujeta».

«El» me interrumpió:

—«Pero qué dices? ¿Qué dices?»

Yo continué:

—«Sí, sí; atada con cuerdas..., con unas cuerdas.

Mi voz sofocada, llorosa, sonaba sin duda en los oídos de los sirvientes, como la de una persona que ha sufrido una pesadilla. (Pinto, 1926, p. 99).

Reparemos en el silencio que, como indica Buero Vallejo (1972), no es sólo la represión social, sino que se descubre como la principal esencia de la tragedia lorquiana, vale inmensamente leer las propias palabras del dramaturgo:

Es el silencio invocado en *La casa de Bernarda Alba* como la verdadera tragedia que va a subsistir cuando la obra concluya y que no sólo significa explícita represión social, sino, con ella, la mudez infinitamente expresiva del dolor trágico cuando los lamentos terminan (p. 43).

No cabe duda de que el silencio constrictor es una constante y de forma trágica se presenta ante los personajes femeninos de las obras objeto de estudio.

Con respecto a *Un señor ... cualquiera* la mayor negación de la persona y de la voz se produce con la 'expropiación' del nombre propio de 'ELLA'. Recordemos que debe inventarse un disfraz para poder acercarse a su hijo, pero sobre todo, debe cambiar de nombre, de llamarse María se presenta ante el mundo como la Sra. Ritchmon. Sin embargo, no es esta la mayor imposición del silencio, entendemos después que en algún momento de su matrimonio el marido le había robado el nombre: "María!... Permíteme que vuelva a darte este nombre" (Pinto, 2001, p. 90). Cabe resaltar que le devuelve "este nombre" y no 'su nombre'. El hecho de habitar un disfraz o una vestimenta fantasmagórica sugiere que los personajes femeninos de Pinto se elaboran en la inexistencia (existencia impropia) y desde la otredad lo cual implica que son irreconocibles como individualidades puesto que se han construido, en la veracidad de la ficción, sin un nombre propio y solo con un pronombre o con un nombre precedido de un adjetivo demostrativo ("este"). Por tanto, no sería descabellado pensar en que uno de los propósitos de Pinto podría consistir en posicionar a los personajes femeninos de forma oculta, bajo máscaras, para descubrir la analogía, mediante esta técnica de ocultamiento, de la posición real en la que se encuentra (o se encontraba) la mujer bajo las leyes y normativas explícitas y/o tácitas que imperaban en instituciones como el matrimonio, en cuyo seno no cabía la desvinculación de la esposa con respecto al marido hasta que no se disolviera mediante la muerte de alguno de los cónyuges. Esta idea de la negación sistemática se relacionaría de forma pertinente con lo sostenido por Luce Irigaray (1992).

La Sra. Ritchmon necesita mostrarse ante su hijo como quien es, su madre: "Le confesaré mi verdadera personalidad... Se lo diré todo por fin para que así comprenda el por qué de mi interés por él... " (Pinto, 2001, p. 87). Ella ha sido sometida durante muchos años a un ostracismo social y a una desnaturalización materna que ha hecho que se convierta en fantasma.

Es tal el nivel imposición del silencio que en *Un señor ... cualquiera* es Don Procopio quien calla a tres personajes diferentes: a 'El otro' lo asesina; a 'ELLA' la expulsa como a un chivo expiatorio y al 'Marido' lo convence para que se retire y deje vivir el amor su hijo Pablo y a Margarita, esposa del 'Marido'. Incluso silencia la moralidad: "Estaba enloquecido! Maté para salvar mi honor; para castigar al culpable y proteger al inocente... (*señalando la habitación*)."
(Pinto, 2001, p. 46).

4.1.10. La complicidad de madres y figuras de autoridad

En *Él* entendemos que la situación de maltrato del matrimonio es pavorosa, de hecho es la propia narradora la que les pone al corriente de su sufrimiento, sin embargo, vemos que el cura y el magistrado le aconsejan que no publique nada de lo que cuenta el manuscrito encontrado, de tal manera lo leemos:

Se las enseñé a un Magistrado modelo de rectitud y prorrumpió enrojeciendo de ira:

—«No publiques eso, porque cien manos honradas se alargarán justicieras a estrangular su garganta...»—

Se las enseñé, después, a mi confesor y me aconsejó en voz baja:

—«Rompe eso enseguida; esto pide castigo y el castigo sólo Dios puede darlo»—
(Pinto, 1926, p. 24).

Así como el magistrado y el cura instan a 'ella (N)' a callar, la mujer impone un yugo sobre sí misma y sobre las madres, hijas y hermanas. Bernarda, en este sentido, se metamorfosea y asume el rol de hombre, nada maternal y totalmente dictatorial.

¡Silencio digo! Yo veía la tormenta venir, pero no creía que estallara tan pronto. ¡Ay, qué pedrisco de odio habéis echado sobre mi corazón! Pero todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras y esta casa levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación. (*Salen. BERNARDA reacciona, da un golpe en el suelo y dice:*) ¡Tendré que sentarles la mano! Bernarda: acuérdate que ésta es tu obligación! (García Lorca, 2008, p. 366).

Esta misma complicidad insana de autoridades y figuras que imponen respeto en la sociedad española del último tercio del siglo XIX y primero del siglo XX se percibe con total claridad en el fragmento de *Él* que se presenta a continuación:

Una de las mañanas más tristes de mi vida, macerados el cuerpo y el alma por una noche de sadismo y de horror, fuí a casa de un abogado en quien tenían las gentes mucha fé en su saber. Era Don Agustín un caballero anciano y de un extraordinario talento y podía por su edad haber sido mi padre. Llegué temblorosa y le conté dolores y bochornos sin número.

Me escuchó tristemente y me preguntó:

—«¿Tienes testigos?»

—«Los sirvientes»

— le respondí.

—«No pueden serlo; la ley así lo establece. ¿No recuerdas de nadie, ageno a la casa, que haya visto u oído?»

—«Oh!, ¡señor» — le respondí angustiada — «no es costumbre que los amigos estén ocultos en las alcobas!»

Sonrió dolorido diciéndome:

—Es verdad...»

—«Y entonces?»— insistí.

—Entonces es muy difícil probar nada. Tus heridas no son mortales... Tus hijos mayores de tres años, por lo pronto tendrán que quedar con «El» ...

—«No!»— grité levantándome. — Con «El» solos no han de quedar ni una hora!» Y al oído le referí tentativas horrendas. (Pinto, 1926, p. 70).

Vemos con enorme estupefacción cómo el abogado asume que la mujer está sujeta a una legislación que le obliga a ser una perpetua menor de edad, sin capacidad de autorregirse, sin posibilidad de desligarse del infierno y sin ningún tipo de protección contra el maltratador. Llama la atención especialmente la necesidad de testigos para creer a la mujer y la aseveración de que no son tan importantes las heridas, pues como le dice el abogado, “no son mortales”. Para probar que es maltratada debería estar muerta; no hay medias tintas. La conclusión aquí es que la mujer no es sujeto de derecho, su única posibilidad para salir de este patíbulo es morir. Es una persona convertida en objeto hasta grado sumo, es cosificada, además de

infantilizada. Por otra parte, en *Un señor ... cualquiera* entendemos el trato infantil que dispensa Pablo a Gretchen: “Gretchen, querida niña... (*Acercándose*) Mi noviecita linda, mi muñequita... ya estoy de nuevo aquí!” (Pinto, 2001, p. 98). Prosigue la súplica y aumenta el desconcierto que presenta Pablo ante la situación, quien no concibe que ella le está rechazando: “A ti que eres pura, que eres ideal.. Y no te quede suda de que estoy decidido: yo me casaré contigo!...” (Pinto, 2001, p. 100).

Pero el escenario siempre puede oscurecerse más si cabe, pues además del ‘ángel de hogar’ exigido por la madre también se convierte en el animal al que es necesario dominar. En *Él* La madre no la escucha (a ‘ella (N)’) porque está preparada culturalmente para cumplir con el mandato y de la manera más perversa está preparado el escenario para obviar su voz; además, está estratégicamente condenada a alinearse convenientemente con el hombre, se enrolla al lado del marido, único sujeto capaz de pronunciarse por quien no tiene voz, es el sujeto capaz de deformar la voz de quien no la tiene. Para ilustrar esta afirmación solo es necesario leer la siguiente cita:

—Aquí la tienes» dijo «El» a mi madre señalándome zalamero. — «No es mala, pero necesita que la sermonees bien».

Y cuando yo, confiada, me uní a mi madre para contarle mis dolores, me dijo cariñosa: —«Debes ser con «El» más afectuosa y condescendiente; tiene quejas de tí y me las ha explicado «tan razonablemente, que me ha convencido.» No, no me digas nada»— replicó atajándome — «pues cuando un hombre habla tan con el alma y «hasta llega a llorar, no puede mentir». Sé buena, trátalo con dulzura y la paz vendrá sobre vosotros...» (Pinto, 1926, p. 73).

Nos encontramos de nuevo con otra figura (el confesor) que debería ofrecer protección y, sin embargo, dista mucho de este rol:

—«Ella al lado de un esposo como el tuyo vivió quince años justos, y rezando, rezando por él, se hizo bueno y vivieron felices. Soporta tu resignada, hija mía, que todavía no llevas más que cinco ...»

Y aquella tarde, — era una tarde de sol, — prometí optimista esperar lo que faltaba... (Pinto, 1926, p. 74).

La conversación es recordada y relatada por la narradora y el hecho de que el confesor le inste de forma paternalista a aguantar y vestirse de mártir no llama mucho la atención teniendo en cuenta la imagen que se tenía de la función y rol social de la mujer en las familias. Era inconcebible que la mujer denunciara una relación de maltrato, pues dentro de ella podía tener acceso, por lo menos, a bienes materiales y la tenencia fáctica de sus hijos; fuera de la institución del matrimonio era una proscrita y además se solía entonar el: 'algo habrá hecho'. Este elemento tan perturbador de la obediencia ciega al marido deja sin resortes para la propia defensa a la mujer atrapada en semejante escenario dantesco. El martirio que vive 'ella (N)' toma nombre propio cuando la protagonista (y narradora) asume su función, estableciendo una relación análoga entre ella misma y Santa Isabel de Hungría, con quien guarda algunas semejanzas tales como los tres hijos y el ostracismo al que es sometida por su implicación bondadosa para con los invisibles, pobres y enfermos: "Y era entonces precisamente cuando el alma se revelaba contra la separación y las manos se iban hacia la humana llaga, hacia el cuerpo corrupto, ¡como manos ungidas por Santa Isabel de Hungría!" (Pinto, 1926, p. 146).

Por otro lado, la figura de la mártir entronca con el conocimiento hagiográfico que impregna Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba*, veamos: "Madre: ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice: Santa Bárbara bendita, / que en el cielo estás escrita / con papel y agua bendita?" (García Lorca, 2008, p. 388). Pues, sabemos, Santa Bárbara es la patrona de los que están destinados a morir de forma inminente y se presentan ante esta sin estar en Estado de Gracia. En este sentido, Bull (1970) pone de manifiesto la relación entre la hagiografía y la producción lorquiana e insiste en la utilización del elemento tradicional en la obra lorquiana como, por ejemplo, el cante jondo y los refranes populares que tanto estilizaba el granadino. En este mismo sentido vale la pena nombrar a De armas (1986), quien manifiesta que Lorca siempre mostró un gran interés por las místicas y por las figuras de mujeres transpuestas por el dolor.

Por su parte, la noción instrumental de la mujer que es entregada por el padre, con la complacencia de la madre, amparada en la obediencia de la mujer hacia el hombre y hacia el estamento social que regula el matrimonio se refleja en la siguiente cita, en un diálogo entre Prudencia y Bernarda, al comienzo del tercer acto, Prudencia pregunta: "Y Angustias, ¿cuándo

se casa?” a lo que contesta Bernarda: “Vienen a pedirla dentro de tres días.” (García Lorca, 2008, p. 381).

Para cerrar este epígrafe conviene vincular, aunque sea someramente, esta complicidad escalofriante con el concepto del *falogocentrismo* (De Peretti, 1990) enunciado por Jacques Derrida en 1975 que se ha desarrollado ya en este trabajo. Queda sumamente clara, por tanto, la manera en que el perverso mandato se materializa en esa interpretación insana de la negación del sujeto femenino que es la complicidad de madres y figuras de autoridad evidenciada en este apartado. La réplica de conductas, comportamientos y castigos de las mujeres contra otras mujeres implica poner el foco teórico nuevamente sobre la Teoría Interseccional, pues este enfoque trata de explicar esa complejísima red de relaciones complementarias, interdependientes y recíprocas que implican la dominación y vulneración de la mujer a partir de la asunción por parte de ella misma de un rol estratégico: la victimaria (Yuval-Davis, 2015).

4.1.11. Símbolos lorquianos y símbolos usados por Mercedes Pinto

En la novela de Pinto, el laurel aparece y se podría tratar como símbolo de castidad, pues como narra el mito, Dafne se convierte en árbol de laurel cuando es perseguida por Apolo. Así mismo, respecto de la sangre como símbolo, que es constante de sufrimiento en la literatura universal, analizamos su uso a partir del fragmento presentado a continuación: “Cuando hicimos el hoyo para plantar el rosal blanco, al pie del laurel grande [...]. A manera de título, el manuscrito empezaba con esta palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre” (Pinto, 1926, p. 23).

El símbolo del laurel lo podríamos equipar con el color blanco en *La casa de Bernarda Alba* pues la castidad de las hijas de Bernarda se sobreentiende desde el principio de la obra, particularmente desde la primera acotación escénica: “(*Habitación blanquísima del interior de la casa de BERNARDA. Muros gruesos.*)” (García Lorca, 2008, p. 308). La única hija que no sigue la norma es Adela mientras que las demás asumen la prisión que les ha caído en suerte. Sobre las didascalias del principio de cada acto se desarrollan más adelante algunas apreciaciones. La idea del monocromo color, el blanco, se debe entender como muerte en sí misma ya que el blanco en *La casa de Bernarda Alba* es la prohibición de la vida, constatada en un luto lacerante y en una turbada oda a la virginal existencia, negadora de perpetuación de vida, por eso la casa es un cementerio donde yacen las mujeres, cada una en su propio ataúd. En el

mismo sentido García Montero (1986) explica de forma magistral la asimilación de entidades que en esta obra cobran un sentido coherente con el mensaje final de la obra, el cual tiene que ver con el poder, con la capacidad que presenta la autoridad para adentrarse en los ámbitos más íntimos de los vínculos y relaciones humanas. Dice García Montero (1986) el pueblo, como elemento público, se asimila a la propia casa de Bernarda y las casas del pueblo hacen lo propio con las habitaciones del feudo de Bernarda. Así pues, si las habitaciones son un reflejo privado de lo público y, por tanto, dejan de ser privados, esos pozos del pueblo son esos ataúdes a los que se han hecho mención más arriba. El contraste entre lo público y lo privado queda difuminado en sus márgenes porque lo privado es tan público como el espacio aparentemente inviolable y privado, la intimidad.

Por su parte, la sangre con la que se escribe la palabra “El” (sin tildar en el texto original) en la novela contrasta con el uso de la sangre en el teatro lorquiano ya que en el escrito de Pinto simboliza dolor, claro dolor existencial: “palabra escrita en color rojo, no sé si con tinta o con sangre” (Pinto, 1926, p. 23). Sin embargo, en la última obra de Lorca este símbolo representa de forma dual dos realidades que se tocan de forma íntima: el erotismo unido a la muerte sacrificial, es decir, la vida y la muerte, la pulsión vital y la mortal, la lucha fratricida y engendradora entre eros y el tánatos (Arango, 2007; Doménech, 2008). Adela, en el segundo acto, está ya infatuada, presente ante una religiosidad de tipo mítico y a punto de ser ejecutada en un ritual arcaico; una Adela que exhala lo siguiente: “¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.” (García Lorca, 2008, p. 353). A esa misma Adela, presa del paroxismo erótico-sacrificial, la vemos representada en la ovejita que lleva entre sus brazos María Josefa: “(La escena queda casi a oscuras. Sale MARÍA JOSEFA con una oveja en los brazos.)” (García Lorca, 2008, p. 394). María Josefa, figura que se incorpora a la tragedia anunciada a modo de coro, es quien se apiada de la víctima ante un sacrificio sacrílego y es ella, simbólicamente, quien la entrega: “(Llorando.) Ovejita, niño mío/vámonos a la orilla del mar;/la hormiguita estará en su puerta,/yo te daré la teta y el pan.” (García Lorca, 2008, p. 397). Por su parte, esta ovejita representa dentro de la religiosidad católica el consabido ‘cordero de Dios’ que deberá ser sacrificado para poder redimir los pecados del mundo; por tanto, nos asomamos a la culpa de la religiosidad que Lorca incorpora en su teatro y en sus heroínas.

Por otro lado, el cromatismo lorquiano es hartamente conocido, y si nos fijamos en el blanco, entendemos que este color simboliza varias cualidades, tales como pureza, ingenuidad, virginidad e inocencia. En este sentido, Gómez Poviña (2014) advierte que de las hermanas, la única que no borda su ajuar en la habitación blanca del primer acto es Adela y que además Lorca juega con su nombre: 'de origen noble y no casta'. Por su parte, en *Él* el simbolismo es recargado y barroco por lo que vemos la sangre derramada sobre la nieve y el color blanco del rosal: el dolor mancha la blancura, el sacrificio enturbia el color blanco: "y me contó mi madre que en mi delirio solo hablaba de nieve, de nieve y de un corazón que se desangraba sobre la nieve..." (Pinto, 1926, p. 45). En este sentido cabe hacer una relación análoga entre el uso del color blanco en *La casa de Bernarda Alba* y en *Él*, pues el color blanco se desarrolla en la obra dramática de una forma similar a cómo lo hace el silencio en la novela. Cummings (2004) establece el silencio en la novela en tres niveles, como ya se ha anotado; y en la última obra de García Lorca el color blanco transcurre en tres niveles también: desde el color blanquísimo hasta el blanco azulado, pasando por el blanco (evidenciados los colores en las acotaciones escénicas de inicio de los actos). Parece que este blanco, cada vez menos puro, tiene que ver con la propia degradación de la moralidad de todas las mujeres de la casa y con la constatación de la muerte trágica, así como con la contaminación en la casa de la libertad de tipo masculina, asociada al color azul. La mayor evolución hacia la ética personal la encarna Adela, pues es heroína que llega hasta las últimas consecuencias siguiendo el impulso (su inclinación).

Es, pues, acertado establecer esta analogía entre ambas obras: los tres niveles de cromatismo lorquiano en el diseño de la escena primera de cada acto se relacionan con los tres niveles de silencio que se constatan en *Él*.

Por otro lado, aparentemente 'ella (N)' y Adela, ambos personajes femeninos, representan dos naturalezas opuestas, la primera: sumisa y sufriente; la segunda: fortaleza arrolladora y autodestructiva:

(*Rompiendo a llorar con ira.*) ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada.
¡No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras! ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones! ¡Mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle! ¡Yo quiero salir! (García Lorca, 2008, p. 335).

Este contraste es interesante respecto a la construcción estereotípica del rol femenino, el cual oscilaba entre estos dos extremos. No podemos obviar el valor simbólico del color blanco en

boca de Adela: se desespera, está frustrada porque siente que se va a morir sin haber probado la libertad, no puede soportar la sola idea de permanecer blanca, sin haber bailado con las dulzuras de la propia vida. Sin embargo, 'ella (N)' se empodera al final de la novela y logra torcer su destino, cambiándolo por uno que decide ella misma. Algo similar ocurre con Adela, quien se levanta contra la tiranía de Bernarda, de las hermanas y de la casa: "No a ti, que eres débil. A un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique." (García Lorca, 2008, p. 400).

En este mismo sentido, es interesante señalar las varias anagnórisis de Adela: "Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada: por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca." (García Lorca, 2008, p. 352).

Vemos a una mujer vinculada a sí misma, cierta en su actuar, autodestructiva y fiel a sí misma:

Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado. (García Lorca, 2008, p. 399).

Con respecto a otros símbolos lorquianos con los que se pueden establecer relaciones entre ambas obras (*Él y La casa de Bernarda Alba*), destacamos la luna como símbolo dual (Doménech, 2008) en el que encontramos el sacrificio ritual y además el erotismo, pues el erotismo es pulsión vital encargada de crear vida, pero cuando esta se presenta implica muerte, tragedia vital que persigue al ser humano. En el segundo acto del drama, Martirio mantiene una conversación con sus hermanas y menciona la querencia de Pepe el Romano por la luna: "¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna" (García Lorca, 2008, p. 361); el corral será el espacio de los deseos y de la pulsión vital y erótica y donde se encuentren Adela y Pepe; es también donde explotará el clímax de la tragedia y lo que lleve a Adela a colgarse con la maroma. Por su parte, Pinto pone en boca de su narradora una evocación de un recuerdo con el que se puede asemejar el uso de la luna y de la plata. Aunque el tratamiento es disímil, principalmente porque Pinto no los usa como símbolos, el parecido y el ambiente de tragedia se asemejan y vale la pena contrastarlos: "Otras noches, sin estrellas, el cielo estaba lleno de nubes multiformes, oscuro y tenebroso

... y otras noches, la Luna, ¡— mi bien querido! — derramaba su luz sobre la huerta y alumbraba mi cabeza toda, como un casco de plata...” (Pinto, 1926, p. 127).

4.1.12. Universalidad y atemporalidad de los textos analizados

El anonimato autoral (Cummings, 2004) que pretende Mercedes Pinto al comienzo de la novela, a modo de superposición de planos narrativos posibilita que pensemos en la necesidad de la tinerfeña de crear un núcleo espaciotemporal imposible de hallar y, de esa manera, asegurar su universalización y contemporaneidad implacables, amén de instar al lector a que descubra la legitimidad de la lucha por la libertad de las mujeres:

(...) fué cuando encontré el cofre de metal con este manuscrito, que hoy publico, por si aparece el dueño y quiere completar estas notas, que pudieran servir de aclaración, a muchos casos en que aun se confunde, al malvado, con el irresponsable; por si pudiera ser, bandera noble de una causa justa; por si pudiera ser defensa de una vida; por si pudiera ser verídico bozal ensangrentado, que una mano doliente colocase en ladradoras bocas maldicientes, que con sus babas manchan todo lo que no saben ni comprenden... (Pinto, 1926, p. 23).

Un señor ... cualquiera implica una lucha actual, permanente y atemporal de la búsqueda de la igualdad de la mujer y de sus derechos respecto del varón, pero no se queda ahí, la idea de la libertad del ser humano, sea cual sea su sexo está presente en esta obra de manera explícita. Al final de la obra ‘La sombra’ dicta sentencia:

Gretchel acierta!... Ella es la hora actual. Su fuerte vitalidad me despoja de mis vestiduras, y ya frente a ella no tengo prestigio ni aureola de conductor de hombres... La conciencia se esfuma ante el poder incontrastable de la ciencia que dice de nuestras moléculas renovadas, de nuestras ideas cambiadas por la procesión de los días y de los sucesos... Mis personajes se han escapado ya cara a la vida, para que en ellos veáis vuestros propios destinos, que cada uno va forjando con sus instintos y sus pasiones, y además con los estigmas que desde lejos los persiguen, como miasmas que exhalan las generaciones pretéritas... (Pinto, 2001, p. 107).

Por su parte, la intención de documental fotográfico de la obra lorquiana se advierte en tres singularidades, a saber, tres formas de determinismo: el social, el biológico y el geográfico. Megías (1985) manifiesta que en la trilogía se dan de manera característica estas tres formas

fatales. El social está relacionado con la imposición, mandato y roles sociales que deben cumplir las mujeres; el biológico se evidencia en los impulsos sexuales reprimidos que se presentan en todas las mujeres; y el geográfico se vincula con que estos dos primeros determinismos se dan en esos pueblos de España al que alude el subtítulo de la obra: “Drama de mujeres en los pueblos de España” (García Lorca, 2008, p. 305). Esta intención que el autor expresa de forma explícita tiene que ver probablemente con la necesidad de exponer una realidad más que sangrante cuyo sujeto sufriente es la mujer española. Adela dice de forma lapidaria en el tercer acto: “Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de pedida deben ser de diamantes.” (García Lorca, 2008, p. 382). Martirio comenta hacia la mitad del primer acto: “No, pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición.” (García Lorca, 2008, p. 328) Queda claro, el ‘sino’ que se repite y que perpetúa esa enorme rueda que es el determinismo.

5. Conclusiones

El objetivo general consistía en el análisis, siguiendo una metodología contrastiva y desde una posición de género, de los elementos relacionados con la feminidad, el feminismo y la dominación en las obras *Él* y *Un señor... cualquiera* de Mercedes Pinto a partir de la comparativa, estratégica e instrumental, con una obra cumbre del teatro clásico español, *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca. Este objetivo se ha visto realizado sobre todo en el apartado de desarrollo y análisis en el que se han puesto de manifiesto muchos vínculos relacionantes que comparten las tres obras y entre los que se destacan la negación de lo masculino, el uso y significado de los espacios, las miradas con las que se construyen lo femenino y el contraste entre lo público y lo privado, cumpliéndose de este modo, los demás objetivos específicos. Se aprecia, por tanto, que el método contrastivo ha permitido relacionarlas de forma coherente.

Se ha desarrollado, pues, una explicación adecuada y satisfactoria de la construcción de los personajes femeninos de las tres obras analizadas. El mandato de silencio y roles de género; el uso significativo de los espacios y la negación paradójica de lo masculino hiperbólico, entre otros aspectos han sido los vínculos analizados en mayor profundidad. Se advierte, entonces, que la construcción de los personajes femeninos responde a la necesidad de poner sobre la mesa, por parte de ambos autores, una dura crítica de la situación de la mujer y de la dominación a la que está sometida por parte del régimen patriarcal. El silencio o la negación de la voz femenina se destapa como una de las torturas más significativas y aberrantes de constricción a la que se debe plegar la mujer. Desde una mirada diáfana y clara, se observa el solapamiento de lo público y lo privado, que se convierte en un margen difuso cuyos límites no se logran identificar. El poder es abrumadoramente convulsivo en la esfera privada en las tres obras, que se convierte irremediabilmente en un escenario público de dolor y castigo. Asimismo, se ha demostrado una comprensión profunda, dentro de los estudios de género, de la utilización de las máscaras del 'tú' y del 'yo' y las renuncias e imposiciones femeninas, entre otros aspectos.

Por su parte, Pinto construye una mujer luchadora que logra imponerse a un destino preestablecido fatalmente. La canaria recurre a la negación de lo masculino, pero desde la paradoja, puesto que el personaje que obsesivamente es denominado 'El' (sin tildar y con la

primera letra en mayúscula) en la novela está tan presente que inunda la conciencia del lector desde las primeras líneas de su lectura. 'Él (N)' es negado para poder universalizarlo y comprenderlo como una entidad casi divina que se permite controlar la existencia de la mujer, enunciadas en la partícula, igualmente generalizadora y arquetípica 'ella' (siempre en minúsculas). Se percibe, de la misma manera, que existe una intención de encubrimiento del sujeto que enuncia la narración y de la propia autora, Mercedes Pinto, que además es una mujer a la que durante muchos años le es impuesta la negación, tanto en el ámbito privado como en el público, la entidad de sujeto. El *pacto autobiográfico* alterna en el ocurrir de la novela con el *pacto novelesco* generándose de forma clara el *pacto ambiguo*, una especie de contrato que suscribe el lector (el *narratario* al que va dirigido de forma tácita la novela) y la entidad femenina que asume el rol de narradora en la ficción de la prosa que presenta la escritora. Se descubre, por tanto, una protagonista femenina, que comparte el protagonismo casi de siamés con el varón, anulada pero que poco a poco se va empoderando de un rol que ha sido arrebatado durante el matrimonio. Pinto convierte la novela en una narración constante del estado en el que se encuentra la mujer sumisa, al principio, que la va haciendo consciente de la necesidad de erigirse poderosa ante su tragedia y a la que cambia de rumbo alejándose del mundo conocido a través del inicio de una vida nueva.

Lorca, por otro lado, refleja con enorme profundidad la realidad de una mujer que se autopercibe trágica. Se fija en la mujer y le permite ser la heroína, apoyada en el principio de la *esperanza trágica*. Por consiguiente, el pensamiento lorquiano se nos presenta revolucionario puesto que mira a la mujer en libertad, la coloca en el espacio de las fuerzas naturales y la explora desde la ética personal.

Por su parte, la mujer en la obra dramática de Pinto logra ser una mujer nueva, decidida y capaz de autocontruirse. Por tanto, se percibe una evolución gradual de la mujer a través del análisis de los tres textos: Adela es autodestructiva pero fiel a sí misma; 'ella (N)' es sumisa pero se empodera y sale del infierno; Gretchen es capaz de zafarse de un mundo machista que la quiere retener. María, 'ELLA', es un personaje trágico que se asemeja a Adela.

Respecto a la negación de lo masculino en *Un señor ... cualquiera* se atisba que se anuncia la generalización arquetípica desde que leemos en el libreto los pronombres con los que se designan a los personajes durante la primera jornada, llamada 'Prólogo'. 'Él (C)' en la comedia-farsa será como el 'Él (N)' de la novela, aunque el primero es un personaje que

responde a una evolución psicológica mayor que la del protagonista del texto narrativo. No darles un nombre hasta la segunda jornada podría obedecer a la necesidad de jugar ante el lector/espectador con la reflexión permanente y la necesidad de dar forma a personajes esquemáticos. En la comedia-farsa se presencia una dualidad perpetua entre los personajes. Los juegos que se dan de réplicas de conductas y comportamientos, a veces opuestas, entre personajes complementarios provocan una profunda reflexión sobre la naturaleza de nuestros actos, sus consecuencias y la lucha contra los fantasmas personales que cada quien porta. Esta obra permite una reflexión genuina sobre la moralidad impuesta.

No cabe duda de que la literatura es asexuada, se presentan ante nosotros tres formas literarias diferentes, una novela, una comedia-farsa y un drama. Las dos primeras escritas por una mujer; la tercera, por un hombre, Lorca. En todas existe una profundidad psicológica de los personajes femeninos magnífica y en su construcción se percibe la sensibilidad de estos dos escritores, presentándonos diferentes luchas de unas mujeres poderosas.

En otro orden de cosas, se ha logrado cumplir el objetivo de construir un corpus bibliográfico teórico-crítico a partir de los estudios existentes sobre Mercedes Pinto, los cuales se han relacionado con la producción literaria de la autora canaria aunque se ha puesto el foco, como es natural, en la novela *Él* y en la comedia-farsa *Un señor ... cualquiera*. De esta manera se ha garantizado una revisión exhaustiva del estado de la cuestión en todo lo concerniente a esta escritora olvidada.

Por último, es importante señalar que la simplicidad cromática presentada por García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* durante toda la obra y la simplicidad descriptiva que se da en *Él*, así como el juego de luces que se presenta con el personaje de 'La sombra' en *Un señor ... cualquiera* arrojan una semejanza arquitectónica (y escenográfica en el caso de las dos obras dramáticas) digna de estudio. Estos aspectos hilvanan todo el proceso artístico: en el drama lorquiano presenta el juego entre la vida y la muerte y entre lo privado y lo público; en la novela, la ausencia o la mínima expresión de esta forma discursiva (la descripción) nos anuncia el uso perpetuo de una mirada íntima que nunca deja de ser la propia de la narradora y protagonista, dejándonos encerrados en la mirada desde lo confesional; y en la comedia-farsa nos permite jugar con los personajes en un juego perverso que en apariencia es inocente pero que se destapa de una enorme profundidad.

6. Limitaciones y prospectiva

En cuanto a las limitaciones que se han presentado a lo largo de todo el proceso de investigación y elaboración de este trabajo se pueden destacar las siguientes:

En primer lugar, conviene mencionar que la bibliografía sobre Mercedes Pinto es muy limitada, no solo por la cantidad, sino también por la dificultad para acceder a ella. Por tanto, la aproximación al conocimiento de la obra de esta escritora a través de fuentes secundarias se hace imprescindible ya que resulta verdaderamente difícil y, en algunos casos, totalmente imposible, acceder a las bibliotecas dedicadas a la conservación, investigación y difusión de la obra de la autora canaria. Si la bibliografía y los estudios son limitados respecto a la novela *Él*, en el caso de *Un señor ... cualquiera* son escasísimos, por no decir raquíticos. Un estudio sobre la producción artística, ya sea literaria, periodística o ensayística, implica acceder al Cabildo de Gran Canaria y a los archivos personales de los herederos de Mercedes Pinto Armas.

Redundando en esta idea, con respecto al acceso al material para realizar una aproximación a la obra de esta fabulosa escritora se cuenta con escasísimo corpus teórico y crítico y la gran parte de lo que existe permanece sin digitalizar por lo que se puede acceder a un escaso número de antologías y algunos fragmentos de sus obras, declaraciones y epistolario, lo que impide establecer el conocimiento de una manera completa. Por tanto, la limitante de no acceder a la totalidad hace que se pierdan relaciones que se presumen existentes en la globalidad de la obra de la tinerfeña. Sin embargo, llegar a esos fragmentos mencionados se torna muchas veces imposible, máxime cuando esta investigación se lleva a cabo durante el primer semestre del segundo año de pandemia por Covid-19. Todas estas circunstancias impiden un acercamiento más rico a Mercedes Pinto y a su obra. Lo que genera la consiguiente imposibilidad de generar mayor diálogo intelectual, teórico y crítico.

De estas primeras limitaciones se desprende una consecuencia que implica un conocimiento sesgado de Pinto y del diálogo establecido. El intercambio de ideas que se debería establecer entre diferentes voces, unas acordes y otras discordantes, no se llega a producir en el caso del estudio de la novela *Él* y mucho menos en el caso de *Un señor ... cualquiera*; esto es debido al parquísimo interés que ha provocado esta autora o al mínimo conocimiento que se ha tenido de su figura y de su obra. Por el contrario, el caso lorquiano es diametralmente opuesto en este sentido debido a que la bibliografía es colosal y el acceso a ella es verdaderamente

ejecutable. Así pues, el diálogo para con Mercedes Pinto se convierte en bidireccional, en el mejor de los casos, y unilateral en la mayoría del proceso de investigación.

Por otra parte, la imposibilidad de encontrar digitalizada la conferencia (ensayo) *El divorcio como medida higiénica* (1923) imposibilita una comprensión más rica sobre la lucha de género que emprendió esta valiente escritora y que, sin duda, permitiría entablar relaciones enriquecedoras con las obras estudiadas. Cabe mencionar que la primera idea para el estudio comparativo era realizar un estudio cuyos elementos de contraste fueran *Él*, la conferencia mencionada y *La casa de Bernarda Alba*, pero fue imposible acceder a la edición con el estudio introductorio de Alicia Llarena, única edición que nos sirve para un estudio serio. Esta situación generó que hubiera que decidirse por otra obra de la misma autora y cuya lectura fuera viable, así fue como *Un señor ... cualquiera* entró a formar parte de esta suerte de corpus, a pesar de entender que existían más vínculos ideológicos y de lucha feminista en la primera opción enunciada.

Con respecto a la prospectiva, se podría considerar para futuros estudios e investigaciones, en primer lugar, las bases ideológicas y morales que le llevaron a Mercedes Pinto a significarse tan activamente a favor de la liberación femenina desde una educación capaz de formar a los jóvenes. Así como la lucha en pro de la desobediencia de esa moral aniquiladora que imponía la subyugación al padre y al marido, como ejes de la moral establecida y aceptada por la población femenina hasta no hace mucho tiempo.

Por otro lado, las ideas pedagógicas que hacen que Federico García Lorca ponga en marcha el Teatro Universitario 'La Barraca' como forma de educación colectiva sin invisibilizar a las masas pobres y analfabetas históricamente apartadas de la educación, por un lado, y la relación con la vocación educativa que hizo que Pinto creara su centro de formación de jóvenes, 'La casa del Estudiante', y todas las manifestaciones que tuvo en prensa y en radio, por otro, podría permitir considerar la pertinencia de este estudio comparativo. Por tanto, sería interesante el estudio contrastivo correlacionando las ideas revolucionarias de Mercedes Pinto con las de Federico García Lorca.

Asimismo, el estudio de la literatura femenina pide que se investigue en mayor profundidad escritoras que han sido olvidadas por la crítica y por la historiografía literarias; esto implica que se requiere generar mayor aparato crítico y teórico para, entre otros aspectos, incluirlas en las generaciones y movimientos culturales a los que, legítimamente y por derecho,

pertenecen; pues este es el caso de Mercedes Pinto, a quien cuesta aún hoy encuadrarla en una generación determinada.

Por otra parte, sería conveniente el estudio exhaustivo de la producción literaria, periodística, sociológica y pedagógica de Mercedes Pinto desde el punto de vista de literatura de exilio, lo cual implicaría la revisión de la autora, su inclusión en el canon y subsiguiente establecimiento de su obra como objeto de análisis por parte de la crítica y estudios literarios serios.

En otro orden de cosas y como apuesta algo más arriesgada se podría pensar en realizar un estudio comparativo usando la película *Él* (1952) de Luis Buñuel y alguna de las puestas en escena de *La casa de Bernarda Alba* más atrevidas o, en su defecto, el estudio del guion de la película llevada a cabo por el cineasta y la puesta en escena de la última obra de Lorca en suelo argentino en 1945, asumiendo como objeto de estudio el lenguaje surrealista.

Del mismo modo, y siguiendo con la apuesta arriesgada, se podría pensar en el estudio de tipo contrastivo usando las imágenes surrealistas de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y las imágenes netamente surrealistas puestas en marcha por Mercedes Pinto en la novela *Él*.

La comedia-farsa de Pinto recuerda en bastantes aspectos a las farsas lorquianas tales como *Amor de Don Perlimplín con Belisa es su jardín*, aleluya erótica en cuatro cuadros (1933) y *La zapatera prodigiosa*, farsa violenta en dos actos (1930). Las intenciones sarcásticas de ambos autores serían el punto en el que se centrarían semejantes estudios.

Por último, podría ser interesante estudiar las escenografías realizadas de las obras *La casa de Bernarda Alba* y *Un señor ... cualquiera* en suelo latinoamericano, pues ambas obras comparten una visión innovadora de la puesta en escena, visibilizada por la lectura de las acotaciones, las dos minimalistas y centradas en la plástica de la imagen. Por otro lado, no podemos olvidar que tanto Pinto como Lorca fueron directores de teatro y un estudio de las decisiones tomadas por ellos ante la puesta en escena de obras que dirigen como directores, aunque no cumplieran con el rol de dramaturgos, sería sumamente interesante.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, (21), 9-18.
<https://revistes.ub.edu/index.php/bueb/article/viewFile/27946/28770>
- Alberca, M. (2012). Umbral o la ambigüedad autobiográfica. *Círculo De Lingüística Aplicada a La Comunicación*, 50(50), 3-24. doi:
https://doi.org/10.5209/rev_CLAC.2012.v50.40619
- Alberca, M. (2014). De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía. *Cuadernos hispanoamericanos*, (766), 107-121. <https://core.ac.uk/download/pdf/51415761.pdf>
- Alonso Valero, E. (jun/jun de 2014). García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos. *Rev. Let., São Paulo*, 54(1), 111-127.
<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/6786/5382>
- Alvar, M. (1986). Los cuatro elementos de la obra de García Lorca (julio-agosto 1986). *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, I(433-434), 69-88.
<http://www.cervantesvirtual.com/.../los-cuatro-elementos-en-la-obra-de-garcia-lorca/>
- Arango, M. A. (2007). Presencia mítica de las culturas arcaicas en la obra de Federico García Lorca. *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Pensamiento y cultura*, 10, 159-171. <http://www.redalyc.org/pdf/701/70101010.pdf>
- Aszyk, U. (1986, agosto 18-23). *Los modelos del teatro en la teoría dramática de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca* [Actas de Congreso]. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, (pp. 133-142), Berlín, Alemania.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcpk2d2>
- Aullón de Haro, P. (2016). Literatura comparada y Literatura Universal. En Aullón de Haro, P., y Martí Marco, M. R. (Ed.). *Idea de la literatura y teoría de los géneros literarios* (pp. 45-50). Ediciones Universidad de Salamanca.
<https://bv.unir.net:2610/#!/search?bookMark=eNrjYuBNLC3JSM0ryUxOLEINYWbgtTS3sDCxNDA0MjUzM2Zj4LS0MLEwMjY3MONksPFMSU1USEIVyEIUyMksSS1KLCKtSISoVC hJzS KPNMIkcsvVkhPPdOYI1oEZEGUFWXmF MwsKYI5hSn8jKwIBSVpnIzSLu5hjh76Jb mZRbFpybl52cXx7v6OJmaWhhbGOOXBQAzQjdC>

- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela, pp. 237-409). Ensayos de poética histórica. Taurus. <https://imaginacionhistorica.files.wordpress.com/2015/08/bajtin-las-formas-del-tiempo-y-el-cronotopo-en-la-novela.pdf>
- Becerra Bolaños, A., y Pérez Hernández, N. (2017). El trasterramiento en la obra de Mercedes Pinto. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51(3), 659-675. doi: <https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0061>.
- Boscán de Lombardi, L. (1995, agosto 21-26). *El fracaso de la libertad: García Lorca y la tragedia griega* [actas de Congreso]. Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 4, pp. 107-114. Birmingham, Inglaterra. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2317061>
- Buero Vallejo, A. (1972, mayo 21). *García Lorca ante el esperpento* [Discurso de entrada a la Real Academia Española]. Discurso del Excmo. Sr. Don Antonio Buero Vallejo. Real Academia Española, pp. 1-75, Madrid, España. [www.rae.es/sites/default/files/Discurso ingreso Buero Vallejo.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Buero_Vallejo.pdf)
- Bull, J. M. (1970). 'Santa Bárbara' and "La casa de Bernarda Alba". *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 47(2), 117. <https://search.proquest.com/openview/78cf0b855c18abc2e625780ae055cf1b/1?pq-origsite=gscholarycbl=1817650>
- Camacho Rojo, J. M. (2016 [1990]). Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca. *Florentia Iliberritana. Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, (1), 55-73. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/florentia/article/view/4602>
- Cummings, G. (2004). Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel. *Filología y Lingüística*, XXX (1), 75-91. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/4455/4272/>
- De Armas, I. (1986). *García Lorca y el segundo sexo*, (pp. 129-137). <http://www.cervantesvirtual.com/buscar/?q=Garc%C3%ADa+Lorca+y+el+segundo+sexo>
- De Paz-Sánchez, M. (2010). *Masones en el Atlántico Tomo II*. (Primera edición). (Crónica y semblanza wangüemertiana de Mercedes Pinto: una feminista canaria en Cuba (1935-

- 1936), pp. 103-122). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
https://www.researchgate.net/publication/265376107_MASONES_EN_EL_ATLANTIC_O_Vol_II
- De Peretti, C. (1990). Entrevista con Jacques Derrida. *Debate Feminista*, 2, 281-291.
<https://www.jstor.org/stable/42625319>
- Díez de Revenga, F. J. (2001). Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro. En Universidade da Coruña (Ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX* (pp. 29-54). Universidad de a Coruña.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=1785>
- Doménech, R. (2008). *García Lorca y la tragedia española*. Fundamentos. Colección Arte.
- Galtung, J. (2016). Capítulo quinto. La violencia: cultural, estructural y directa. *Cuadernos de estrategia*, (183), 147-168.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5832797>
- García Aguilar, M. C. (2016). La ginocrítica. Una mirada diferente. En García Aguilar, M. C. y Herrera Martínez, A. I. (Comp.). *Voces contemporáneas. Transgresión de la cultura* (pp. 69-82). Colección Contemporánea Universitaria.
<https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Libros%20electr%C3%B3nicos/Filosof%C3%ADa/Libro%20Voces%20de%20la%20Cultura%20Digital%20definitivo.pdf#page=69>
- García Lorca, F. (2008). La casa de Bernarda Alba. En García-Posada, M. (Ed.), *Federico García Lorca. Obra completa IV. Teatro*, 2 (pp. 305-404). Akal/Básica de Bolsillo.
- García Montero, L. (1986). El teatro, la casa y Bernarda Alba. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca, Volumen I*(433-434), 359-370. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5t5h2>
- García Velasco, A. (1995, noviembre 13, 14, 15, 16,17 y 18). Los niños en el teatro de Lorca. Perspectivas didácticas. En C. Cuevas García (Ed.). *El teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa* (pp. 145-178). Málaga: Congreso de Literatura Española Contemporánea.
www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Editorial Lumen S.A.

- Gibson, I. (1998). *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)* (Cap. 12. 1936, pp. 411-455). Crítica. Grijalbo Mondadori.
- Gobierno de Canarias. (2009). Mercedes Pinto: Paisaje interior. *Día de las letras canarias*, (09).
<http://www.aliciallarena.com/downloads/mercedespinto.paisajeinterior.pdf>
- Gómez Poviña, R. (2014). El Espacio en La casa de Bernarda Alba. *Gamma*, XXV(53), 249-254.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069273>
- González Pérez, T. (2003). El saber autodidacta de una canaria universal. *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, (16), 229-260.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227130>
- González Pérez, T. (enero - junio de 2019). Mercedes Pinto (1883-1976). Pedagogía con voz propia en el itinerario Iberoamericano. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, (69), 247-287.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-719X2019000100247yscript=sci_abstract
- Guillén, Claudio (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica.
- Heitz, F. (marzo-abril de 2011). De ella a Él: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952). *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 371-381. doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2015>
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. (P. Linares, Trad.). Cátedra -Feminismos-.
<https://books.google.com.ec/books?hl=esylr=yid=XB4KvFdTJ6sCyoifndypg=PA13ydg=sexo+de+las+palabras+luce+irigarayyots=zSks5KstBNysig=02idtB6jmlbUSNXlovi--KliPbs#v=onepageyq=sexo%20de%20las%20palabras%20luce%20irigarayyf=false>
- Lejeune, F. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos anthropolos*, (29), 46-61.
<http://sergiomansilla.com/revista/aula/lecturas/imagen/lejeune-philippe-el-pacto-autobiografico.pdf>
- Llarena, A. (1996). Noticias sobre ella y sobre Él. Mercedes Pinto. *Espejo de paciencia*, (2), 101-105. https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/3100/1/0234608_00002_0027.pdf
- Llarena, A. (18 de enero de 2012). *La página de Alicia Llarena*. La página de Alicia Llarena
<http://www.aliciallarena.com/>

- Llarena, A. (2013). Semblanza de una escritora canaria en Chile: Mercedes Pinto. En Rodríguez, O. y Suárez, Z. (Eds.), *Insularidad e imaginario intercultural Canarias-Chiloé (ecos de un encuentro)* (primera ed., pp. 61-78). Colección estudios, tesis y monografías. Literatura Americana reunida (Lar).
https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/48830383/RODRIGUEZ_Osvaldo_y_SUAREZ_Zenaida-ImaginarioInterinsularCanariasChiloe.pdf?1473860885=yresponse-content-disposition=inline%3B+filename%3DInsularidad+e+imaginario+intercultural+C.pdf&Expires=1615512014y
- Llarena, A. (2014). Enseñar la vida: Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, 27-39.
<https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/58341/1/Dialnet-EnsenarLaVida-5241111.pdf>
- Martín Olalla, J. M. (2010). Elementos de farsa en el Retablillo de don Cristóbal, de Federico García Lorca. *Hecho teatral*.
<https://www.thefreelibrary.com/Elementos+de+farsa+en+el+Retablillo+de+don+Cristobal%2c+de+Federico...-a0250677704>
- Megías Aznar, J. (1985). Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca (1). *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, (4), 7-34.
<http://revistas.uned.es/index.php/ALDABA/article/viewFile/19597/16381>
- Mildemberg Mejías, Y. (2014). La casa de Bernarda Alba, un Cementerio de Ilusiones sin Dueño. *Gamma*, XXV(53), 225-258.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6069278>
- Novoa, A. y Vélez C. (2010). La categoría Kénosis. Una lectura desde la perspectiva de género. *Theologica Xaveriana* 60(169), 159-190.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=191019350007>
- Piedra Guillén, N. (2004). Feminismo y Posmodernidad: Luce Irigaray y el feminismo de la diferencia. *PRAXIS*, (57), 111-128.
<https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/4388/4218>
- Pinto, M. (1926). *Él*. Editorial de la Casa del Estudiante.
<https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/1585/rec/13>

- Pinto, M. (2001 [1926]). *Un señor ... cualquiera*. (Llarena, A., Ed.). Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Instituto Canario de la Mujer.
- Platero Méndez, R. (2012). ¿Son las políticas de igualdad de género permeables a los debates sobre la interseccionalidad? Una reflexión a partir del caso español. *Revista del CLAD Reforma y Democracia*, (52), 135-172. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=357533684005>
- Potok, M. (2009). El texto femenino: el discurso literario como expresión de la diferencia. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, (10), 205-219. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5811409>
- Rivera Garretas, M.-M. (1999-200). La autobiografía, ¿género femenino? *Lectora: revista de dones i textualitat*, (5-6), 85-87. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227660>
- Sánchez, M. (2009). El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción de Manuel Alberca, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. 329 *Olivar*, 10(13), pp. 261-265. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/12289>
- Suárez, J. H. (22 de marzo de 2018). Mercedes Pinto: una escritora canaria feminista. *Alegando! Magazine. Tu revista digital sobre cultura canaria. Cultura y Arte Canario*. <https://alegando.com/mercedes-pinto/>
- Torres Nebrera, G. (1995, noviembre 13, 14, 15, 16,17 y 18). El motivo de "la encerrada" en Lorca y Alberti (Bernarda Alba y El Adefesio frente a frente). En C. Cuevas García (Ed.). *Teatro de Lorca: tragedia, drama y farsa*. (pp. 43-75). Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-teatro-de-lorca-tragedia-drama-y-farsa/
- Varela Álvarez, V. (2009). El concepto de tragedia en la trilogía rural lorquiana. *Stichomythia*, (9), 89-107. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/Lorca.pdf>
- Vargas Escobedo, J de J. M. (2017). De qué te ríes: farsa moderna. *Arte, entre paréntesis*, (5), 27-32. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7933615>

Vilches de Frutos, M. F. (2002). Compromiso y vanguardia en "La casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca. *Hispanística* XX, (20), 133-152.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3653194>

Vilches de Frutos, M. F. (2015). *La casa de Bernarda Alba* (10 ed., pp. 9-136). Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).

Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (52), 1-17. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

Yuval-Davis, N. (2015). Situated Intersectionality and Social Inequality. *Raisons politiques*, 2(58), 91-100. doi: <https://doi.org/10.3917/rai.058.0091>.

Zapata Galindo, M., Cuenca, A., y Puga, I. (2014). 4. Marco teórico. El enfoque interseccional. En Zapata Galindo, M.; Cuenca, A. y Puga, I. *Equidad, Guía desde un enfoque interseccional. Metodología para el Diseño y Aplicación de Indicadores de Inclusión Social y Equidad en Instituciones de Educación Superior de América Latina* (pp. 21-26).
https://www.lai.fuberlin.de/disziplinen/gender_studies/miseal/publicaciones/pub_d ateien/GuaDesdeUnEnfoqueInterseccional-MISEAL_F.pdf

Anexo A. Corpus bibliográfico Mercedes Pinto

- Becerra Bolaños, A., y Pérez Hernández, N. (2017). El trasterramiento en la obra de Mercedes Pinto. *Revista de Estudios Hispánicos*, 51(3), 659-675. doi: <https://doi.org/10.1353/rvs.2017.0061>.
- Cummings, G. (2004). Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel. *Filología y Lingüística*, XXX (1), 75-91. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/4455/4272/>
- De Paz Sánchez, M. (2010). Crónica y semblanza wangüemertiana de Mercedes Pinto: una feminista canaria en Cuba (1935-1936). En M. De Paz Sánchez, *Masones en el Atlántico Tomo II* (Segunda ed., pp. 103-122). Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea. https://www.researchgate.net/publication/265376107_MASONES_EN_EL_ATLANTICO_O_Vol_II
- Gobierno de Canarias. (2009a). *Geografía sentimental Mercedes Pinto*. (Compilación y prólogo de Alicia Llarena). Instituto Canario de Telecomunicaciones.
- Gobierno de Canarias. (2009b). Mercedes Pinto: Paisaje interior. *Día de las letras canarias*, (09). <http://www.aliciallarena.com/downloads/mercedespinto.paisajeinterior.pdf>
- González Pérez, T. (2003). El saber autodidacta de una canaria universal. *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, (16), 229-260. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2227130>
- González Pérez, T. (enero - junio de 2019). Mercedes Pinto (1883-1976). Pedagogía con voz propia en el itinerario Iberoamericano. *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, (69), 247-287. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1870-719X2019000100247yscript=sci_abstract
- Heitz, F. (marzo-abril de 2011). De ella a Él: caras y máscaras en la "novela" de Mercedes Pinto (1926) y en la película de Luis Buñuel (1952). *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(748), 371-381. doi: <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2015>
- Llanera, A. (1996). Noticias sobre ella y sobre Él. Mercedes Pinto. *Espejo de paciencia*, (2), 101-105. https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/3100/1/0234608_00002_0027.pdf

- Llarena, A. (18 de enero de 2012). *La página de Alicia Llarena*. La página de Alicia Llarena <http://www.aliciallarena.com/>
- Llarena, A. (2013). Semblanza de una escritora canaria en Chile: Mercedes Pinto. En O. Rodríguez, Z. Suárez, O. Rodríguez, y Z. Suárez (Eds.), *Insularidad e imaginario intercultural Canarias-Chiloé (ecos de un encuentro)* (primera ed., pp. 61-78). Colección estudios, tesis y monografías. Literatura Americana reunida (Lar). https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/48830383/RODRIGUEZ_Osvaldo_y_SUAREZ_Zenaida-ImaginarioInterinsularCanariasChiloe.pdf?1473860885=yresponse-content-disposition=inline%3B+filename%3DInsularidad_e_imaginario_intercultural_C.pdf&Expires=1615512014
- Llarena, A. (2014). Enseñar la vida: Mercedes Pinto. *Cuadernos del Ateneo*, 27-39. <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/58341/1/Dialnet-EnsenarLaVida-5241111.pdf>
- Pinto, M. (1926). *Él*. Montevideo-Buenos Aires: Editorial de la Casa del Estudiante. <https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/MDC/id/1585/rec/13>
- Pinto, M. (2001 [1926]). *Un señor ... cualquiera*. (Llarena, A., Ed.). Ediciones del Cabildo de Gran Canaria. Instituto Canario de la Mujer.
- Suárez, J. H. (22 de marzo de 2018). Mercedes Pinto: una escritora canaria feminista. *Alegando! Magazine. Tu revista digital sobre cultura canaria. Cultura y Arte Canario*. <https://alegando.com/mercedes-pinto/>

Anexo B. Fragmentos de *Él*, novela de Mercedes Pinto

M E R C E D E S P I N T O

• • •

Hacia unos días que "El" y yo no nos hablábamos. Un contratiempo sin importancia, motivó una de sus explosiones de furor, y más tarde su rencor y mis temores sellaron nuestros labios.

En esta situación es como mejor estábamos: callados y hoscos, el silencio tejía a nuestro alrededor sombras alucinantes, pero las estridencias no tenían lugar en la casa raída por el paréntesis de inquietud.

Una mañana al entrar en una habitación me dijo: —"Hoy te estoy queriendo mucho, ¿sabes?"

Y me estremecí de terror, oyendo ya el ruido que hacía el silencio al romperse, y sintiendo en mis carnes, aun cárdenas, el dolor renovado de sus nuevas feroces caricias...

— 72 —

Él (p. 72)

" E L " — N O V E L A

ca que me obsesionaba continuamente; — y conseguí impedirle que sujetara mis brazos con la cuerda. Un momento de lucha sorda y desesperada, al cabo del cual pude desasir mis brazos de entre sus manos, y ¡por fin!, como un chorro de agua que saltase violento, mi voz salió en formidable grito, mitad alarido, mitad ronquido pavoroso de una mujer rebosante de Vida, en el lindero de la Eternidad...

Su rostro en la lucha era espantoso. La señal que su antiguo frustrado suicidio le dejara, — curada herida de bordes macerados, — se dilataba ante mí, como una sima infernal. Por los dientes, contraídos, dejaba escapar el gruñido sordo y espeluznante de los lobos.

De pronto se escucharon ruidos. Varias puertas se abrieron y cerraron de golpe.

Entonces "El", con inconcebible destreza desató las piernas, enrolló las dos cuerdas, y abriendo la ventana las tiró por ella cerrando rapidísimo.

Cuando los sirvientes asomaron en la puerta sus rostros asustados, "El" estaba al pie de mi cama con la fisonomía confusa y azorada, de un hombre poseído de pavor.

Decidida ya a todo quise explicar:

—"Me he despertado atada... y sujeta".

"El" me interrumpió:

—"¿Pero qué dices? ¿Qué dices?"

Yo continué:

—"Sí, sí; atada con cuerdas... con unas cuerdas.."

Mi voz sofocada, llorosa, sonaba sin duda en los oídos de los sirvientes, como la de una persona que ha sufrido una pesadilla.

" E L " — N O V E L A

• • •

El arma con qué aquella vez atentó contra su vida, estaba siempre guardada allí, en su funda negra, en una inmovilidad preventiva...

Y "El" cuando pasaba cerca, volvía el rostro desfigurado por el pistoletazo, y la miraba severo, como mirada de Juez al verdugo que no supo su oficio...

— 111 —

Él (p. 111)

M E R C E D E S P I N T O

* * *

Por la ventana del cuarto número cinco de la "Clínica Operatoria", entraban juntamente con las últimas luces de la tarde, las ramas de un árbol con el follaje de la primavera; la débil claridad y la rama verde, parecían en la alcoba semi a oscuras y con olor a iodo-formo, la vida pugnando por hacer revivir a un cuerpo muerto, y yo, llena de sana juventud, llevaba por instinto la cabeza a la ventana por donde entraba el soplo de la vida...

Mi madre lloraba silenciosamente haciendo encaje junto a la ventana; y yo atendiendo al enfermo me abstraía de todo por tranquilizarle. La voz del loco sonaba incesante:

—“Haz sentar a mi padre...” — me decía, — y yo hacía sentar a su padre, muerto hacía muchos años, simulándolo todo y poniendo silla, saludos, palabras...

Después entraban en la habitación profesores de su infancia, parientes, amigos, una columna de muertos vistos por su fantasía y a quienes yo instalaba cómodamente en la habitación, diciéndoles frases amables, preguntas, respuestas...

Quince, veinte muertos hay ya en la alcoba a oscuras que huele a eter y iodo-formo, y mi madre llora, y el enfermo recibe difuntos y yo me levanto y me vuelvo a sentar según entran o salen los macabros visitantes...

— 120 —

Él (p. 120)

" E L " — N O V E L A

• • •

¡Noches solemnes de la Clínica! ¡Cómo vistéis mis lágrimas empapar mis vestidos en las madrugadas silenciosas, cuando de las habitaciones cerradas no se escapaba el olor a los desinfectantes, y subía solemne y aromada de los jardines florecidos, una oleada de savia, de tierra húmeda, de vida fuerte, propulsora de poderosa mentalidad...!

En mis veladas trágicas, cuando todos dormían y mi madre, mística e inocente, rezaba silenciosa en un ángulo oscuro de la habitación, donde el enfermo luchaba con sus tétricas visiones de pesadilla, yo solía asomarme a la balconada y miraba hacia el fondo de la noche, con la frente perlada de rocío. Entre los árboles sombríos, un vientecillo suave, agitaba las ramas y los nidos; y los senderos marcados con arena, parecían serpientes fantasmales durmiendo entre el follaje. Arriba, las estrellas, parpadeaban incesantes, mientras algún lucero brillador y fijo, parecía mirarme complacido. Otras noches, sin estrellas, el cielo estaba lleno de nubes multiformes, obscuro y tenebroso... y otras noches, la Luna, — ¡mi bien querido! — derramaba su luz sobre la huerta y alumbraba mi cabeza toda, como un casco de plata...

Después clareaba el día, y el despertar de pájaros y flores a los besos del Sol, me impresionaba, como si nunca hubiera contemplado el surgir de la aurora...

M E R C E D E S P I N T O

Y así me dejaba estar casi olvidada de todo mi dolor, de aquella vida mía, tan desgarrada y fría, que más que vida era un morir sin tregua, un martirio sin cuento y sin medida...!

Disfrutar de la paz de los campos, de la juventud, de la vida; gozar de la vista de flores y huertos; no oír gritar, ni luchar; no tener que temer; no enfadarse jamás... como vivirían tantos humanos, como vivirían los más míseros seres, ¡no era posible para mí!

Y ante una llamada del enfermo, contestaba un resignado:

—“¡Ya voy!”

Y yo me arrastraba hacia el fondo de la habitación, como quien lleva con las dos manos arrastrando a un muerto...!

“ E L ” — N O V E L A

* * *

—“¿Le tendrá usted mucho temor, verdad señora?” — me dijo con interés una persona amiga.

—“Ahora ninguno—contesté sinceramente. “El miedo en las almas como la mía, no viene, no puede venir, no es lógico que venga de actos cuya notoria injusticia saltan a la vista de todos. El miedo sólo se adueña de estas almas, cuando los absurdos toman envolturas razonables, cuando la mentira pone en el manto remiendos de verdad, cuando la locura esconde los cascabeles y le roba la balanza a la Justicia... Porque yo no tengo temor a las máscaras vestidas de fantasma, sino a los fantasmas que se visten de jueces...”

M E R C E D E S P I N T O

* * *

Corre tren, corre sobre mi pena; oscurece mi dolor con tu humo negro como la cabellera del demonio, aleja de mi alma el drama entero de mi existencia rota, de mi presente de lucha, de mi porvenir incierto... Corre tren, y con el ruido espantoso de tus cadenas y de tus brazos ciclópeos de hierro, evita que se forjen los pensamientos en mi cerebro, y pateas, desgarras, pulverizas los recuerdos de trágica odisea que me enloquecen, y que a mi alma primitiva, sencilla, ingenua, torturan con las pesadillas reconstructoras de lo pasado... (heridas, sangre, gritos, insomnios dolorosos, un soñar de calentura que aplasta mi sana complexión bajo su peso...)

En lontananza se va quedando el Manicomio con sus torrecitas altas, y sus pabellones iguales pintados de blanco y rojo, — huesos y sangre me semejan...

Y yo sola, enlutada, con un luto triste porque es el que en la vida se lleva por uno mismo, miro a las lejanas torrecitas bajo cuyas techumbres se queda "Él" y me parece sentir aun las estridentes risas y las voces incoloras que he dejado. Y miro al porvenir y veo las piedras de mi hogar rodando clamorosas río abajo, río abajo...

M E R C E D E S P I N T O

• • •

Pues bien, anatema sobre vosotros los cobardes que no levantásteis la voz para defenderme! Sobre vosotros y sobre vuestros hijos recaiga mi dolor — ¡todo el amargo manantial de mi dolor! — y el hambre y la sed, y los insomnios torturantes, y todo el cruento palpar de mis tremendas y apocalípticas horas de soledad!

Por los hombres cobardes abandonaré mi hogar y mi patria: por aquellos hombres miserables y ruines que se envolvieron el alma con túnica de mujerzuelas para recibir al infeliz demente con sonrisas melifluas, y lanzar a sus espaldas murmuraciones e intrigas miserables; perderé tal vez cuanto tuvo mi calor y fué mío. Por aquellos médicos que mintieron certificados de salud a un enfermo, cometiendo un acto delictivo, por no exponerse a las iras de "El", o a las de la "mano predestinada y trágica" que va tras "El", quedará tal vez mi fama en entredicho, y sobre las cabecitas de nuestros hijos flotará una sombra indecisa. Anatema, anatema sobre aquellos que impulsaron mi vida hacia caminos desconocidos; anatema sobre los que desarraigaron mis pies del adorado suelo en que nací... Anatema mil veces sobre los hombres ruines que no supieron levantar la voz viril para defender mi verdad. Y cuando los que yo adoro mueran lejos de mi lado y cuando el suspiro último de mi madre se exhale en la

— 164 —

Él (p. 164)

M E R C E D P I N T O

Y pan tuvimos y como en los días bíblicos tomamos
leche y miel junto al río sagrado de la paz... Pero esto
era el oasis y allá fuera, en el desierto de la vida, los
lobos rugidores nos aguardaban con las centellas de los
ojos puestas en la esperanza de devorar las carnes ino-
centes...

— 168 —

Él (p. 168)

“ E L ” — N O V E L A

* * *

Y sus voces de timbres celestiales, me dijeron un día:

—“Tenemos pan y miel y leche; tenemos paz junto al corazón tuyo, pero queremos otro pan más fuerte que salga de tu mente, para que coman de él nuestros espíritus, y queden nuestras vidas sin las sombras con que pueda envolverlas la asechanza inocente de la mano de garfios acerados que nos persigue.”

Y entonces atenta a aquellas voces adoradas, con la sangre misma que salía de las heridas que en nuestras manos y en nuestros pies hicieron las zarzas del desierto, escribimos las líneas estas de verdad tan grande como el poder de Dios y el muy grande también de las tinieblas, y aquí las dejaremos encerradas en este cofrecillo, al pie del rosal blanco que está junto a la fuente...

Pero antes de partir, rezaremos con las voces solemnes, de los que piden con clamor, justicia...

Anexo C. Ilustraciones en *Él*, novela de Mercedes Pinto



Primera Ilustración en *Él* (p. 19)



Cuarta Ilustración en *Él* (p. 57)



Séptima Ilustración en *Él* (p. 103)

Anexo D. Fragmentos de *Un señor ... cualquiera*. Comedia-farsa en tres jornadas de Mercedes Pinto

ESTA COMEDIA FUE CONCEBIDA Y
ESCRITA EN 1926, Y REPRESENTADA
EN MONTEVIDEO EL 10 DE JULIO DE
1930, EN EL TEATRO SOLIS, POR LA
COMPAÑÍA DE BLANCA PODESTÁ, CON
EL SIGUIENTE

REPARTO:

PRÓLOGO

LA SOMBRA	ELISARDO SANTALLA
EL	PABLO ACCHIARDI
ELLA	IRMA CÓRDOBA
EL OTRO	PEDRO TOCCI

2.º y 3.º JORNADA

DON PROCOPIO	PABLO ACCHIARDI
Sra. RITCHMONT	JOSEFINA MELIÁ
MARGARITA	BLANCA PODESTÁ
MARIDO	ALFONSO TUDELA
PABLO	VICTOR EIRAS
GRETCHEN	ELSA O'CONNOR
JUAN	JUAN DEL PINO

Reparto general. *Un señor ... cualquiera* (p. 31)

PRÓLOGO

PERSONAJES

LA SOMBRA	Edad indefinida
ÉL	35 años
ELLA (MUJER DE ÉL)	25 años
EL OTRO	25 años

Reparto del prólogo. *Un señor ... cualquiera* (p. 33)

ACTO ÚNICO Y EPÍLOGO

PERSONAJES

DON PROCOPIO	60 años
PABLO	25 años
SEÑORA RITCHMON	45 años
MARGARITA	30 años
MARIDO	40 años
GRETCHEN	18 años
CRIADO	

Reparto de acto único y epílogo. *Un señor ... cualquiera* (p. 51)

ACTO ÚNICO

Sala con muebles en la misma disposición que la anterior, pero elegantes y nuevos. El efecto ha de ser: ventana, puertas, muebles, todo igual; la situación, la misma.

DON PROCOPIO, de cincuenta y tantos años, tiene el cabello gris; es ya jefe de oficina; elegantemente vestido de señor de edad.

SU HIJO PABLO. Bien parecido; vestido de moda; época actual. Está sentado en el sitio donde aparece su madre, en el prólogo, con un libro en las manos como ELLA con la labor, mira hacia la calle pensativa, distraído, triste...

DON PROCOPIO escribe. Toca un timbre: el criado aparece.

Acotaciones de acto único. *Un señor ... cualquiera* (p. 53)

VESTUARIO

ÉL

Irá vestido como un oficinista de hace treinta años, modesto; ropa negra. Levitín raído, cuello de pajarita, botas de cuero, negras. Camisa, cuellos, puños, ropa, todo raído, pero limpio. Sombrero hongo, deslustrado y verdoso de puro usado. Bigote y lentes. Sobre el chaleco negro una cadena de "doublé" para el reloj, de bolsillo a bolsillo, con un sello colgado en el centro.

El efecto ha de ser el de un hombre pobre, limpio y queriendo ser caballero grave. Algo de catedrático de pueblo, de cura exclaustroado...

El director artístico y el actor, realizarán este tipo de hombre bueno, triste, serio, aburrido y aburridor...

ELLA

(*La mujer de Él*) lleva el pelo rubio, peinado con raya al medio, moño algo alto, y bandós o tirabuzones de las orejas a los hombros. La cabeza ha de ser, sin exageración, rizada y juvenil. Aretes de oro en las orejas, o largos pendientes de piedras. Vestido claro, escotado en pico, con delantero de linón blanco y encajitos. Todo el traje enterizo, de gasa con lunares azules o rosas, por ejemplo, amplio y con volantes, con un palmo de cola en el suelo. Manga hasta el codo, estrecha de arriba y con volantitos en el término que la hagan algo perdida. Cintura estrecha y caderas y pecho notables, pero sin gran pronunciamiento. El efecto ha de ser el de una señora de su casa, de hace treinta años; algo campestre, juvenil y casero. Media blanca y chinela de charol negra escotada de brazalete. Al cuello una cinta de terciopelo negro que caiga hasta la mitad del pecho, con un gran medallón de oro. Todo el tipo virginal, fresco y modesto.

EL OTRO

Un elegante de hace treinta años. Traje de paño gris pálido, de chaquet, muy entallado y estrecho de pantalón. Zapato bajo de charol y calcetín de seda negro, calado. Cuello de pajarita y cor-

UN SEÑOR... CUALQUIERA 35

Acotaciones de prólogo. *Un señor ... cualquiera* (p. 35)

siglos, en una imploración estéril hacia fuerzas inexistentes!... Principios, educación, moral!... Doctrinas deshechas al solo impulso de un miserable microbio, al influjo de los años, de la situación económica o de unas glándulas que no rigen bien!... Y sometido todo a una única verdad: Procopio Pérez, misero empleadillo de tres al cuarto, no pudo soñar siquiera que llegaría a pensar como Don Procopio Pérez del Pulgar, respetable jefe de oficina... Ni mucho menos Procopio-esposo, podía sentir en la misma forma que papá-Procopio... Ahora el fantasma muere!... (*Deja caer el capuchón gris, y queda trajeado con smoking*). *Toda luz en batería.*

Gretchen acierta!... Ella es la hora actual. Su fuerte vitalidad me despoja de mis vestiduras, y ya frente a ella no tengo prestigio ni aureola de conductor de hombres. La conciencia se esfuma ante el poder incontrastable de la ciencia que dice de nuestras moléculas renovadas, de nuestras ideas cambiadas por la procesión de los días y de los sucesos... Mis personajes se han escapado ya cara a la vida, para que en ellos veáis vuestros propios destinos, que cada uno va forjando con sus instintos y sus pasiones, y además con los estigmas que desde lejos los persiguen, como miasmas que exhalan las generaciones pretéritas. Y, sin embargo, la Humanidad forja mi figura, necesitando continuamente de mí, para aumentar la carga de sus responsabilidades en una constante situación conflictual... Los PROCOPIOS de todos los tiempos inventaron mi personalidad, para su recreo y conveniencia...; la novia virgen; la esposa callada y económica; la madre resignada y heroica... Pero Gretchen acaba de decírnoslo, al verse abandonada y ponerse en contacto con la vida, ha sentido la necesidad de ser fuertemente libre... Toda la vida ha habido viejos verdes, señores imprudentes, jóvenes calculadores, mujeres aprovechadas... Pero hasta ahora todo estaba detrás de la celosía... Todo cubierto con el velo... todo de frac y guante blanco, y pasado por la sacristía y el campo del honor! dos filtros magníficos para lamizar conciencias averiadas!... Pero con mis fantasmales vestiduras, estos dos filtros también los pulveriza la saludable mano de Gretchen! Todo en la vida tiene menos importancia de lo que nos creíamos! Escucháis, señores críticos?... Un ejemplo: Si la obra que acabamos de representar no os gustase, la renovación de todo puede hacerla valorar en lo porvenir... Y si por el contrario, hoy fuere

UN SEÑOR... CUALQUIERA 107

Intervención final (1 de 2) de 'La Sombra' en *Un señor ... cualquiera* (p. 107)

de vuestro agrado, el tiempo que todo lo cambia, derribará a DON PROCOPIO de su puesto de hoy, para dar paso al hijo de Gretchen, que quién sabe lo que será capaz de realizar!...
Señores: la farsa ha terminado!...

TELÓN Y FINAL DE LA COMEDIA

Anexo E. Poema dedicado a Mercedes Pinto. Epitafio. Pablo Neruda

Mercedes Pinto vive en el viento
de la tempestad, con el corazón
frente al aire, con la frente y las
manos frente al aire, enérgica-
mente sola, urgentemente viva.
Su cabeza se arrolla y desarrolla
en palabras que la rodean como
rizos, erigiéndose como gorgona
vocal y eléctrica; segura de acier-
tos e invocaciones; temible y
amable en su trágica vestidura de
luz y llamas.

Pablo Neruda

En *Paisaje Interior*. Gobierno de Canarias, 2009, p.16